El diseño de la exposición como objeto-idea (o cómo pensar los museos de sitio que fueron centros clandestinos de detención)

Reyes Santiago, María Florencia

florenciareyes@yahoo.com.ar

Universidad de Buenos Aires. Maestría en Diseño Comunicacional / Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo – Facultad de Ciencias Económicas – Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, Argentina

Línea temática 1. Palabras, campo, marco
(Conceptos y términos en la definición teórica de las investigaciones)

Palabras clave

Museos de sitio, Centro clandestino de detención, Exposición, Diseño museográfico, Objeto-idea

Resumen

Según las definiciones dadas en 1982 por el Comité Internacional de Museos, que pretende regir el funcionamiento de estas instituciones en el mundo, los museos de sitio son “concebido[s] y organizado[s] para proteger un patrimonio natural y cultural, mueble e inmueble, conservado en su lugar de origen, allí donde este patrimonio ha sido creado o descubierto” y existen “por su interés ecológico, sociológico, científico e, incluso, por el testimonio que da sobre la cultura y la historia de una comunidad humana”. Pero, ¿cómo mostrar ese supuesto “testimonio dado”? ¿De qué modos narrar “los hechos allí acaecidos”? ¿Qué implica “proteger un patrimonio”? ¿Cuál es el rol de esos espacios en estas definiciones? Y con él, ¿cómo se entienden a sí mismos en el entramado social?

Este escrito se propone comenzar a responder esas preguntas a partir del análisis de las exposiciones permanentes de dos sitios de memoria particulares: la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y el Departamento de Informaciones de la Policía de la provincia de Córdoba (D-2). Para ello, en primer lugar, considerará a esas exposiciones como los principales objetos construidos por los museos y luego intentará mostrar cómo su forma puede definirse como portadora de la idea que esos espacios construyen, no sólo sobre los temas y problemas que buscan abordar en sus salas, sino especialmente sobre sí mismos.

Introducción

La última dictadura cívico-militar que atravesó nuestro país (1976-1983) se caracterizó, entre otras particularidades que la diferencian de sus predecesoras locales y de los regímenes simultáneos en otras latitudes de América Latina, por la implementación de un terrorismo de Estado que incorporó mecanismos inéditos de control y disciplinamiento social. Basada en un plan sistemático de secuestro, tortura y desaparición forzada de personas, su acción concentró en los centros clandestinos de detención uno de sus engranajes centrales de funcionamiento. Instalados secreta e ilegalmente en dependencias policiales y militares (aunque también los hubo en escuelas, hospitales y fábricas), estos espacios estaban destinados a someter a los sujetos allí secuestrados no sólo a condiciones extremas de confinamiento (aislamiento, escasez de alimentos y agua, nula higiene), sino a frecuentes ejercicios de tortura física, con los que se buscaba obtener información sobre la vida y las actividades de los prisioneros o de sus contactos en el exterior. La deshumanización de los detenidos, sin embargo, fue el objetivo principal de estos centros, al igual que el erigirse como una especie de “secreto a voces” funcionó como recurso para engendrar un terror generalizado a toda la población, rompiendo los lazos sociales e imponiendo la desconfianza, el silencio y la desmovilización.

Un modo de restituir esos vínculos, de denunciar el horror y con ello repensar en conjunto esa sangrienta y trágica etapa de nuestra historia reciente, ha sido la política pública encarada por los gobiernos kirchneristas de “preservación, señalización y difusión” de muchos de esos centros clandestinos de detención en todo el país. Con una ley del año 2011, estos espacios fueron definidos y convertidos en “sitios de memoria del terrorismo de Estado”, siendo entonces algunas de sus nuevas funciones “promover (…) actividades educativas, de investigación, capacitación y difusión relacionadas con los hechos allí

acaecidos y (…) con la defensa irrestricta de los derechos humanos; e impulsar proyectos específicos de preservación, recopilación, sistematización y conservación de material documental y testimonial" (Said, 2015: 4)[1].

Efectivamente, según las definiciones dadas en 1982 por el Comité Internacional de Museos, que pretende regir el funcionamiento de estas instituciones en el mundo, los museos de sitio son "concebido[s] y organizado[s] para proteger un patrimonio natural y cultural, mueble e inmueble, conservado en su lugar de origen, allí donde este patrimonio ha sido creado o descubierto" y existen "por su interés ecológico, sociológico, científico e, incluso, por el testimonio que da sobre la cultura y la historia de una comunidad humana" (citado en Grazioso Sierra, 2014: 61-62). Pero, ¿cómo mostrar ese supuesto "testimonio dado"? ¿De qué modos narrar "los hechos allí acaecidos"? ¿Qué implica "proteger un patrimonio"? ¿Cuál es el rol de esos espacios en estas definiciones? Y con él, ¿cómo se entienden a sí mismos en el entramado social?

Este escrito se propone comenzar a responder esas preguntas a partir del análisis de las exposiciones permanentes de dos sitios de memoria particulares: la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y el Departamento de Informaciones de la Policía de la provincia de Córdoba (D-2)[2]. Para ello, en primer lugar, considerará a esas exposiciones como los principales "objetos construidos" por los museos y luego intentará mostrar cómo su forma puede definirse como "portadora de la idea" que esos espacios construyen, no sólo sobre los temas y problemas que buscan abordar en sus salas, sino especialmente sobre sí mismos.

De la idea al objeto, del objeto a la idea

¿Cómo es posible entonces acercarse a esas ideas? ¿De qué modos los museos expresan sus posiciones? ¿Qué lugar ocupan en esas definiciones los objetos por ellos construidos?

Los estudios epistemológicos de Popper sobre los orígenes, características y métodos del conocimiento científico ofrecen un valioso aporte para intentar avanzar en algunas respuestas. En primer lugar, porque permiten definir los

1. Finalmente reglamentada en 2014, esta ley reforzó el trabajo que desde 2006 venía realizando la Red Federal de Sitios de Memoria, en el ámbito del Archivo Nacional de la Memoria. También, en el año 2000, distintas organizaciones de derechos humanos y agrupaciones de sobrevivientes, familiares y amigos de detenidos desaparecidos habían logrado recuperar dos ex centros clandestinos de detención: la llamada "Mansión Seré", ubicada en el municipio de Morón, y los restos arqueológicos del denominado "Club Atlético", demolido en 1977 para la construcción de la autopista 25 de Mayo en el barrio de San Telmo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

2. Serán referidos de aquí en adelante como *Museo Sitio de Memoria ESMA* y *Museo de Sitio del Archivo Provincial de la Memoria – Ex D2*, que es la denominación por ellos elegida.

elementos que componen el mapa a analizar. En su filosofía de la ciencia, el autor distingue tres “mundos o universos” diferenciados entre sí:

primero, el mundo de los objetos físicos o de los estados físicos; en segundo lugar, el mundo de los estados de conciencia o de los estados mentales o, quizá, de las disposiciones comportamentales a la acción; y en tercer lugar, el mundo de los contenidos de pensamiento objetivo, especialmente, de los pensamientos científicos y poéticos y de las obras de arte. (Popper, 1992: s/p)

Así, aparecen, en orden: “la realidad”; el conocimiento subjetivo u organísmico, el de “nuestras experiencias conscientes”, que consiste en “una disposición a comportarse o a reaccionar”; y el conocimiento objetivo, formado por “el contenido lógico”, por “los sistemas teóricos, (…) las situaciones problemáticas, (…) los argumentos críticos” que hayan sido “formulados lingüísticamente”, es decir, recogidos y publicados en “revistas y libros almacenados en bibliotecas” (Ídem)[3].

En el caso de los museos de sitio que aquí serán estudiados, entonces, pueden distinguirse esos tres componentes. El mundo 1 será el de los “objetos construidos” por esos espacios, los objetos físicos, reales, tangibles, materiales, a los que se accede de manera directa. Se trata de sus exposiciones permanentes, que, por su finalidad más explícita de difusión, transmisión y/o educación, constituyen la máxima expresión de su comunicación, que es además una de las funciones definidas tradicionalmente como principales para estas instituciones, junto a la conservación y la investigación. Para su análisis, al mismo tiempo, se accederá a ellas a través del estudio de su forma, porque, tal como explica Wagensberg, siendo “la forma de un objeto (…) una propiedad de la superficie frontera que separa su interior de su exterior, (…) una profunda propiedad superficial”, ésta “puede ayudar a su comprensión” (citado en Bengoa, 2020: 3). Partiendo entonces de definir la forma de las exposiciones permanentes como “su aspecto exterior (…), que incluye la materialidad perceptiva, (…) su aspecto sensorial, visible particularmente” (Ídem), se las entenderá tanto como “el resultado de la acción de exponer, como el conjunto de lo expuesto y el lugar donde se expone” (Desvallées y Mairesse, 2010: 36). Así, los elementos específicos que la componen y serán analizados

3. Esta última particularidad del mundo 3 es la que reforzará la hipótesis de Popper del carácter “real” de los “objetos teóricos” o inteligibles de ese universo. Así lo explica Martí Arís (1993): “Es comúnmente aceptada la distinción entre mundo 1 y mundo 2; en cambio, es infrecuente (…) la aceptación de un mundo 3 delimitado y autónomo (…). Esa distinción es a la que Popper se aplica con más ahínco, subrayando la diferencia que va de tener un pensamiento a formularlo en un lenguaje. El acto del pensamiento sólo puede ser criticado objetivamente si se formula en un lenguaje humano, convirtiéndose así en un objeto del mundo 3. Y ese mundo 3, pese a su condición abstracta, es para Popper tan real como el mundo 1 formado por los objetos físicos: son tan reales las cosas como las teorías que forjamos sobre ellas” (34).

pueden agruparse en tres grupos: los objetos originales recontextualizados (objetos de museo) y los objetos didácticos creados para la exposición (maquetas, por ejemplo); luego los medios de la puesta en escena tales como vitrinas, colores e imágenes; y finalmente los elementos espaciales, que generalmente están predeterminados (la sala, el edificio, etc.). (Schärer, 2000: 2).

El mundo 2, por su parte, aquel definido por Popper como el de “los sentimientos de temor y esperanza, de las disposiciones a actuar y de todo tipo de experiencias subjetivas, incluidas las subconscientes e inconscientes” (citado en Bengoa, 2020: 9), podrá identificarse en el conjunto de especialistas que conforman los equipos de trabajo de los museos de sitio encargados del diseño, producción, montaje y mantenimiento de las exposiciones permanentes. Usualmente, se trata de profesionales provenientes de diversos campos de acción, que combinan sus saberes teóricos y prácticos –y también aquellos sentimientos y experiencias que menciona Popper– en aras de un objetivo común, que, si bien suele y debe estar definido de manera clara al iniciar las tareas, puede asimismo ir transformándose en el curso de su elaboración.

Por último, el mundo 3, aquel de los contenidos de pensamiento objetivo, estará definido, en el caso de los museos de sitio, por el conjunto de ideas teóricas sobre/con/a partir de las cuales se construyen las exposiciones permanentes. No se trata, por supuesto, únicamente de sistemas científicos comprobados y estables, sino sobre todo de conocimientos en formación, conceptos y nociones en proceso de elaboración, problemáticas cambiantes, e incluso conjeturas y suposiciones; todos ellos susceptibles a la crítica y por lo tanto a la transformación. Podrían formularse incluso bajo la forma de preguntas, tales como: ¿Qué fueron los centros clandestinos de detención? ¿Qué pasó allí, cómo, por qué, para qué, con y contra quiénes? Y, sobre todo, ¿qué es hoy un centro clandestino de detención? ¿Qué es un museo?

Pero, ¿de qué modo específico se relacionan estas preguntas con los objetos expuestos en esos espacios? ¿Cómo se influyen mutuamente aquellos “mundos” diversos –el teórico, el psicológico y el material– cuando convergen en una forma específica como la exposición permanente de un museo de sitio? Popper brinda la respuesta cuando define las interacciones entre ellos, sus “relaciones causales”. Si bien una de las características principales del llamado mundo 3 es su autonomía, entre otros motivos porque “es totalmente independiente de las pretensiones de conocimiento de un sujeto” y porque “podemos descubrir nuevos problemas que estaban allí antes de ser descubiertos y antes de que se hiciesen conscientes”, el autor insiste en aclarar que ella “sólo es parcial”, debido precisamente a los constantes vínculos que establece con el mundo 1 y el mundo 2 (Popper, 1992: s/p). Henríquez Garrido

(2002) asegura de hecho que el mundo 3 tiene la "capacidad de operar transformaciones sobre los estados mentales (…) y la realidad física" (333). Popper desarrolla claramente esas relaciones al afirmar, por ejemplo, que "no se puede negar seriamente que el tercer mundo de las teorías matemáticas y científicas ejerza una gran influencia sobre el primero", pero también que

nosotros, en cuanto inquilinos del segundo e incluso del primer mundo, (…) actu[a]mos constantemente sobre [el tercer mundo] y éste, a su vez, actú[a] sobre nosotros: es autónomo a pesar de ser un producto nuestro y de tener un fuerte efecto de retroalimentación sobre nosotros. (Ídem)

"No existen datos de los sentidos o percepciones que no se hayan construido mediante teorías", completa Popper al pensar nuevamente las influencias entre los mundos 2 y 3, al igual que "nuevos problemas llevan a nuevas creaciones o construcciones (…) que (…) pueden añadir nuevos objetos al tercer mundo, (…) nuevos hechos inintencionados, nuevos problemas inesperados y a menudo, también nuevas refutaciones" (Ídem). Y tal vez la frase que mejor resuma el esquema: "la mente humana [es el] órgano de interacción con los objetos del tercer mundo para comprenderlos, desarrollarlos, utilizarlos y hacerlos repercutir sobre el primer mundo" (Ídem)[4].

A los fines del análisis aquí sugerido de los museos de sitio, se entenderá entonces que "desde el Mundo 3 existen teorías proyectuales (tanto en arquitectura como en diseño) que inciden fuertemente en el Mundo 1" y que, por lo tanto, "los objetos mismos construidos por el hombre pueden ser considerados (…) portadores de teoría" (Bengoa, 2020: 10). Así, la forma de las exposiciones permanentes de estos espacios será considerada como proyección de la(s) idea(s) que los museos construyen tanto de sus contenidos específicos como de sí mismos. Y si, como afirma Popper, "el estudio de los productos es mucho más importante que el estudio de la producción, incluso para comprender la producción y sus métodos" (citado en Henríquez Garrido, 2002: 335), entonces estudiar en profundidad aquella forma será una valiosa puerta de entrada a una comprensión crítica de esos espacios.

Dos ideas, dos objetos

Hoy es un espacio de denuncia del terrorismo de Estado y transmisión de la memoria. Su misión es contribuir a conocer, vivenciar y comprender las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado argentino,

4. También Martí Arís (1993) expresa con claridad los vínculos entre los tres mundos, cuando explica que "Popper sustituye la tradicional concepción dualista, que restringe el universo a la dialéctica entre dos polos opuestos (mundo de las cosas exteriores – mundo interior del sujeto; materia – espíritu; etc.), por una concepción tripartita en la que el universo, abierto y emergente, se concibe como el resultado de la mutua interacción entre el mundo de los objetos físicos y el mundo de los objetos inteligibles, a través de la mediación del mundo de los procesos de pensamiento" (36).

propiciando un diálogo intra e intergeneracional en el presente y hacia el futuro.
Museo Sitio de Memoria ESMA

Hoy es un museo de sitio señalizado en sus paredes por testimonios de personas que estuvieron detenidas allí. Algunas señalizaciones tienen que ver con sus sensaciones, la espacialidad y los lugares; otras son especificaciones sobre el uso de las oficinas, patios, sótanos y altillo. Además, cuenta con espacios y salas de muestras permanentes y temporarias sobre la represión y los procesos de luchas de Memoria, Verdad y Justicia.
Museo de Sitio del Archivo Provincial de la Memoria – Ex D2[5]

Inaugurado en el año 2015 en el que fuera el edificio del Casino de Oficiales del amplio predio de la Escuela de Mecánica de la Armada y donde funcionó un centro clandestino de detención durante la última dictadura cívico-militar, el *Museo Sitio de Memoria ESMA* recibe a sus visitantes con un texto titulado "Aquí", que define claramente el carácter del espacio:

Aquí estuvieron detenidos desaparecidos cerca de 5.000 hombres y mujeres (…). Aquí la Armada planificó secuestros y llevó a cabo asesinatos de manera sistemática. Aquí mantuvo a los prisioneros encapuchados y engrillados. Aquí los torturó. Aquí los desapareció. Aquí nacieron en cautiverio niños que fueron separados de sus madres (…). Aquí se produjo un crimen contra la humanidad.

Pero ¿cómo se expresa esa descripción en su exposición permanente? ¿De qué modos se materializa la "denuncia"?

Siguiendo aquella enumeración de Schärer sobre los elementos específicos que componen una exposición, conviene comenzar por el espacial, que resulta en estos casos determinante. Tal como explican Desvallées y Mairesse (2010), si se considera a aquella como "continente o como lugar donde se expone", al pensar ese componente, debe tenerse en cuenta no sólo su "arquitectura, sino [también] el lugar en sí mismo" (36), es decir, no detenerse únicamente en los aspectos físicos del espacio (ubicación, tamaño, distribución y/o estructura de las salas), sino además en los rasgos singulares que le pudieron haber sido dados durante su uso original o por sus funciones previas. Y son precisamente esas características las que elige destacar el *Museo Sitio de Memoria ESMA*. Siendo actualmente "monumento histórico nacional, evidencia del accionar del terrorismo de Estado y prueba judicial en las causas por crímenes de lesa humanidad en Argentina", el edificio en sí mismo no puede alterarse, lo que en principio limita las posibilidades de intervención del diseño museográfico. Pero aún con esa restricción queda claro que lo que él finalmente se propone es

5. Estas dos citas iniciales y las siguientes del apartado, salvo indicación contraria, fueron extraídas de las webs del *Museo Sitio de Memoria ESMA* y del *Museo de Sitio del Archivo Provincial de la Memoria – Ex D2* indicadas como fuentes al final del escrito.

poner el acento en el espacio, en sus pasillos laberínticos y sus enormes salones despojados, en sus paredes manchadas y sus techos corroídos, en sus celdas opresivas, en las "marcas e inscripciones realizadas por los detenidos desaparecidos (…) en muros, estructuras de hierro o de madera, (…) realizadas con algún tipo de elemento punzante [o con] tinta o grafito"[6]. "Sótano", "Traslados", "Capucha", "Capuchita", "Embarazadas", "Pañol", "Pecera", son algunas de las salas o "estaciones" que componen la exposición, definidas específicamente por las funciones que tuvieron durante la dictadura.

Efectivamente, el punto de partida del museo para construir la exposición fue su condición de (haber sido) centro clandestino de detención, por lo que a esa preponderancia de los rasgos espaciales se le agrega también un contenido relacionado con lo que allí sucedió, conformado casi de manera exclusiva por "las voces de los sobrevivientes". Una de las "principales elecciones curatoriales de la muestra", tal como se explica, fue la de "apelar a los testimonios" de las víctimas, entendiendo que "la verdad jurídica produce un sentido social inapelable y contribuye a la construcción de los consensos sobre el 'Nunca Más'". Así, el *Museo Sitio de Memoria ESMA* decide ocupar sus casi 5.400 metros cuadrados distribuidos en "tres plantas en peine, sótanos y una gran buhardilla" esencialmente con proyecciones audiovisuales o textos escritos de las descripciones detalladas de los secuestros, vejaciones y torturas que sufrieron los detenidos desaparecidos, realizadas ante la justicia por aquellos que han podido superar esas experiencias y declarar "en las causas por crímenes de lesa humanidad durante la Comisión Nacional de Desaparición de Personas de 1984, en el juicio a las Juntas de Comandantes de 1985 y en los juicios realizados desde la reapertura de los procesos en 2004". Son esos testimonios el corazón del guión de la exposición, son esas duras palabras las que conducen al visitante a través de las trece salas que componen el espacio. Porque, a pesar de contar con una colección de objetos[7], su ausencia es casi total. No hay prácticamente elemento material alguno, e incluso, donde pudiera haberlo, éste es reemplazado por otro tipo de recursos[8]. De este modo, parece

6. En el sitio web del museo, se explica que "desde los años de la dictadura, el Casino de Oficiales sufrió numerosas acciones y amenazas destinadas a borrar las huellas de su funcionamiento (…). Gran parte de las modificaciones se realizaron en 1979 para ocultar el campo de concentración ante la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (…). La Armada, que administró el edificio hasta 2004, entregó el lugar al Estado argentino completamente vacío y en total deterioro".

7. Desde el museo se explica que, si bien en el año 2004 la Armada entregó el edificio "completamente vacío, sin objetos ni elementos de las prácticas concentracionarias", desde su apertura en 2015, "familiares de desaparecidos y sobrevivientes comenzaron a acercarse poco a poco a ofrecer sus acervos personales. En general se trata de objetos que pertenecieron o fueron realizados por los detenidos desaparecidos durante su cautiverio. Así como también elementos de represión (esposas, grilletes, entre otros) o documentos falsificados, producto del trabajo esclavo, que los sobrevivientes lograron sacar del centro clandestino".

8. Por ejemplo, en la sala "Pañol", ubicada en la buhardilla y que fuera originalmente "el lugar donde se almacena[ban] los bienes robados a los secuestrados", esos objetos son (re)presentados a través de imágenes proyectadas en el techo a dos aguas que cae sobre el espacio. También son sustituidos en la "Pecera", esta vez por una instalación artística que, con sillas y "sonidos de teletipo y máquinas de escribir", evoca el lugar donde los "prisioneros [eran]

no ser necesario para el museo exponer (dejar ver o tocar) un colchón, un grillete, una picana o una cama de tortura, sino esencialmente (hacer) escuchar el horror que esos objetos infundieron sobre las víctimas allí sometidas.

Así, con ese fondo de voces sufrientes, pero a la vez valientes y fuertes, el visitante transita las salas a través de (calculadas) pasarelas de madera que parecen sucederse unas a otras, continuándose mutuamente. Es direccionado a recorrer el espacio debiendo adentrarse en habitaciones oscuras o agacharse para evitar un golpe en la cabeza. Porque ese parece ser otro objetivo del museo: recrear parte de la atroz experiencia del cautiverio, atravesar los cuerpos con sonidos pasados, hacer repetir movimientos antes forzados. Así lo hace, por ejemplo, en la sala "Capucha", "principal lugar de reclusión de prisioneros" donde "permanecían esposados de pies y de manos, con una capucha o antifaz de tela en la cara", en la que se "incluye sobre el piso la representación tridimensional de una 'cucha', un espacio de 2 metros de largo por 70 centímetros de ancho" en el que los detenidos desaparecidos eran confinados y sobre la que el visitante puede ubicarse. También puede "transitar el mismo espacio de las filas de los traslados hacia los 'vuelos de la muerte'", a través de un pasillo de vidrio ubicado en el exterior llamado "Serapeum" por estar "inspirado en una estructura que se construía en el Antiguo Egipto para honrar a los muertos". O escuchar, en la sala "Capuchita", los ruidos del barrio que permitieron a muchos sobrevivientes identificar a la ESMA como su lugar de detención: "el sonido del tren, los aviones que se dirigen a Aeroparque, los autos que circulan por Avenida del Libertador, los partidos de fútbol de la cancha de River y Defensores de Belgrano, el alumnado de la vecina escuela Raggio". A través de estas experiencias, entonces, el *Museo Sitio de Memoria ESMA* propone a sus visitantes un crudo "estar ahí" que procura comprometerlos, de cuerpo entero e intelectualmente, en su propia posición como "espacio de denuncia (…) y transmisión de la memoria" de lo más inhumano perpetrado por la dictadura.

Diferente es la búsqueda del *Museo de Sitio del Archivo Provincial de la Memoria – Ex D2*. Ubicado en pleno centro de la ciudad de Córdoba, en la misma manzana que el antiguo Cabildo y frente a la Catedral y a la gran plaza principal, el museo ocupa la que fuera, durante la década del ´70, la sede del Departamento de Informaciones D2 de la policía de esa provincia, una "división especial" abocada no sólo a tareas "de espionaje, organización y clasificación de la 'información' obtenida", sino también a "la detención o secuestro, interrogatorio y tortura de personas consideradas altamente 'peligrosas' para el sostenimiento de un determinado orden social", constituyéndose así en un centro clandestino, parte del sistemático aparato represivo erigido por el

obligados a realizar trabajo forzado" de tipo "intelectual", como "la falsificación de documentos, (…) [o] la realización de traducciones, análisis de datos políticos y desarrollo de propaganda".

régimen[9]. Este carácter es el que lo convierte en un museo de sitio propiamente dicho y es por ello que algunos de sus espacios se encuentran señalizados, rasgo que se destaca en su presentación, recogida en la cita inicial de este apartado. Al igual que el *Museo Sitio de Memoria ESMA*, el edificio debe ser preservado lo máximo posible en su estructura, aspecto y condiciones originales, no pudiendo ser intervenido arquitectónicamente, por lo que las referencias aparecen efectivamente como señales o marcas, como flechas o dedos índice que apuntan hacia aquello que debe ser visto y recordado, indicando un camino posible para la memoria colectiva. Se conservan, por ejemplo, dos calabozos, con sus paredes derruidas y sus puertas y rejas oxidadas, identificados por fuera con una breve ficha descriptiva de sus usos pasados. O también se cuelgan, en distintos rincones o pasillos del laberíntico espacio, pequeños carteles, realizados en un acrílico transparente que nuevamente busca evitar alterar el aspecto de aquello que señala, que recogen fragmentos de testimonios de sobrevivientes del centro clandestino. Reproducidos con una escritura de puño y letra que refuerza su carácter personal, se lee en ellos: “acá me trajeron”, “en este banco nos sentaban”, “aquí reconocí la voz de mi compañero” o “en esta oficina estaban las mujeres”. Son así los propios lugares los señalados por el *Museo de Sitio del Archivo Provincial de la Memoria – Ex D2*, como en aquel “Aquí” inaugural de la *ex ESMA*. Sólo que en este aquí parecen mostrarse únicamente como rastros o vestigios que, con/por su suciedad y oscuridad “originales”, resultarían más que elocuentes para mostrar el horror.

Otra intención se vislumbra para el resto del museo, donde la exposición permanente se expande hacia distintas salas en las que no sólo las temáticas abordadas cambian, sino también las formas elegidas para narrarlas. En “Vidas para ser contadas”, por ejemplo, el visitante ingresa a un primer espacio en el que las paredes blancas están cubiertas por cientos de fotografías de diferentes tamaños que, en sepia o blanco y negro, muestran a los detenidos desaparecidos de ese centro clandestino. Rostros sonrientes, retratos institucionales, escenas familiares, se mezclan y multiplican, invitando a acercarse para descubrir detalles, aunque imposibilitado de ver hacia arriba hasta el techo y cerca del piso demasiado bajo, esas imágenes también lo rodean y sobrepasan, marcando el peso de la ausencia. Al avanzar hacia el segundo espacio de esa sala, en cambio, lo sorprenden distintos conjuntos de objetos que, en vitrinas de vidrio y madera, colgados de los muros o simplemente apoyados en un rincón, buscan “reconstruir las historias de vida” de algunos de aquellos hombres y mujeres antes presentados. Gracias al

9. “Según se detalla en el informe de CONADEP y en numerosos testimonios de sobrevivientes, el D-2 no era utilizado para alojar a los detenidos-desaparecidos por mucho tiempo. En sus patios, salas, pasillos y en un espacio conocido como ‘tranvía’, se realizaban los interrogatorios y se aplicaban diversas formas de tortura. Luego los secuestrados eran distribuidos a los CCD como La Perla, La Ribera o Hidráulica o bien se los legalizaba trasladándolos a las cárceles del servicio penitenciario” (Da Silva Catela, 2009: 15).

“aporte de amigos, familiares, vecinos, compañeros”, se exhiben un vestido, una moto o una guitarra, junto a breves textos que cuentan una parte significativa o representativa de esas “historias”. También en la sala “Identidad” se procura recuperar: construido junto a Abuelas de Plaza de Mayo de Córdoba, este espacio está dedicado a las “mujeres que estaban embarazadas al momento de su detención-desaparición”. Empapeladas las paredes con franjas verticales de distintos estampados en colores pastel y colgando, en cada una de esas porciones, diferentes porta retratos de parejas o familias con niños pequeños, junto a figuras de patos y trenes recortadas en madera blanca, el museo busca aquí emular cuartos infantiles. Presentando así cada franja como un trozo de esas habitaciones cercenadas por la dictadura, completan el diseño museográfico unos folletos plegables que el visitante puede llevarse, donde se narran las historias de esos padres ausentes.

Otras historias ausentes durante aquellos años son igualmente rescatadas en la llamada “Biblioteca de los libros prohibidos”. Este espacio, compuesto por dos salas contiguas, reúne muchos de esos escritos censurados, buscando hacer recordar también las políticas de represión cultural llevadas adelante. En la primera de las salas, un extenso mural de fondo amarillo, con dibujos de flores y una niña gigante que deja escapar pájaros azules de su cabellera pelirroja, se interrumpe con cubos ahuecados en los que se exhiben diversos ejemplares de aquellos libros, junto a los decretos oficiales de su prohibición. El visitante puede así recorrer el espacio y detenerse en la lectura de los argumentos utilizados por la dictadura para silenciar esas palabras. En la sala siguiente, esa lectura puede extenderse: una gran mesa rectangular con sillas, rodeada por una amplia biblioteca, lo invita a recoger y leer libros y revistas antes prohibidos, como así también fragmentos de distintas “experiencias de aquellos que enterraron o quemaron sus bibliotecas”. Se trata de vivencias recolectadas por el propio museo, al igual que algunos de los ejemplares ofrecidos, y así lo explica: “Esta biblioteca espera albergar todos los libros que nos donen, acerquen y presten. Así como guardará todas las historias que nos cuenten”.

Nuevamente, historias, historias de vida. Historias atravesadas por el dolor, la pérdida y la ausencia, pero al mismo tiempo cargadas de amores, resistencias y luchas. Esa potencia es la que parece querer recobrar el *Museo de Sitio del Archivo Provincial de la Memoria – Ex D2* en cada una de sus salas, buscando además remarcar que no se trata de fuerzas pasadas, vencidas, derrotadas, sino presentes, activas, disponibles. Aquello que la dictadura intentó hacer desaparecer es recuperado por el museo; aquello que buscó silenciar, casi gritado. Se hacen ver las vidas interrumpidas, mostrando su riqueza sencilla, próxima a quien observa. Se hacen escuchar las palabras condenadas, dejándolas volar como aquellos pájaros azules. Se reanuda así un movimiento que quiso ser interrumpido, evidenciando lo difícil que es detener la historia.

Pero, ¿cómo elige el museo narrar estas ideas? ¿De qué modos ocupa sus espacios para mostrar aquellas potencias? ¿Cómo procura activarlas en el visitante, a quien dirige esencialmente su relato? A aquellos vestigios del horror, casi intactos, en los que todavía pueden percibirse el sometimiento, la perversión y el odio, el museo les agrega vida. Aun con las restringidas posibilidades de intervención sobre el edificio –que obligan a conservar paredes rasgadas, consecutivas habitaciones diminutas o antiguos pisos calcáreos que los sobrevivientes todavía recuerdan observar bajo las vendas de sus ojos–, el museo logra construir salas luminosas, amplias por su contigüidad narrativa, llenas de colores plenos, colmadas de objetos diversos, ocupadas por historias vivas. “Están presentes”, parece afirmar, buscando hacer circular esa fuerza que muestra y sabiendo que es una tarea ardua, que debe continuarse día a día, renovando y ampliando su caudal. El “Memorial de las luciérnagas” ubicado en el último patio del *Museo de Sitio del Archivo Provincial de la Memoria – Ex D2* parece resumir esa labor llevada adelante por el espacio. Presentado como un “homenaje a los nietos apropiados, a la lucha incansable de Abuelas y a todas aquellas historias de quienes transitaron su infancia en dictadura”, se trata de una instalación artística compuesta por decenas de luces que, colgadas de una malla suspendida entre las medianeras, parecen caer del cielo abierto. “Cada lamparita que se prende simboliza la aparición de un nieto o nieta que recupera su identidad biológica. Cada lamparita vacía son los nietos que faltan e impulsan a seguir luchando con la firme esperanza de encontrarlos”, se explica en una de las paredes. Convertido en un lugar ceremonial en el que se festeja cada nueva identidad recobrada, el “Patio de las luces” es además un punto de encuentro que alberga actividades artísticas y culturales. Parece ser así una síntesis del *D2*: hay luz, hay movimiento, hay colectivo, hay futuro.

Reflexión final

A lo largo de este escrito, se ha demostrado cómo se vinculan fuertemente las ideas de los museos y los modos en los que éstas se expresan, cómo se relacionan las teorías con los objetos y sus formas, cómo se imbrican el mundo 3 y el mundo 1, conectados y mediados por el mundo 2. Entendiendo las exposiciones permanentes de estos museos de sitio como sus objetos construidos, el análisis detallado de aquella “superficie frontera” que los separa del exterior (y a la vez los une, podría agregarse aquí) permitió evidenciar los diversos impactos que sobre ella ejercen las concepciones previas que esos espacios poseen, tanto sobre los temas y problemas que abordan, como sobre sí mismos y sus roles al interior de la sociedad. Con los recursos y la aplicación de las hipótesis gnoseológicas popperianas, que podrían definirse como una epistemología del diseño, por estar centrada en el objeto y constituirse como una “herramienta para conocer a la realidad del propio diseño” (Bengoa, 2020: 4), se estudiaron los rasgos principales de los proyectos museográficos de los

dos espacios, haciendo hincapié en el aspecto sensorial de su forma. Así, se concentró la mirada en las características físicas específicas de las muestras, siguiendo la enumeración de Schärer: los elementos espaciales predeterminados, los objetos patrimoniales recontextualizados, los objetos ideados y construidos especialmente. Pensando no sólo su distribución, su presencia/ausencia, sus tamaños y ubicación, sus materiales, colores y texturas, sino también los vínculos que se construyen entre ellos al interior de una misma sala o en el recorrido completo del espacio, se buscó evidenciar cómo esas elecciones particulares realizadas por los museos sobre la forma de sus exposiciones se rigen de manera directa por las ideas allí mismo elaboradas.

Se partió aquí de aquellas preguntas sobre qué fueron los centros clandestinos de detención –qué sucedió en ellos, cómo, por qué, para qué, con y contra quiénes funcionaron– y sobre qué es o debe ser un museo que se erige sobre él y se brindaron también algunas respuestas iniciales. En los dos espacios estudiados, las definiciones propuestas conjugan comprensiones del proceso histórico en su conjunto con aproximaciones a las experiencias personales de los sujetos involucrados. Así, logran pensar aquellos años de modo profundo, considerando sus complejidades y contradicciones, al igual que los cruces entre esos niveles individuales y sociales. También ambos museos procuran acercar la historia al visitante, traer al presente ese pasado, señalar sus marcas en nuestra actualidad. Sin embargo, lo hacen de manera distinta en cada caso, lo que termina diferenciando la forma de sus objetos finales: mientras que en el *Museo Sitio de Memoria ESMA* el eje parece estar colocado en denunciar el horror, en condenar las terroristas prácticas estatales, en conmover desde el dolor y la perturbación, el *Museo de Sitio del Archivo Provincial de la Memoria – Ex D2*, en cambio, propone principalmente recuperar aquello que buscó ser eliminado, rescatar la potencia de lo que fuera definido como peligroso e intolerable, emocionar desde el afecto y la identificación.

Éstas de ningún modo son respuestas definitivas; así como las muestras son espacios cambiantes, se trata aquí también de construcciones en constante movimiento, que pueden modificarse a partir del ejercicio mismo de la indagación. Pero si para conocer ese pensamiento abierto se parte de entender a la exposición como objeto-idea, analizando su forma desde ese vínculo que las define, entonces gran parte del camino parece estar recorrido en la dirección correcta.

Fuentes

Sitios web del *Museo Sitio de Memoria ESMA*:
http://www.museositioesma.gob.ar/
https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/museo-sitio-de-memoria-esma
Sitio web del *Museo de Sitio del Archivo Provincial de la Memoria – Ex D2*:
https://apm.gov.ar/apm/museo-de-sitio
Da Silva Catela, L. (coord.) (2009). *Catálogo de centros clandestinos de detención en Córdoba*. Córdoba: Comisión Provincial de la Memoria – Archivo Provincial de la Memoria.
Said, J. (2015). *Espacios de memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Secretaría de Derechos Humanos – Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.

Bibliografía

Bengoa, G. (2020). *Seminario: siete visiones sobre los objetos*. Buenos Aires: Maestría en Diseño Comunicaciones – FADU/UBA.
Desvallées, A. y Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. París: Armand Colin – ICOM.
Grazioso Sierra, L. (2014). Museos de sitio, oportunidad para poner en valor nuestra herencia cultural y contribuir en la construcción de una identidad. En: *XXVII Simposio de investigaciones arqueológicas*. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
Henríquez Garrido, R. (2002). Popper, Bouvard y Pécuchet. Nueva refutación del Mundo 3. *LOGOS: Anales del Seminario de Metafísica*. Volumen 35: 331-346.
Martí Arís, C. (1993). Dimensión cognoscitiva de la arquitectura y Una aplicación de la epistemología de Karl R. Popper. En: *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
Popper, K. (1992). *Conocimiento objetivo*. Madrid: Tecnos.
Schärer, M. (2000). *El Museo y la exposición: múltiples lenguajes, múltiples signos*. Traducción del Museo del Oro, Bogotá. París: Cahiers d'étude – ICOM.