

De cárceles y museos

Alas, itinerarios artísticos y encuadre de temporalidades

Susana Draper¹

Resumen

El artículo analiza un ala dedicada a las cárceles en el Museo de la Memoria de Montevideo. Casi todos los elementos exhibidos pertenecen al Penal de Libertad, el mayor de los centros de detención de presos políticos varones. Ubicado fuera de Montevideo, representaba uno de los intentos de invisibilización del encarcelamiento de la disidencia política. El artículo analiza la colección apuntando a los silencios y vacíos que la constituyen al pensarla en relación al presente en que la cárcel continúa funcionando para presos “comunes”. Para ello, se establece un contrapunto con la instalación artística de Daniel Jorysz (*Ver ...dad*), exhibida fuera del edificio que aloja la muestra permanente. Jugando con la dislocación que esto implica al estar fuera del museo pero siendo parte de él, se abordan los modos en que la obra problematiza el encuadre de temporalidades del museo y las maneras en que la historia se vuelve perceptible.

Palabras clave: museo, políticas de la memoria, temporalidad, prisión

Abstract

The article analyzes the “Museo de la Memoria” in Montevideo, paying special attention to the analysis of a particular exhibition wing entitled “The prisons.” Although its theme announces a collection exhibiting the life at the dictatorship’s prisons, the wing is almost exclusively devoted to the Penal de Libertad (‘Prison of Freedom’), which was the most important place of confinement for male political prisoners in Uruguay. The prison was far removed from Montevideo, representing a way of making the internment of dissidents invisible. Analyzing the museum collection as well as pointing to the silences and voids that constitute it, the article establishes a counterpoint with a temporary art installation by Daniel Jorysz, entitled “Ver ... dad”, exhibited in an open space adjacent to the museum. Being outside the building but still part of the museum, the article approaches the artwork focusing on the problematization it proposes between the margins of the museums and the perceptibility of history.

Key words: museum, politics of memory, temporality, prison

1 Licenciada en Filosofía por la Universidad de la República (Uruguay) y PhD en Estudios Literarios Latinoamericanos por la Universidad de Michigan; docente del Departamento de Literaturas Comparadas de Princeton University.

A lo largo de las dos últimas décadas la pregunta acerca de cómo traducir los procesos de rememoración de las dictaduras recientes en prácticas espaciales ha tenido una centralidad inusitada en los países latinoamericanos. Cuestionando quizás las diferentes formas en que pasado y presente se comunican y (des)articulan, las prácticas espaciales de marcación o exhibición de un pasado invisibilizado cobraron una relevancia que no había tenido correlato en el resto de la historia. Por otro lado, es interesante notar que las políticas de la memoria emergen como prácticas cruciales en los procesos de globalización, quedando vinculadas de un modo complejo con diferentes estrategias de *marketing* que acarrearán no menos complejos procesos de narrativización de la relación entre presente y pasado así como también de los tipos de encuadre que estos implican. Con esto pienso en las formas en que se promocionan usualmente las políticas de espacialización de la memoria, casi como configurando una suerte de *bildungsroman* global donde la apertura de un museo, la creación de un parque de la paz o el establecimiento de un itinerario turístico por los sitios de la memoria se plantean como una forma de maduración en la que una sociedad negocia y se vuelve capaz de reconocer su pasado. Esto abre una serie de preguntas que pocas veces se plantean y que quizá podamos comenzar a debatir en un momento en que las prácticas museísticas constituyen un nudo obsesivo del presente. Por ejemplo: ¿qué tipo de sujetos suponen esos procesos de maduración? ¿En qué tiempo se constituyen esos “nosotros” que la memoria parecería crear performativamente en estas prácticas? ¿Qué es lo que estos procesos de visualización del pasado en los espacios que construyen el lugar de un presente están invisibilizando o dejando fuera de su encuadre social? Si la memoria que barajan estas políticas implica su ser parte de un proceso social en el que lo que había permanecido excluido pasa a ser un centro fundamental, cabe entonces pensar en la posibilidad de preguntar cómo es que ciertas capas de esos pasados reprimidos se hacen perceptibles y cómo podemos iluminar aquello que continúa siendo dejado de lado por estas prácticas de figuración de lo otrora marginal. Esto nos plantea una serie de problemas a la hora de pensar cómo hacer perceptible lo que resulta nuevamente deslegitimado por estos procesos.

En la introducción a la recientemente publicada antología *Memory: Histories, Theories, Debates*, Susannah Radston y Bill Schwarz sostienen que se ha registrado una “politización de la memoria sin precedentes” lo cual nos instaría a los críticos a llevar el problema de la memoria a “niveles más concretos de análisis”, abriendo de este modo la posibilidad de pensar conjuntamente los enunciados más generales en torno a la ausencia de memoria para lograr un entendimiento de “la formación históricamente específica del recordar y olvidar en el que cada uno se articula con el otro”.² En las sociedades latinoamericanas contemporáneas los museos de la memoria han constituido una zona en la cual se ha ido espacializando la progresiva politización de la memoria que mencionan los autores, convirtiéndose en sitios ambiguos y conflictivos que articulan demandas de recuerdo y de olvido respecto al pasado reciente de autoritarismo estatal y sus dictaduras. Es interesante notar que en Argentina, Chile y Uruguay se ha adoptado casi sistemáticamente el término “museo de la memoria” para tematizar el recuerdo sobre la ola de las últimas dictaduras militares del siglo XX. A partir de esto, podemos preguntarnos por qué se ha ido adoptando el término “museo de la memoria” en lugar de “museo de la última dictadura militar” o “museo del autoritarismo de Estado” cuando lo que se tematiza y propone recuperar en la memoria que articulan estos espacios concierne tan solo a una pequeña capa de la historia reciente. En cierta

2 Susannah Radstone y Bill Schwarz, “Introduction: Mapping Memory” en *Memory: Histories, Theories, Debates* (Nueva York: Fordham University Press, 2010), 2.

manera, el uso de la palabra memoria en el nombre del museo que delimita su objeto temático parecería suponer o establecer como obvia una operación metonímica en la que la posibilidad de recordar u organizar los recuerdos del pasado reciente se transformara en la posibilidad misma de recordar. Esto nos insta a cuestionar cómo se va naturalizando la reducción de la memoria a la tematización de las últimas dictaduras, sobre todo si pensamos en otras zonas en las cuales la posibilidad de construir memoria sobre historias de violencia y desapariciones exceden a ese marco. De aquí se deriva la pregunta que planteaba más arriba respecto a quiénes son los sujetos implícitos por esta operación de memoria y cómo esto determina o no los modos en que esta se tematiza en la forma de una exhibición. Este es uno de los puntos que me interesa analizar aquí con el propósito de espaciar el campo de aproximación crítica sobre la memoria, de modo tal que se haga posible una problematización del tipo de encuadre que supone la museificación memorialista y, por tanto, de sus límites y desafíos; es decir, lo incluido y lo que se mantiene excluido.

Mi análisis apunta a la posibilidad de abrir la significación de la memoria hacia otras zonas, evitando así la fijación y unilateralización de su sentido, lo que insta a ampliar el campo mismo en el que esta operación tiene lugar: las llamadas políticas de la memoria que hacen posible su museificación. Así, si la ola de museificación memorialista que viene teniendo lugar en América Latina remite a cierta manera de entender y ejercitar la llamada politización de la memoria, cabe preguntarse, siguiendo la cita a Radston y Schwarz, cómo estos espacios están expresando una lucha por la apropiación de una máquina de registro que hasta ahora los diferentes Estados han mantenido en suspenso con los diferentes sistemas de impunidad. Dentro de este punto, los museos aparecen como pequeños teatros en los que se hacen perceptibles o explícitas ciertas luchas implícitas que siguen rigiendo (limitando) los procesos de significación en torno al pasado reciente. Es aquí también donde surge el desafío de cómo espaciar el cierre que se efectúa desde el Estado para que lo que ha permanecido marginal y clandestino no sea capturado plenamente por aquello que lo ha producido. En este sentido, la ola de museificación de la memoria que acontece en el presente habría de ser pensada en conexión con una historia mayor, donde la relación entre museística y Estado remite a procesos de producción de imágenes históricas capaces de establecer una sintaxis temporal y un discurso capaz de dar sentido y continuidad a lo que permanecía al margen de lo visible y enunciable. Como analiza Jens Andermann, en América Latina el museo puede abordarse como un “teatro de la soberanía” que demuestra el vínculo entre el Estado y la acumulación de capital, trazando un juego óptico y experiencia temporal que carga el campo de la historización propuesta por las narrativas del Estado.³ En esta línea, cuando abordamos la reciente participación del Estado en el proceso de museificación de la memoria cabe formular la siguiente pregunta: ¿es posible diferenciar entre la captura producida por la intervención del Estado y formas de lectura que tracen otras historias u otros modos de historizar partes del pasado, constituyendo así una figuración de partes de la historia que fueron dejadas fuera del reino de la narración histórica y del museo?

Estas preguntas nos ubican en el centro mismo de ciertas luchas que han venido teniendo lugar dentro de grupos de activistas por los derechos humanos, ONG e incluso partidos políticos, con respecto al rol activo que tendría el Estado o el papel que ha venido desempeñando en el proceso de construcción o apoyo a la apertura de espacios destinados a la memoria pública de las prácticas de represión del Estado. A la hora de pensar el proceso, se hace notorio una suerte de

3 Jens Andermann, *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil* (Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2007), 19 y 22.

callejón sin salida que es constitutivo de estas prácticas dado que sin la mediación del Estado las configuraciones del pasado que se llevan a cabo no se oficializan y, por tanto, no se conciben como saber público. Por otro lado, al ser mediados por el Estado, estos espacios quedan constreñidos a las limitaciones del propio Estado que los oficializa, imposibilitando una crítica más explícita a las maneras en que el pasado de la represión sigue hablando en ciertas zonas del presente. Este *double bind* que caracteriza a las prácticas de la memorialización oficial opera como guía en mi análisis, donde propongo desentramar modos de leer uno de estos espacios oficiales del recuerdo para poder analizar desde allí las tensiones que se establecen entre líneas entre pasado y presente. Concentraré mi análisis en un museo de la memoria específico, el Museo de la Memoria de Montevideo, Uruguay (MUME), otorgando especial atención al análisis de un ala particular del museo que lleva el nombre de Las cárceles. Si bien su temática propone una colección que exhibe la vida de las cárceles de la dictadura, el ala está casi exclusivamente dedicada al Penal de Libertad, que constituyó la cárcel más importante para presos políticos varones, construida especialmente por los militares para encarcelar a los presos políticos (y no “comunes”). Además, la cárcel se encontraba lejos de Montevideo, lo cual constituía una forma de invisibilizar el proceso de detención de disidentes (una instancia crucial en el régimen autoritario). Al analizar la colección del museo y hacer también referencia a los silencios y vacíos que lo constituyen, la idea es establecer un contrapunto con una instalación de arte e intervención urbana temporal de Daniel Jorysz titulada *Ver... dad*. La misma fue exhibida de mayo a noviembre de 2010 en el borde externo del edificio del museo. Al ubicarse fuera del edificio pero siendo parte del museo, la idea es abordar la obra de arte centrándome en la problematización que planteo entre los márgenes del museo y la perceptibilidad de la historia. Esto se tematiza a través de un juego de marcos que se hallan esparcidos por el parque, cuestionando así –tal como lo sugiere el título– el encuadre óptico del pasado desde adentro, su trabajo interior. Siguiendo esto, busco las formas en que las historias se hacen perceptibles dentro de estas prácticas tanto en el adentro como en el afuera, y plantean conflictos que van surgiendo en el proceso. Mi análisis toma como punto de partida la figura del museo de la memoria dado que es la forma de espacialización material del pasado dictatorial que ha sido más directamente apropiada o capturada por la promoción de políticas de la memoria desde el Estado. Siendo este su punto constitutivo, mi propósito es plantear un modo diferente de leer estas prácticas que sea capaz de evitar la disyunción que se ha establecido “a favor” o “en contra” de los museos –posiciones que se mantienen dentro de los binarismos que caracterizan a las políticas desde el Estado– para proponer un descentramiento y apertura a otra forma de pensar estos trabajos. Para llevar a cabo esta tarea propongo dos ideas que considero ayudan a cuestionar el planteo conceptual implícito en las “políticas” de la memoria que desde otros ángulos y a partir de los museos intentan llevar a cabo una lectura diferente de las conexiones entre pasado y presente: micropolítica de la temporalidad y perceptibilidad de la historia.

Las políticas de la memoria y la perceptibilidad de la(s) historia(s)

Como mencioné más arriba, a lo largo del proceso de lucha por la apertura de espacios capaces de tematizar el pasado represivo reciente, uno de los temas más visibles de debate y conflicto remite a la discusión en torno al rol que el Estado actual desempeña en lo que refiere a las llamadas “políticas de la memoria”. Dentro de esta zona problemática surge una serie de puntos que son esenciales para llevar a cabo un análisis más complejo de la ola de politización del recuerdo que mencionan Radston y Schwarz, evitando con esto la discusión excluyente, en un “esto o aquello”,

entre memoria y Estado. Con este fin, considero importante problematizar el término mismo que articula las prácticas museísticas como políticas de la memoria y plantear preguntas tales como por ejemplo: ¿no implica acaso el concepto de políticas de la memoria algo homogéneo, general, que está (pre)suponiendo o proponiendo, de antemano, una forma de leer (una especie de decisión política acerca del pasado en la que la fuga es inasignable)? ¿Cuáles son las áreas que todavía pueden ser aclaradas por una micropolítica de la historia en los procesos de una macropolítica?

Podría ser útil hacer referencia a la distinción que plantean Deleuze y Guattari cuando sostienen que: “Todo es político, pero toda política es simultáneamente una macropolítica y una micropolítica (...). Desde el punto de vista de la micropolítica, una sociedad se define por sus líneas de fuga, que son moleculares, siempre hay algo que fluye o se siente, que escapa a las organizaciones binarias, al aparato de resonancia y la máquina de sobrecodificación”.⁴ Insistiendo sobre este punto, la idea de una micropolítica de las temporalidades nos permitiría preguntarnos acerca de las múltiples áreas “dejadas de lado” por el “ajuste” macropolítico (manejo, administración de la memoria), abriendo de este modo la lucha territorial de la memoria a una forma de escuchar que posibilitaría la irrupción de otras voces. La macropolítica se describe como una máquina para la producción y reproducción de los siempre jerarquizados binarismos. Por lo tanto, si la idea de una política de la memoria funciona generalmente como una macropolítica que reitera una noción de gestión de la memoria sobre la cual el Estado-mercado mantiene cierta autoridad en lo que respecta a las voces acerca del pasado (una forma de vigilancia que intenta fijar significados, volverlos trascendentales pretendiendo fijar una lectura del pasado que está siendo significado), una micropolítica contribuiría a concentrar el análisis en las áreas de inestabilidad de los conceptos que los han mantenido abiertos.

Sin embargo, Deleuze y Guattari subrayan que al tiempo que ambas formas (macro y micro) son distinguibles, las mismas “también son inseparables”, es decir, que resulta imposible encontrar una forma pura tanto de la macro como de la micropolítica, apuntando con esto a cierta co-implicación diferencial que siempre está en juego. Esto hace que la lucha espacial por la memoria histórica adquiera una estructura más compleja e interesante. Es decir, evitándose una disyunción exclusiva que implique la transparencia entre regímenes políticos no contaminados y opuestos (una distinción pura que de alguna forma refuerce la lectura binaria de la política), una micropolítica nos haría notar que “las fugas y movimientos moleculares no serían nada si no retornaran a las organizaciones molares para volver a barajar sus segmentos, sus distribuciones binarias (...) en cada instancia, podemos localizar un ‘centro de poder’ en el límite entre ambas, no ya definido por un ejercicio del poder absoluto dentro de su dominio sino por las adaptaciones y conversiones que esta produce entre la línea y el flujo”.⁵ Estas áreas referidas como “adaptaciones relativas” nos dan la posibilidad de pensar otras prácticas de legibilidad y reconocimiento del pasado-futuro a partir del presente, donde las políticas de la memoria podrían transformarse en micropolíticas de diferentes temporalidades. Esta idea podría ser útil para expresar la zona del museo de la memoria como un espacio en el cual tienen lugar ciertas adaptaciones de las diferentes luchas que componen las imágenes del pasado. En este sentido, una micropolítica de la temporalidad coloca el análisis en un área donde el conocimiento y la práctica pueden convertirse en formas novedosas de guiar el impulso museificador hacia zonas más complicadas que apuntan

4 Giles Deleuze y Félix Guattari, traducción de Brian Massumi, *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 216.

5 *Ibid.*, 217.

a la inconmensurabilidad de ciertas capas del pasado que continúan siendo problemáticas al momento de elaborar la colección del museo, capas que de alguna forma se hallan incluidas al ser excluidas. Deleuze y Guattari se refieren a esto como a la tarea de un historiador diferente, quien designa instancias de “coexistencia o simultaneidad” de diferentes movimientos de desterritorialización y reterritorialización, los aspectos moleculares y molares.⁶ A partir de esto podríamos pensar en un tipo de aproximación a la historia de las transformaciones desde la dinámica que se genera entre las máquinas de sobrecodificación (apropiación del pasado desde los binarismos que fijan al pasado como pasado) y los flujos desterritorializantes. Estos operan simultáneamente como apuntando a algo que se vuelve inasignable desde una cronología binaria, instando a proponer otro modo de visualizar otras modalidades temporales (tiempos abiertos o irresueltos del pasado y el presente) o hacer perceptible esta imposibilidad.

Así, abordar la temática de los museos de la memoria desde la idea de una micro y macropolítica permite abrir el horizonte de nuestro preguntar con el fin de atender la doble operatividad que adquieren estas materializaciones de los modos de percibir la historia reciente en conexión con la máquina de registro estatal y las comunidades que se involucran o no en el proceso. En este sentido, es necesario tener en mente que si bien el museo de la memoria necesita tener el aval del Estado para poder ser (lo que le otorga a la narrativa configurada cierto aval a formas de recuerdo marginalizadas por el propio Estado), el proceso mismo de constitución de la narrativa y el recorrido, el contenido (la colección) con el cual se constituyen las imágenes de pasados marginalizados hasta entonces, se convierte en una zona de lucha compleja y confusa, pues ¿cómo y desde dónde se configura una narrativa homogénea (aun en su heterogeneidad de voces) sobre un pasado que permanece clandestino e irrecuperable? Como analiza Magdalena Broquetas, el proceso que lleva a la apertura del MUME en Montevideo en el año 2007 remite a una lucha de casi dos décadas de creación de historias que distan de un acuerdo entre los propios participantes de izquierda.⁷ Con esto se abren varias preguntas que remiten a las diferentes capas de pasados y presentes que la instancia de museificación exhorta a pensar y problematizar, en tanto que a las narrativas dominantes de la promoción de amnesia, olvido e impunidad se les contraponen una narrativa compuesta por voces que permanecían en un estado de marginalidad y que comienzan a transformarse en un centro dominante. Fuera de las críticas que podemos hacer a los procesos de *marketing* y promoción maníaca de una museística del horror del pasado, me parece importante indagar más bien en la composición misma del proceso de transformación de lo marginal en centro dominante. La idea consiste en analizar cómo este centro o núcleo de poder narrativo se debe ajustar y dejar nuevamente en el borde externo ciertas demandas que remiten a zonas en las que el pasado dictatorial se sigue manifestando o diciendo, en el presente que lo intenta recordar. Por esto resulta importante analizar cómo se componen estas colecciones de pasado y qué tipo de preguntas plantean respecto a la noción de museística que modifican (cierta organización óptica del pasado borrado) y a lo que no puede ser “incluido” todavía en el museo. A rasgos generales, por ejemplo, se pueden mencionar al menos dos puntos que son llamativos en la construcción del ala de las cárceles en el MUME: uno refiere a que si bien el ala se dedica casi exclusivamente

6 Ibid., 221.

7 Broquetas, Magdalena. “Huellas de la represión en la ciudad de Montevideo. Un recorrido por las marcas territoriales de la memoria del pasado reciente a propósito de la identificación y el registro fotográfico de ex centros de detención del autoritarismo y la dictadura (1968-1985)”. Documento leído en *Espacios, lugares y marcas territoriales de la violencia política y la represión estatal*. Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Buenos Aires. mayo 13-15, 2009.

a tematizar el Penal de Libertad, quizá la cárcel que se volvió casi “sinónimo” de la dictadura uruguaya, no se menciona que esta prisión construida para uso exclusivo de la dictadura volvió a abrir como sitio de detención de presos comunes una vez que fue votada la impunidad del aparato militar. En ese instante cierra otra cárcel simbólica de la dictadura, Punta Carretas, para ser transformada en un *shopping center* y reabre sus puertas Libertad, con una organización arquitectónica idéntica a la del pasado, cuando fue creada con el propósito de enloquecer a su población. Con este tema que tiene nada menos que a las palabras “Libertad” y “cárcel” en su centro, la exhibición parecería preguntarnos de inmediato por la conexión que el museo establece con una colectividad, dado que en este caso el ala tematiza una cárcel que se origina y cierra con la dictadura pero que, sin embargo, en el universo temporal del museo coexiste como prisión funcional en el tiempo presente. La pregunta más obvia que se desprende de esto remite a cómo pensar la constelación que el museo exhibe del pasado de Libertad en conexión con el hecho de que Libertad volvió a abrir precisamente en el momento en que el museo cierra su recorrido temporal (redemocratización) y, por tanto, queda “fuera” del marco temporal pero no del marco temático en lo que respecta al marco jurídico que la dictadura deja en la vida de las cárceles. En este sentido, la pregunta que sigue a esta sería la de pensar la relación entre el “hacer perceptible” de la historia que el museo condensa y tematiza, y el tipo de colectividad que ese proceso asume (presupone) a la vez que genera.

Walter Benjamin sugiere un pasaje entre este doble sentido sugerido por la noción de colección y “reunión” en el arte de generar la serie del coleccionista y en el correlato político que la palabra adquiere en tanto “asamblea”. En el “Convolutio H” de *El libro de los pasajes* dice: “Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la ‘cercanía’, la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el *kitsch* del siglo pasado, llamándolo ‘a reunión’”.⁸ En este pasaje, Benjamin analiza la figura del coleccionista a partir de la problemática de cómo un objeto resulta desfuncionalizado e ingresa a una serie de la que simultáneamente forma parte y ayuda a definir, reorganizándola o imponiendo otra manera de configurarla. Este “pasaje” abrupto e indiscernible entre los correlatos de sentido que adquiere la misma palabra en el lenguaje –donde el acto de coleccionar y generar colectivos de objetos en serie se convierte simultáneamente en un pasaje ambiguo y curioso a otro lenguaje– parecería señalar según Benjamin a un tipo de comprensión de lo político: la idea del colectivo de objetos en el comercio de antigüedades y el arte de la colección se desfuncionaliza en tal sentido para re-significarse en la siguiente oración dentro de la noción de un colectivo político, donde la idea de colección se asocia con la de una reunión de personas. Además de la singularidad del proceso conectivo que esto implica, hay en este salto temático –que a partir del arte del coleccionista pasa al arte de la memoria práctica “como política singular de una reunión”– una marcada obsesión por el modo en que lo político opera y puede ser transformado en su concepción, a partir de diferentes modos de pensar la perceptibilidad (el hacerse perceptible) del pasado, de ciertos pasados. En este punto, construir una colección implica un trabajo arduo de elaboración de una imagen de diferentes pasados de modo tal que la singularidad y el diagrama, el objeto y el conjunto, entren en una interacción dinámica que apunte a cuestionar la producción misma (condiciones, implicaciones, suposiciones) de eso que llamamos colección y que implica

8 Walter Benjamin, traducción de Howard Eiland y Kevin McLaughlin, *The Arcades Project* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999), 205. El término que Benjamin emplea en alemán es “Versammlung” que significa tanto una colección o conjunto de objetos como una asamblea o reunión de personas.

un colectivo. Aquí nos deja este fragmento benjaminiano: quizás sea de esa posibilidad de pensar ese sentido de memoria práctica como un “reloj despertador” que transforma a una colección en “reflexión política”. Esto se desprende de una posibilidad de reconfigurar una perceptibilidad diferente de lo político a partir de una manera diferente de leer el modo de recolectar objetos y producir con ellos un pasado como tema.

Así es que considero que una micropolítica de las temporalidades remite a la necesidad de enfatizar los modos (el “cómo”) de “hacerse” perceptible del pasado, algo que en un texto temprano Benjamin conceptualiza a partir de la conexión entre percepción y lectura, lo que remitiría quizá también a la relación entre perceptibilidad y legibilidad (la potencialidad de hacerse perceptible y legible de algo). Dentro de esta temática, el hacerse perceptible de la historia en los museos nos insta a abordar una lectura de ese pasaje que llevaría de la colección analizada al tipo de colectividad desde la cual se organiza pero que también dicha colección puede modificar, instar a problematizar. Si la percepción se hace lectura, el desafío de los museos sería considerar hasta dónde una lectura de las colecciones exhibidas nos permite atravesar hacia las zonas de lo que permanece “inasignable” para el museo, su borde externo, su zona de lo que “resta” imperceptible en ese recinto de perceptibilidad. De esta manera, el trabajo de lectura que abre la micropolítica de memorias del pasado partiría de problematizar la delimitación entre pasado y presente, instando a problematizar qué tipo de memoria y de sujeto de memoria es asumido y cuál permanece excluido de dicha asunción.

Las cárceles, en el MUME (un ala)

El Centro Cultural y Museo de la Memoria fue inaugurado en el año 2007. Se trata de un espacio dedicado a la “recuperación de la memoria sobre el horror del terrorismo de Estado” que, como afirma el documento general de fundamentación y marco conceptual, tiene como una de sus metas convertirse en un centro pedagógico capaz de promover un sentido crítico y reflexivo.⁹ Siendo un sitio en el que se consolida una serie de luchas sobre el pasado represivo que venían manifestándose desde los años 1990, el MUME apela a una tematización de diferentes aspectos de la vida durante la dictadura dentro y fuera de las cárceles. Las alas del museo abordan el pasado desde diferentes recorridos y colecciones dentro de un marco temporal que comienza con la represión y culmina con la redemocratización. Las alas son tituladas: La instauración de la dictadura, La resistencia popular, Las cárceles, El exilio, Los desaparecidos y La recuperación democrática. Con el uso de objetos, documentales, materiales visuales y textuales, la exhibición encuadra el pasado reciente e insta a postular una serie de preguntas respecto a la temporalidad de lo exhibido.

El MUME se encuentra localizado en las afueras de Montevideo, en una casa quinta que perteneció a uno de los dictadores de fines del siglo XIX: Máximo Santos. Esta información que genera una constelación singular (un museo de la dictadura militar de fines del siglo XX que toma como “casa” la quinta de un dictador de fines del siglo XIX), no se tematiza en el museo. Dentro de este contexto, si bien se tematizan “las cárceles” de la última dictadura “dentro” del museo, no se señalizan las “celdas de castigo” (centros de detención de presos) que se ubicaban fuera de la

9 La información de los documentos fundacionales está en la página web <http://cultura.montevideo.gub.uy/content/centro-cultural-y-museo-de-la-memoria-mume>

casa del ex-dictador para mantener bajo control a sus prisioneros políticos.¹⁰ Siguiendo la línea de las omisiones no escritas que apuntan a cierta lucha dentro del trabajo acerca del(los) Estado(s) dictatorial(es) del(los) pasado(s), vale la pena mencionar que si bien el gobierno brindó apoyo al MUME (a través de la Intendencia Municipal de Montevideo), de hecho no ha brindado apoyo oficial al proceso de apropiación de ex centros clandestinos de detención (lugares secretos donde se “interrogaba” y torturaba a los presos políticos), como si este trabajo de apropiación implicara cierta perturbación que el museo no provocaría.¹¹ En este sentido, la tematización de las cárceles en el MUME y la ausencia de trabajo museístico en torno a la red clandestina de detención utilizada por los militares dentro del territorio nacional, marca una de las limitaciones (y límites) del proceso de museificación.¹² Al mismo tiempo, apunta a zonas que continúan siendo incómodas al momento de crear una narración oficial de las prácticas secretas empleadas por los militares en ese pasado.

Una de las características del ala dedicada a las cárceles de la dictadura es que se pone énfasis en el Penal de Libertad –la cárcel más importante para presos políticos varones. En el uso oral del lenguaje, la misma es referida comúnmente como “Libertad”–, naturalización singular de una palabra que se halla ligada en su significado a una cárcel construida arquitectónicamente para enloquecer a la población carcelaria¹³. El Penal de Libertad se tematiza desde una colección de objetos que remiten a la vida carcelaria y que se exhiben casi como instalación artística en el recinto. En diferentes vitrinas se exponen trabajos realizados por presos durante su condena así como también materiales prohibidos que fueron conservados hasta el final de la vida en

10 Quizá un proyecto posible a futuro sería el pensar cómo incorporar la memoria de esas otras dictaduras a las del presente, esto es, abrir un diagrama más amplio del autoritarismo de Estado. Dicho esto, se hace necesario aclarar que no se trataría de establecer una red de equivalencias entre diferentes procesos dictatoriales del pasado y la última dictadura sino, más bien, que en el intento mismo de diferenciación quizá se arroje luz sobre los tipos de sociedad ante los cuales se dispusieron estos totalitarismos y los legados que dejaron. Aquí, cabe traer como referencia la diferenciación que establece Manuel Garretón en su *Proceso político chileno* (Santiago: FLACSO, 1983), respecto a las últimas dictaduras en el Cono Sur, destacando que se propusieran como proyecto transformador a diferencia de las dictaduras que emergen con una lógica meramente reactiva o contrarrevolucionaria. En esta misma línea remito al estudio de Aldo Marchesi en el que propone cambiar el paradigma de la dictadura como situación excepcional que suspende una lógica y que luego desaparece, para instarnos a pensar en las dictaduras como instancias de configuración de un tipo de ideal de ciudadanía que no “desaparece” cuando se acaba el período autoritario –“Una parte del pueblo uruguayo ‘feliz, contento, alegre’: Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura” en Carlos Demasi, Aldo Marchesi, Vania Markarian, Alvaro Rico, Jaime Yaffé (editores), *La dictadura cívico-militar: Uruguay 1973-1985* (Montevideo: Banda Oriental, 2009)–. En este sentido, abrir en el museo una tematización del carácter diferencial de la última dictadura implicaría quizá de modo más directo tematizar el legado que esta deja en la constitución misma del presente en el que el propio MUME se genera e instala (sus propios límites y, también, sus diferencias).

11 No obstante, hay un grupo de estudio que ha estado trabajando en torno a la identificación de ex centros clandestinos de detención. Por más información acerca de esto, remito a *Huellas de la represión: Identificación de centros de detención del autoritarismo y la dictadura, 1968-1985* (Publicación del Centro Cultural y Museo de la Memoria - Centro Municipal de Fotografía, 2009).

12 Digo dentro del territorio nacional porque sí se llevó a cabo una exposición temporaria sobre el centro clandestino de detención Orletti, lugar que operó en Buenos Aires como epicentro del plan Cóndor. La muestra se tituló *El pozo de Orletti* y se ubicó en el subsuelo del museo, jugando así con la red subterránea a la mirada que implica la clandestinidad. Se compuso de una serie de fotografías trazando un recorrido por las diferentes partes del sitio.

13 Al Penal de Libertad se lo refiere comúnmente en Uruguay como “Libertad”, generando así ambigüedad en diferentes contextos donde la frase se convierte en un modismo local: “está en Libertad” (estar libre) significa en realidad estar en la cárcel (denominada “libertad” por los militares).

prisión. En este sentido, se exhibe en una vitrina la transcripción minúscula de la *Historia del Partido Comunista Vietnamita*, lo cual remite a la singular forma de vida que tuvieron la escritura y la lectura en Libertad (ver Fig. 1). Al exhibirse este texto en particular –uno de los pocos que sobrevivieron a la vida en Libertad– se evoca (sin mencionarse) el momento en que se procede a una censura general en la biblioteca del recinto. Esto hizo que los presos comenzaran a transcribir obsesivamente en hojillas de cigarro volúmenes enteros de obras que serían censuradas, las cuales se resguardaban en la pared, en las camas, etc.¹⁴ Con esto se percibe un intento de rescatar el trabajo de lectura y de discusión clandestina en el penal como parte de la tematización de la resistencia minúscula que podía tener lugar en un sitio erigido para enloquecer a los presos.

Quizá el *punctum* de la muestra –esto es, el punto de intensidad que impide la sensación totalizante de la colección como “pasado ya sido”– que atrae la atención del visitante radique en la forma en que se exhiben los mamelucos de los presos. A diferencia del resto de los objetos de la vida en prisión que se muestran en la sala, los mismos no están colocados detrás de vitrinas, protegidos contra el paso del tiempo y exhibidos como objetos de museo, sino que aparecen colgando del techo como si fueran fantasmas. Con hilos invisibles, los mamelucos de algunos ex-presos de Libertad flotan en el ala de la prisión, como cuerpos fantasmales que interrumpen el paseo mezclándose en el espacio e interrumpiendo el recorrido más bien lineal de la muestra (ver Fig. 2). Colgando con sus números y exhibiendo en la tela gastada la marca del tiempo, estas vestimentas vaciadas de cuerpos adquieren una forma casi fantasmal cuando el visitante pasa entre estas telas que fueron usadas a lo largo de al menos una década, sino más, por los presos. Así dispuestos, estos parecerían sugerir una suerte de resistencia a la categoría de objeto de museo mientras que posan un contraste con las telas menos gastadas de los mamelucos que fueron confeccionados imitando la vestimenta usada en la cárcel de mujeres, marcando también un desbalance entre la cantidad de materiales que había pertenecido a presos varones y la casi total ausencia de objetos recobrados de la cárcel de mujeres.

Entre la estructura flotante de los mamelucos y la forma más museística de exhibición de objetos, textos y prensa en las vitrinas, el visitante del museo se encuentra con objetos que interceptan su camino y remiten a la parte arquitectónica del recinto. Así, en la pared que se halla detrás de los mamelucos se exhibe sin vitrina la puerta de una celda, herrumbra por el tiempo, que se apoya en la pared. Este motivo de una apertura genera una suerte de montaje entre el rol de la puerta en relación al tema del ala (las cárceles) y la colección misma en la donde la puerta es sugerida en fotografías antiguas del penal, sin herrumbre, dentro del conjunto (celdario) del cual fue extraída. También se intercalan fotografías que mapean la totalidad panorámica de la prisión desde adentro y afuera del recinto, haciendo visible el mapa del plan de colonia penitenciaria con corredores simétricos que llegan hasta el interior de una celda. De este modo, la puerta que vemos se reproduce fotográficamente pero su herrumbre marca la temporalidad finita que distancia la foto del presente de la muestra, creando una constelación de objetos que marca una dinámica de pasado(s)–presente(s) singular en el juego entre las vitrinas y los mamelucos y las puertas que parecen ser interceptados en el espacio, entorpeciendo el orden de la visita y el paso por ella.

Si bien la muestra exhibe de modo creativo y fragmentario el universo de la cárcel dictatorial masculina (es poco lo que se exhibe de la cárcel de mujeres), poco encontramos acerca de la historia de Libertad en un marco más abarcador, es decir, en su historia con respecto a los

14 Sobre un estudio excelente y detallado de la vida de los textos en el Penal de Libertad, remito a Gustavo Alzugarat, *Trincheras de papel: Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (Montevideo: Trilce, 2009).

planes arquitectónicos de los años 1930, como proyecto fascista en el contexto de otra dictadura, la de Gabriel Terra, y nada en absoluto acerca de su existencia como cárcel activa en el presente de la muestra.¹⁵ Trazando una esquematizada historia del recinto, vale mencionar que el Penal de Libertad había sido un sueño carcelario allá por 1934, un proyecto de Juan Carlos Gómez, quien concibió la idea de crear una Colonia Penitenciaria Agrícola, denominada posteriormente Colonia de Educación para el Trabajo. El plan incluía un proyecto para una ciudad-prisión que comprendería una colonia penitenciaria, una escuela correccional para “inadaptados” y un pabellón mental criminal.¹⁶ Como sostiene Fernández, el proyecto tomó como modelo a centros de detención de la Italia fascista, así como al modelo penitenciario de Howard en lo referente a sus ideas acerca del trabajo correccional. También subraya dos principios fundamentales que guían al proyecto, los cuales también serán relevantes en la reactivación de este plan por parte de los militares a comienzos de los años 1970: el aislamiento de la ciudad-prisión de la comunidad (su invisibilización) y la creación de un sistema colonial con trabajo forzado.¹⁷ El proyecto fue concebido como parte de la política del gobierno dictatorial de Gabriel Terra (1933-1938) dado que servía “a las necesidades de represión impuestas por el nuevo Código Penal –aprobado a puertas cerradas en 1934 e inspirado en el código fascista de Mussolini de 1931– un texto que todavía se halla vigente hoy en día”.¹⁸ La construcción fue iniciada en 1937 pero resultó interrumpida, retomándose en 1940, 1942 y 1957 sin finalizarse debido a la falta de fondos. De ese modo, superponiéndose a las ruinas de la dictadura de Terra, otro sueño en materia de control se hizo realidad sobre “los muñones de una utopía carcelaria extravagante”, cuando el personal militar concluyó su construcción en base a un nuevo plan municipal. Bajo el lema “Aquí se viene a cumplir”, el Penal de Libertad abrió las puertas de su nueva estructura en setiembre de 1972.

Dado que Libertad fue uno de los espacios arquitectónicos más ligados a la dictadura cívico-militar, cerró sus puertas al liberarse al último de los presos políticos en marzo de 1985. Sin embargo, la cárcel volvió a abrirse después de celebrarse el plebiscito que otorgó impunidad a los crímenes militares de la dictadura. Esta reapertura es concebida por Fernández como un “reciclaje democrático de Libertad” y “refundación civil del establecimiento penitenciario” según el cual “si el gobierno militar rescata el proyecto penitenciario de Libertad de anaqueles largamente olvidados, el gobierno democrático habrá de institucionalizarlo”.¹⁹ De repente, el Penal de Libertad estaba lleno nuevamente, ahora de presos “comunes”, marcando así una forma de violencia que

15 En la sala de las cárceles se exhiben mamelucos que fueron usados por ex-presos políticos de Libertad y dos mamelucos que fueron creados imitando los que fueron usados por las presas políticas mujeres. En las vitrinas, cabe notar que de la vida de las mujeres en la cárcel solamente se exhiben algunos objetos artesanales pero ningún texto. Estas omisiones o faltas (la diferencia entre los mamelucos usados y los reconstruidos, los objetos exhibidos y los textos) abren una cantidad de preguntas que no se han tematizado sobre las diferencias en las condiciones de reclusión de presos y presas políticas, comenzando por el hecho de que no había en el país una cárcel capaz de alojar a las mujeres, quizá debido al sobreentendido de que era impensable una población de presas políticas mujeres. Una vez acondicionada la cárcel de Punta de Rieles, cabe notar rastreando las memorias escasas de textos, que no había para ellas demasiado acceso a materiales textuales y que los niveles de educación y alfabetización eran bastante diferentes que los de los hombres. Todo esto abre una serie de preguntas que se continúan posando como problemas en el presente, sobre todo si notamos que las presas generalmente son alojadas en “anexos”, etc.

16 Gonzalo Fernández, *IV Seminario sobre cárceles, El fracaso del sistema penitenciario actual: Realidad y reformas* (Montevideo: SERPAJ-Konrad-Adenauer-Stiftung, 2003), 137.

17 *Ibid.*, 136.

18 *Ibid.*, 139.

19 *Ibid.*, 134.

excedía los marcos temporales de la dictadura y que nos hace cuestionar la propia distinción entre encarcelamiento “común” y “político” en un momento en el que la criminalización de la pobreza se hallaba altamente naturalizada en la vida carcelaria. De acuerdo con Beatriz Scapusio, al menos el 63% de la población carcelaria durante la pos-dictadura eran presos sin condena, marcándose así un sistema de violencia que excedía ampliamente a la dictadura y que naturalizaba formas de detención indefinida que habían sido naturalizadas por el régimen militar.²⁰ Tanto la información respecto al plan arquitectónico de una ciudad-prisión y colonia penitenciaria importada en los años 1930 como parte del terrismo, como la información respecto a la reapertura de Libertad, están completamente ausentes del ala del museo dedicada a su tematización. Sin embargo, estos huecos de lo omitido o no-dicho respecto a su funcionalidad en el presente del museo sugieren una reflexión crítica interesante en tanto que instan a preguntarnos por un asunto bastante importante a la hora de pensar los límites y posibilidades de la museificación de la memoria: ¿cómo delimitar la colección de la vida de las cárceles? ¿Cómo expresar la matriz que dejaron las dictaduras en la vida de los códigos penales, los sistemas de (in)justicia, las formas de impunidad del Estado? ¿Dónde comienza y dónde termina esa recuperación de una memoria –otra? ¿Desde dónde podemos tematizarla?, sobre todo, si consideramos que Libertad sigue siendo una cárcel con presos que se quejan, hacen motines, fugas, huelgas de hambre, para allanar la invisibilidad en que permanece la vida sin derechos de toda esa población que sigue “presa” de una política penitenciaria con la cual contribuyó la dictadura, al naturalizar modos de hacer una criminalización de la pobreza (otro modo de impunidad). Esto nos vuelve a remitir a un tema crucial que refiere a la comunidad o a los colectivos que el museo asume, supone, pero que también ayuda a configurar.

Comunidades con/sin museos

En *Memorias del Museo*, Didier Maleuvre afirma que “el museo implica ‘una producción histórica de la historia’ (un acto histórico que escenifica un quiebre en la concepción de la historia) y un sitio para la ‘protección, conservación, exhibición de lo que una comunidad acuerda identificar como trabajos de valor artístico o histórico’”.²¹ Esta producción de un tipo de sensibilidad hacia la historia que el museo organiza tiene zonas de contacto con una lógica disciplinaria, compartiendo entonces con la prisión la práctica de aislar “a los reclusos en celdas categóricas” participando así en el proceso de racionalización societaria que controla a los seres inmovilizando su identidad, o simplemente postulando una identidad –siendo ya la identidad un precipitado de la inmovilidad social”.²² En este sentido, la tematización de las cárceles de la dictadura en el MUME genera cierto *mise en abyme* en el que la prisión se vuelve un tipo de prisionero en el museo que llama a crear una imagen de su pasado. Si llevamos esta idea un poco más allá, también se puede afirmar que la tematización del Penal de Libertad en el museo de la memoria evoca un cuestionamiento que refiere a la propia noción de comunidad que representa el museo si luego recordamos (aunque el museo no coloque ningún recordatorio al respecto) que el Penal de Libertad fue reabierto después de otorgarse la impunidad a los militares. Mirada desde este ángulo, la omisión total a este hecho en el MUME puede servir como señal de los límites que la tematización del pasado

20 Beatriz Scapusio, “El sistema penal uruguayo y su repercusión carcelaria: La necesidad de su reforma”, en Raúl Ronzoni (editor), *Reforma al sistema penal y carcelario en Uruguay* (Montevideo: CADAL, 2008), 35.

21 Didier Maleuvre, *Museum Memories: History, Technology, Art* (Stanford: Stanford UP, 1999), 9. Traducción de Susana Draper.

22 *Ibid.*, 11.

represivo adquiere cuando algunos de sus puntos se mantienen activamente en el Estado que está financiando la existencia de esta forma de exhibición de la memoria. Sin embargo, la problematización que aquí planteo es posibilitada también por dicha exhibición desde la lectura del modo en el cual la condición de posibilidad del MUME (el aval y reconocimiento estatal) se convierte en una condición de posibilidad para iluminar otras capas problemáticas de la historia del pasado en el presente. Esto es lo que encuentro que la instalación de arte *Ver...dad* logra hacer desde un trabajo en la zona benjaminiana del “hacer perceptible” de la historia que tematiza y cuestiona el encuadre del museo, las fronteras que permanecen presas de una mirada que rige el sentido de lo que puede o no ser convertido en objeto de arte y de museo. Así, las limitaciones de lo decible y lo que permanece fuera del encuadre de *Las cárceles* remite a la problematización del tipo de historia que el museo puede construir, apuntando a las zonas en que, suspendido su marco ideológico, los tiempos se confunden y tornan borrosos. Esto se advierte, por ejemplo, en el ejercicio de imaginación que plantea la temporalidad de la muestra y la de la cárcel de Libertad. Si pensamos en la población todavía carcelaria del recinto que habita sin condena un lugar que ha sido denunciado varias veces por su violación de los derechos humanos y sus condiciones invivibles, el ala Libertad del museo llama a un tipo de memoria diferente. Esto es, remite o activa algo de difícil temporalización en una cronología, ya que es una zona del pasado que ha sido reciclada en otra forma y que, por tanto, dista de ser concebida meramente como una pieza de museo del pasado autoritario. Entonces, jugando con la sensibilidad y el modo de marcación del territorio como modos de tematizar la palabra “verdad” escindida en tres partes “ver” (elipsis) “dad” (*Ver...dad*), la instalación parecería espaciar la temporalidad del museo planteando una pregunta no ya por la relación entre verdad e información jurídica sino por el modo en que se compone la percepción de la historia y la memoria en tanto modo de encuadrar espacios y tiempos.

Ver... dad

Como expresa Julie Reiss, las instalaciones de arte problematizan la idea misma de un “espacio de exhibición neutral”.²³ Se puede afirmar que lo que dice Maleuvre con respecto al estatus de las imágenes de la historia que promueve o genera el museo, Reiss lo dice con respecto al estatus del espacio en el cual se produce la construcción de imágenes del pasado. En este sentido, la instalación de arte que se sitúa en el borde externo del Museo de la Memoria parecería adquirir un estatus especial en tanto que desde su mera existencia problematiza los bordes mismos que definen el espacio de la memoria y la zona que le es externa. *Ver...dad* es una instalación de arte que plantea la problematización de una palabra que es emblemática de la dictadura en su correlato legal, “verdad”, y que con frecuencia se utiliza para preguntar por el destino de los desaparecidos durante el régimen militar. Exhibida temporalmente entre setiembre y noviembre de 2010, *Ver...dad* es el título de la muestra y sus letras se ubican en los árboles que flanquean el camino de ingreso al edificio del museo, colocándose una en cada árbol. El único espacio diferente en el que aparece esta palabra es en el folleto que se entrega al público, donde las letras-palabras “ver...dad” aparecen en una forma que es imposible de lograr si no es en papel: el cielo con algunas nubes y un marco que engloba parte de una nube y parte del cielo azul, colocándose la palabra fuera de dicho marco. Una parte figura impresa en el cielo azul (“ver”) y otra parte impresa sobre la nube (“dad”) –(ver Fig. 3). El uso de la elipsis entre “ver” y “dad” es crucial dado que descompone

23 Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art* (Cambridge: MIT Press, 2001), xix.

la palabra “verdad” en otras dos palabras que refieren a otros dos mundos imaginarios: la óptica (“ver”), también a menudo parte de una idea de verdad en el sentido jurídico de “ser testigo”, y la palabra “dad”, que abre dos correlatos posibles, uno en inglés y otro en español de Castilla. El primero refiere a la figura paterna y al correlato legal del padre y el “nombre” de la ley; el segundo refiere a la forma imperativa del verbo “dar”. Es curioso que la mitad de la palabra “verdad” planteada en esta descomposición abre dos usos que se encuentran dislocados del idioma hablado en el lugar, dado que remite al inglés y al español de Castilla, siendo palabras que también pueden relacionarse con dos horizontes diferentes de colonialismo que abren el problema del pasado reciente a una cuestión que el museo no tematiza (la intervención extranjera en la defensa de lo nacional).

La muestra también utiliza otro elemento que es meramente visual y que podría conectarse con la elipsis del título: los marcos. Al caminar por el parque que rodea al museo, se observan diferentes partes de marcos colgando del tronco de un árbol o colocados directamente sobre el pasto, en el suelo (ver Fig. 4). Al estar esparcidos en lo que serían elementos naturales, se está apelando quizá a la problematización del encuadre que tiene lugar en el museo (sus propios marcos posibles) y que insta a que los que recorren este afuera piensen en el tipo de encuadre ideológico que constituye a la mirada misma. En este sentido, es solamente a través de una ilusión óptica que los elementos que constituirían un marco completo pueden observarse (ver Fig. 5 y 6).

En su análisis sobre cine Deleuze dice que una misma escena encuadrada desde una perspectiva y luego desde un ángulo levemente distinto, nos hace “sentir” la cámara y preguntar sobre el encuadre y lo que este deja fuera. Si llevamos esto al plano de la instalación que tematiza la configuración de la verdad, de diferentes modos pero con los mismos materiales del “marco”, lo que quizá se está trabajando en esta serie es una pregunta respecto a la configuración de una mirada sobre el pasado. Esto nos lleva a preguntar por los límites, los bordes variables, los campos de visión que las fronteras del museo dejan sin problematizar. Así, los elementos que se esparcen en ese afuera como espaciando las letras que nos hacen mirar formas de abrir la palabra verdad a modos de percibir los cuadros que la pueden componer y desconfigurar, llevan a hacer sentir (percibir) la conexión entre una mirada y la historia. Es decir, la forma en que esta se constituye y el modo en que puede ser disuelta a partir de este juego de marcos que instan a ver como objetos del museo cosas que parecen totalmente desvinculadas. En este sentido, el juego del encuadre que los marcos fragmentarios tematizan se vincula con el preguntar sobre modos de percibir la fabricación de una mirada hacia lo que no se asume naturalmente (ideológicamente) como parte de una colección. Con esto se insta a pensar no ya en un material informativo que agregue datos al museo, dado que lo que vemos son marcos que arbitrariamente señalan partes de lo que es natural (tronco del árbol, pasto), sino en las condiciones mismas del proceso de hacer perceptible lo que, en jerga benjaminiana, sería lo más cercano (el mirar como proceso y como práctica de hacer legible ese proceso, tensarlo, cuestionarlo). Esta problematización de la relación mirada-encuadre nos insta a pensar en el artificio de lo que se naturaliza (lo que se da como de suyo en tanto natural) y que trabajado desde la naturaleza misma es des-naturalizado como mecanismo que apunta a la carga ideológica de la mirada. Así como podemos preguntarnos qué sentido tiene el marco que corta un pedazo del árbol en un museo dedicado a la memoria, podemos también preguntar por lo que ha sido naturalizado por el trabajo de la dictadura y que, por tanto, es asumido como natural y no como parte del museo (no solamente el Penal de Libertad, sino también la criminalización de la pobreza, el hacinamiento carcelario generalizado, etc.). Esto plantea la pregunta acerca de cómo

visualizar las capas invisibilizadas y desaparecidas del cuadro de la historia, capas en las que el pasado autoritario se sigue manifestando, como podríamos pensar que sucede con la reapertura de Libertad y el trabajo sobre la sensibilidad y la comunidad que esta reapertura señala (divisiones, indiferencia, trauma, dependiendo de qué tipo de mirada se arroje sobre este hecho).

El papel de la elipsis que divide en dos partes a la palabra “verdad”, considerado como un fenómeno puramente visual que desempeña en el lenguaje el mismo rol que los marcos en la naturaleza, nos permite ver la composición de esta otra forma de memoria en el afuera. Por lo tanto, se conecta con la organización del significado, la ley, como aquello que el trabajo des-enmarca colocando y esparciendo marcos por todo el parque exterior. Quizá lo que se sugiere mediante el juego que plantea el artista en el parque, colocando marcos y también elementos que pertenecen a la estructura del marco (mitad de un marco), y letras, es la perceptibilidad de una forma diferente de cuestionar las prácticas de la memoria allí donde no se las espera, en sus propios afueras (viendo lo que queda sin verse). La elipsis parece jugar con la exterioridad marginal que cuestiona lo que falta tanto dentro como fuera del museo. Jugando con la forma de ver y encuadrar, esto también puede sugerir la necesidad de trabajar más con el sentido de cómo ciertas zonas del pasado pueden “verse” y “percibirse”, es decir, cómo plantear diferentes formas de ver y leer lo que constituye el propio museo y la noción de memoria y colectivo que este constituye a su vez. Con esto re-emerge la pregunta que planteé al comienzo, respecto al tipo de sujetos que implica el museo como construcción de colectividades.

(Hacia un futuro de la memoria)

La tensión generada por la constelación que se configura entre el ala sobre las cárceles dentro de la exhibición, la instalación de arte en su exterior y el marco arquitectónico mismo del predio (la casa de un ex-dictador, con sus propias celdas de castigo) arma una figura problemática que posibilita la lectura de un problema que si bien tiene como nudo central a la dictadura militar reciente, la excede. Como en un juego de cajas chinas, lo que encuentro que una lectura de estos núcleos no tematizados lograría hacer, es una apertura de la noción del tiempo. Esto lleva a pensar, benjaminianamente, en la forma en que capas de pasado y presente se abren a modalidades de temporalidad que exceden la linealidad cronológica del progreso, dado que tenemos una dictadura militar que se tematiza en una casa que perteneció a un dictador del siglo XIX (hecho invisibilizado en el museo) y que cuenta con zonas de reclusión en el predio. Estas zonas no son tematizadas y, sin embargo, su inclusión en la exhibición exigiría postular una serie de preguntas respecto al autoritarismo estatal en un sentido más amplio que la excepcionalidad que generalmente se asume al trazar la historia de la dictadura reciente. En lo que he recorrido a lo largo de este trabajo, surgieron al menos tres dictaduras (fines del siglo XIX, años 1930, años 1970). Entonces, esto genera cierta zona de “indecibilidad” que insta a pensar en las fronteras que separan diferentes modalidades de autoritarismo, así como también instaría a pensar una historia de la memoria de las dictaduras como regímenes que quizá configuran un marco que constituyó al Estado en modos que convierten esa frontera entre dictadura y democracia en algo móvil y más frágil que lo que la temporalidad del museo tematiza. Como he intentado proponer, la lectura del MUME desde Las cárceles tematiza implícitamente un recorrido semejante, que nos deja en el propio presente con un sistema penal que abre zonas en las que las “excepcionalidades” dictatoriales parecerían continuar en un sentido invisible o en una población que “no cuenta”, como parte de una comunidad pasible de un recuerdo museístico (los límites de la comunidad que el

museo supone, asume y crea). Esto es lo que logra la problematización del “encuadre” al apelar a una práctica cognitiva que excede al lenguaje pero lo involucra, proponiendo un descentramiento problemático del “marco” conceptual con el que se asiste al museo (dirigido a un período preciso de la historia). A su vez, esto es espaciado por la muestra al problematizar el rol del “ver” (tanto en el título de la misma como en el uso de marcos por toda la zona) y el estatus legal que este contiene en relación a la ver-dad (legalidad, nombre del padre, autoridad que funda al autoritarismo que el museo tematiza). La pregunta que queda abierta sería: ¿pueden los procesos de museificación abrirse para constituir un espacio en el que la problematización de la perceptibilidad de la historia pueda convertirse en un espacio para la problematización de la lectura de lo que nunca fue “escrito”? Esto refiere a la sub o micro-óptica que “inscribiendo” lo que fue dejado fuera del lenguaje y lo visible pueda llegar a abrir un modo diferente de decir que no pueda igualarse a la forma estatal de narrativización dentro de la lógica del progreso inevitable (es decir, la historia de la acumulación de capital que dirige su modo de representación histórica). Esta posibilidad, inspirada en el llamado de Benjamin a pensar más profundamente el pasaje de una “asamblea” de objetos a una asamblea de personas, puede también implicar la posibilidad de abrir las discusiones acerca del rol de la estética y de la forma en que la historia se hace perceptible, se enmarca, se contempla. Por lo tanto, se trata de cuestiones que implican prácticas del arte, la crítica cultural, la historia y que surgen a partir del impulso memorialista que la obsesión museística también ha posibilitado. En consecuencia, en ellas quizá yace la posibilidad de abrir otras formas de pensar la memoria desde los bordes. Si tomamos nuevamente la forma en que se exhiben los mamelucos de Libertad en la dictadura, se genera una imagen interesante, dado que si bien se omite la reapertura de la cárcel en el ala a ella dedicada en el museo, parecería que Libertad trajera subliminalmente aquello que se presume fuera, que es la contemporaneidad imposible de lo excluido —el carácter fantasmal de una prenda sin cuerpo—. En este sentido, ese vacío de los mamelucos colgando desprovistos de cuerpo tiene así una doble lectura posible: además de traer la figura de la descorporeización y espectralización del preso “político” (la forma de su desaparición de una vida “civil”) nos permite trazar, desde la pregunta por Libertad hoy, cómo se habita ese traje, desde dónde. Sin cuerpo determinado (a pesar de contar con un número) podríamos decir que estos mamelucos que flotan en la sala con sus perchas parecerían sugerir una lectura sobre el relleno de estos trajes que pudiera remitir al presente, a los cuerpos invisibilizados en Libertad, los que desaparecen de la vida civil en plena democracia.²⁴

Si bien estas preguntas son posibles porque hay un MUME, son sus limitaciones las que configuran el preguntar mismo por este tema en un presente en el que muchas zonas del pasado siguen resonando como ecos vacíos de sentido, que exigen una lectura a contrapelo del presente de la manía memorialista. Entonces, volviendo al tema del comienzo, podríamos pensar en cómo espaciar y abrir el pasado a otras capas que han permanecido al margen de los museos, otras historias de exclusiones y desapariciones que dislocan la fijación de la “memoria” a una significación casi naturalizada con el pasado reciente de la dictadura militar. En este sentido, una lectura micropolítica de estos espacios permite abrir las temporalidades hacia otros correlatos, instando a cuestionar de modo crítico y creativo el rol de la memoria en sus diferentes usos y politizaciones.

24 Cabe notar también el juego fantasmal que se establece entre estos mamelucos flotando en la sala y la proyección en la pared de un documental de Virginia Martínez: imágenes de rostros de presos en el instante de ser procesados, fotografiados a la hora de remplazar su nombre por un número. Este juego genera una relación disimétrica entre el elemento material del mameluco (su presencia en la sala) y el rostro espectral (imagen proyectada) de los presos usándolos en un momento determinado del pasado.

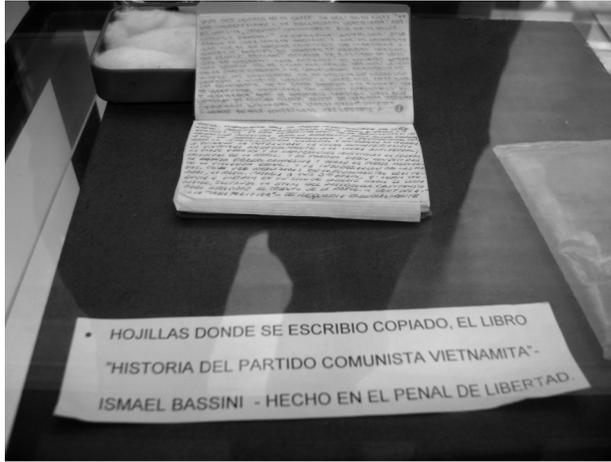


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 6²⁵

Bibliografía

- Alzugarat, Alfredo. *Trincheras de papel: Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2009.
- Andermann, Jens. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2007.
- Benjamin, Walter, traducción de Howard Eiland y Kevin McLaughlin. *The Arcades Project*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Broquetas, Magdalena. “Huellas de la represión en la ciudad de Montevideo. Un recorrido por las marcas territoriales de la memoria del pasado reciente a propósito de la identificación y el registro fotográfico de ex centros de detención del autoritarismo y la dictadura (1968-1985)”. Documento leído en *Espacios, lugares y marcas territoriales de la violencia política y la represión estatal*. Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Buenos Aires, mayo 13-15, 2009.
- Deleuze, Giles y Guattari, Félix, traducción de Brian Massumi. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Gonzalo Fernández. *IV Seminario sobre cárceles. El fracaso del sistema penitenciario actual: Realidad y reformas*. Montevideo: SERPAJ-Konrad-Adenauer-Stiftung, 2003.
- Garretón, Manuel. *Proceso político chileno*. Santiago: FLACSO, 1983.
- Huellas de la represión en Montevideo: Identificación de centros de detención del autoritarismo y de la dictadura (1968-1985)*. Montevideo: Centro cultural y Museo de la memoria y Centro Municipal de Fotografía, 2009.
- Maleuvre, Didier. *Museum Memories: History, Technology, Art*. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Marchesi, Aldo. “Una parte del pueblo uruguayo ‘feliz, contento, alegre’: Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura”. En Carlos Demasi, Aldo Marchesi, Vania Markarian, Alvaro Rico, Jaime Yaffé (editores). *La dictadura Cívico-Militar: Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Banda Oriental, 2009.
- Radstone, Susannah y Schwarz, Bill. “Introduction: Mapping Memory”. En *Memory: Histories, Theories, Debates*. Nueva York: Fordham University Press, 2010.

25 Las fotografías 3 a 6 son gentileza de Daniel Jorysz, a quien le agradezco su generosidad para permitirme acceder y publicar las imágenes de su muestra. Las fotografías 5 y 6 muestran la ilusión óptica en la que solamente desde un punto preciso en el espacio se genera la fantasía de ver un marco completo.

Reiss, Julie H. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge: MIT Press, 2001.

Scapusio, Beatriz. “El sistema penal uruguayo y su repercusión carcelaria: La necesidad de su reforma”. En Raúl Ronzoni (editor). *Reforma al sistema penal y carcelario en Uruguay*. Montevideo: CADAL, 2008.

Seminario internacional sobre la impunidad y sus efectos en los procesos democráticos. Santiago de Chile: CODEPU, 1996.

Recibido 11/04/2011 – Aceptado 23/06/2011