

**Arte y museos de memoria en la Argentina. Narrativas de la memoria social sobre el pasado dictatorial en el Museo de la Memoria de Rosario y en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (2011-2019)**

**Prof. Dubois Pamela Sofía**

Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia y Memoria

Directora: Dra. Patricia Flier, Universidad Nacional de La Plata

Co-Directora: Mag. Marcela Andruchow, Universidad Nacional de La Plata

Ensenada, febrero de 2024

## RESUMEN

Esta investigación analiza las representaciones artísticas y la narrativa museal que se construyen acerca de los acontecimientos límites generados por la violencia del terrorismo de Estado en la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Toma como caso de estudio dos museos de memoria donde las prácticas artísticas activan las narrativas de la memoria social sobre el pasado reciente. Se considera que esas representaciones, insertas en espacios que actúan como lugares de memoria, ya que están consagrados al recuerdo de las víctimas y a la transmisión intergeneracional, aportan a la consolidación de los pilares memoriales contemporáneos de verdad, justicia y reparación. Los casos específicos a estudiar son el Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, y el Museo de Arte y Memoria de la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires.

En esta misma clave se destaca que la selección de estas dos experiencias tempranas de musealización de la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina, parte de considerarse, por un lado, que se trata de dos museos de gestión pública que difieren en cuanto a su dependencia en tanto el Museo de la Memoria pertenece a la Municipalidad de Rosario, y el Museo de Arte y Memoria, a la Comisión Provincial por la Memoria (CPM), organismo público autónomo y autárquico; por otro, que son dos instituciones culturales que construyen sus acervos patrimoniales específicamente con producciones artísticas.

Estas particularidades que poseen los casos seleccionados enriquecen el estudio de las prácticas colectivas de construcción de memorias por el que este trabajo se interesa, en tanto permiten vislumbrar modos y dinámicas de articulación entre la escala nacional y subnacional, como así también, las formas materiales que estas adoptan. Insertar esto último en una temporalidad que abarque una sucesión de gobiernos como la que aquí se propone (2011-2019), significa poner bajo la lupa esos modos, esas dinámicas y esas formas materiales para poder desde allí desentrañar cuáles son las preguntas, preocupaciones e *instantes de peligro* de cada presente que motorizan el regreso al pasado. Con base en ello, cabe destacar en relación a las exposiciones organizadas por los museos seleccionados entre los años 2011-2019, que este trabajo se interesa principalmente por la muestra permanente que construye el Museo de la Memoria de Rosario, al tiempo en que recupera y presenta las exposiciones temporarias exhibidas por cada museo durante el período analizado.

Atendiendo a estos propósitos, desde una perspectiva cualitativa se realiza un trabajo de campo en las instituciones culturales seleccionadas y una serie de entrevistas a quienes conforman los equipos técnicos/profesionales de trabajo. Asimismo, se utilizan herramientas metodológicas propias del campo de la Museología y de la disciplina artística para el relevamiento y análisis de las exposiciones y obras. Finalmente, estas técnicas de investigación se complementan con el relevamiento de la documentación, bibliografía y acciones registradas y archivadas en los espacios seleccionados y en sus medios oficiales de comunicación.

**Palabras clave:** Memorias, Políticas públicas, Museos, Representación, Arte

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis directoras. A Patricia, por recibirme aún sin conocerme, por confiar en mi trabajo, por sus preguntas oportunas y porque su lectura analítica y crítica propició significativas instancias de reflexión que fueron claves para hacer de aquellos párrafos esta tesis. A Marcela, por ser la persona que despertó mi interés por el campo de los museos y que me acercó desde allí a los estudios de memoria, por enseñarme, por su acompañamiento, por leer y releerme, por su mirada respetuosa y sus palabras cálidas.

A la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), al Centro de Investigaciones Socio-Históricas (CISH) y a la Maestría en Historia y Memoria, principalmente, a sus docentes, que con muchísima valentía y con más dudas que certezas, asumieron el desafío de tener que reinventarse y el compromiso de tener que repensar nuevas formas para que la enseñanza y el aprendizaje sucedieran, por construir comunidad educativa en sus espacios más íntimos y familiares, y por hacer de los encuentros virtuales, lugares donde compartir, aprender y resistir. A Fernanda Tocho, por su creatividad, por los aportes realizados en el marco del Taller de tesis y por el cariño de su acompañamiento. Al grupo de compañeras y compañeros con el que transité esta experiencia, a quienes me leyeron y comentaron ese proyecto que prometía ser esta tesis, a Iván y a Lucero.

A quienes entrevisté y me enriquecieron con sus reflexiones, y a quienes me facilitaron el camino de la investigación. Del Museo de Rosario, a Lucas Massuco, por su profesionalismo, excelente predisposición, generosidad y por la fluidez del intercambio, a Rubén Chababo, a Alejandra Cavacini y a María Fabiana Elcarte. De La Plata, a Sandra Raggio, Laura Ponisio, Paula Bonomi e Ingrid Jaschek, trabajadoras incansables por los derechos humanos.

A mis compañeras y compañeros de la cátedra de Producción de Textos A, de la Facultad de Artes. A Mariela, por preocuparse, ofrecerse y por alentar esos almuerzos en los que reímos, debatimos, cuestionamos y disfrutamos.

A las que llevo siempre conmigo. A Magda, por lo cotidiano de su amistad. A Dani y a Mari, por esas charlas inagotables y esas vueltas necesarias. A Giuli, por traerme hasta acá. A Ceci y a Bar, por la frescura de sus sonrisas. A Estefanía, por su amistad eterna. A Emi y a Meli, por compartir, pensar y conversar sobre esta tesis.

A mi mamá, mi papá y mi hermana, por resistir, luchar y vencer. A mi querida Sere, por su amor infinito. A mi abuela y a mi abuelo, por los mejores recuerdos. A Fede, por su fortaleza y por sostener. A Víctor, mi pequeño mundo mágico.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	1
<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	3
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
<b>CAPÍTULO 1. La producción historiográfica acerca de la memoria y la historia reciente</b> .....	21
1.1 Hacia un cambio de época: la emergencia de la historia del tiempo presente.....	21
1.1.1 Los estudios de memoria: la consagración de la memoria, su globalización y su circulación en el espacio público.....	24
1.2 Pensar la historia reciente en Argentina desde la última dictadura cívico-militar (1976-1983).....	27
1.2.1 Violencia política y terrorismo de Estado en las ciudades de Rosario y La Plata.....	33
1.3 Los usos del pasado. Políticas de memoria-olvido y sus disputas en la esfera pública: 2011-2019.....	43
<b>CAPÍTULO 2. Algunas precisiones teóricas respecto de los Museos, los procesos de patrimonialización y la obra de arte</b> .....	55
2.1 Museos y formas de recolección del patrimonio: sobre su formación histórica.....	55
2.1.1 Del patrimonio histórico-artístico al patrimonio cultural.....	60
2.2 Una política de la memoria: la creación de museos para la conservación y trasmisión de la memoria.....	64
2.3 Contribuciones y problemas del campo artístico: presentación de algunos debates.....	70
<b>CAPÍTULO 3. El Museo de la Memoria de Rosario</b> .....	79
3.1 Momento inicial: contexto de creación.....	79
3.2 La construcción de un relato sobre el accionar represivo de la última dictadura: la disputa por los sentidos.....	84
3.3 El Museo: gestión, organización, programas educativos y públicos.....	90

<b>CAPÍTULO 4. Exposiciones en el Museo de la Memoria de Rosario</b> .....	113
4.1 De Rock & Feller's a Museo de Memoria.....	113
4.1.1 Modos de visibilidad y legibilidad del recuerdo: la exposición permanente.....	117
4.2 Exposiciones temporarias entre los años 2011-2019: presentación.....	150
4.3 Recapitulación.....	154
<b>CAPÍTULO 5. El Museo de Arte y Memoria de La Plata</b> .....	159
5.1 El surgimiento de una institución: la Comisión Provincial por la Memoria.....	159
5.2 La instalación del Museo: creación, estructura organizacional y diseño de sus programas.....	166
5.3 Muestras temporarias exhibidas entre los años 2011-2019.....	185
5.4 A modo de síntesis.....	221
<b>ALGUNAS REFLEXIONES FINALES</b> .....	224
<b>REFERENCIAS</b> .....	232
<b>ANEXO</b> .....	261
Muestras temporarias exhibidas en el Museo de la Memoria entre los años 2011-2019.....	261
Breve recorrido por las exposiciones instaladas en el Museo de Arte y Memoria durante el período 2011-2019.....	286

## INTRODUCCIÓN

### Presentación del tema

Las reflexiones que guían la presente investigación giran en torno a la relación existente entre dos grandes campos de saberes: museos y memoria, una relación que prevalece desde los propios orígenes grecolatinos del *museion* o *museum*, y que en el transcurso de los siglos permanecerá circunscripta a los diversos usos y funciones que a la institución museo se le demandan. En definitiva, la capacidad mnemotécnica atribuida al espacio museo, se ha manifestado como una preocupación constante durante su desarrollo histórico.

Esta particularidad, conlleva implícita una multiplicidad de aristas desde las cuales esta relación puede ser abordada por disciplinas diversas, lo que hace necesaria una primera especificación y delimitación del campo de estudios concreto en el que este trabajo se inserta, y al que numerosos autores han denominado como *Historia Reciente*. Dentro de este vasto campo, el análisis que se propone se acota a las diversas experiencias y dinámicas que caracterizan los complejos procesos de inscripción, materialización y representación en los museos, de la(s) memoria(s) sobre la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). En esta misma clave, se advierte, que de los diferentes tipos o categorías que se proponen para distinguir a los museos según sus especificidades, la mirada se centrará en los Museos de Memoria, y en su relación con los temas de Memoria e Historia Reciente.

Particularmente, la creación de estos espacios culturales se inscribe dentro del amplio repertorio de acciones que se empiezan a llevar a cabo varios años después de haber sido recuperada la democracia en la década de los ochenta del siglo XX, con la finalidad de evidenciar y materializar la criminalidad del poder ejercido durante los años que perduró la última dictadura en Argentina. A partir de entonces, los museos participan extensamente en la presentación, conservación, investigación y transmisión de esas memorias. En este sentido, la instalación de estos dispositivos culturales se constituye como una de las tantas formas que pueden adquirir las políticas de memoria, donde diversos elementos o aspectos del pasado son recuperados, preservados, olvidados u omitidos, en función de ciertas necesidades del presente que guían las interpretaciones del pasado, al tiempo en que delimitan los contenidos de la memoria que se desea transmitir. Esta acción de rescatar y/o desestimar determinados aspectos es inherente a todos los procesos de construcción de una política de memoria, en tanto el

pasado es administrado por los diferentes actores -militantes, partidos políticos, agencias gubernamentales, víctimas, familiares, movimientos sociales- para fijar y transmitir en la esfera pública una/su narrativa sobre los hechos.

Partiendo de estas premisas, en la presente investigación se acota la reflexión a dos experiencias tempranas de musealización de la(s) memoria(s) sobre el accionar represivo del Estado durante la última dictadura cívico-militar, con patrimonios constituidos por producciones artísticas, a saber: el Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario, y el Museo de Arte y Memoria de la ciudad de La Plata. Este interés parte de considerar que los museos de memoria se constituyen como lugares favorecidos para elaborar y sostener en el tiempo narraciones de la(s) memoria(s) sobre el pasado reciente, a través de la exhibición de producciones artísticas siguiendo los guiones curatoriales que estos construyen. Pero también, que estas producciones ocupan un lugar privilegiado en la representación, materialización y transmisión de la(s) memoria(s), dada la capacidad que en estas radica para habilitar experiencias sensoriales y suscitar emociones impactando significativamente en la constitución de la subjetividad.

A partir de esto, se considera que los casos seleccionados resultan propicios para el estudio de las complejidades y especificidades que conciernen a la institución museo, su inherente relación con los procesos de patrimonialización, y posterior escenificación y transmisión de un relato. Son museos que comparten los motivos por los cuales fueron creados, en tanto ambos surgen de una necesidad comunitaria específica de contar con un espacio narrativo de ese pasado y esas memorias que escenifican. No obstante, el hecho de que estos museos difieran en cuanto a su dependencia resulta enriquecedor para nuestras reflexiones, en tanto nos permite pensar cómo a lo largo del tiempo los diferentes actores involucrados en dichas instituciones culturales agencian el pasado a través de las políticas de memoria que implementan y que instalan en la esfera pública. Particularmente, se trata de un pasado en el que hubo importantes intentos de borrar las huellas, las evidencias materiales de la violencia ejercida por el terrorismo de Estado durante esos años. De esta manera, los museos con su guión y su puesta, vienen a corporizar esas ausencias; específicamente en los casos seleccionados, lo hacen a través de las obras que exhiben en sus exposiciones permanentes y temporarias las que tematizan esas memorias desde diferentes aspectos o momentos. De allí, la selección de estos museos que utilizan las producciones artísticas para comunicar sobre la temática

que abordan y suscitar reflexiones críticas y conexiones sensibles sobre ese pasado en los más diversos públicos.

### **Antecedentes y encuadre teórico**

Desde la década de 1980 los estudios de las memorias sociales se expanden a escala global como consecuencia de los debates generados sobre dos procesos históricos particulares: la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. Las resonancias de estos acontecimientos que traspasaron ampliamente las fronteras, los convirtieron en poderosos puntos de referencia a partir de los cuales analizar otros procesos locales y específicos (Huysen, 2001).

Desde comienzos del siglo XXI, y al compás de estas reflexiones y debates que fueron adquiriendo a lo largo de los años una gran centralidad, la construcción de museos de memoria se expande significativamente, y hacia el año 2001, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) creó el Comité internacional para museos en memoria de víctimas de crímenes públicos (ICMEMO), destinado a mantener el deber de memoria y promover su enseñanza. Desde esta perspectiva, los museos de memoria tienen por objeto conmemorar a las víctimas de crímenes de Estado, dando a conocer los hechos del pasado en vínculo con el presente. Porque, como es ya sabido, las activaciones memoriales construyen y se recuestran en el pasado para disputar en el presente y construir el futuro.

No obstante, y más allá de la universalidad que pretenden ciertas definiciones como estas, a lo largo de las décadas la relación entre memoria y materialidad, en general, y entre memoria y museos, en particular, ha sido objeto de discusión dentro de las más numerosas disciplinas. Aquí se ubican los trabajos de Huysen (2001), Jelin y Langland (2003), Prats (2005), Hartog (2005), Schindel (2009), Castilla (2010), Da Silva Catela (2014), Acuto y Franco Salvi (2015), Urtizberea (2017), Schmucler, (2019), González-Varas Ibáñez (2021), entre tantos otros.

A su vez, se observa que muchas de las producciones académicas que problematizan estas relaciones, se nutren de los aportes clásicos del sociólogo francés Maurice Halbwachs y del historiador Pierre Nora, en tanto ponen en escena y problematizan el estatuto de lo individual y el de lo colectivo en relación a la posibilidad del recuerdo, como así también, abordan la cuestión de los espacios/sedimentos en los procesos de construcción de memoria y su inscripción en

vehículos o soportes, en sus más amplios sentidos. De allí, la importancia que se considera poseen estos autores para una investigación como la que aquí se propone.

En línea con lo expresado, por un lado, se recupera la categoría *lugares de memoria* que desarrolló Nora (1998) para “comprender la administración general del pasado en el presente, mediante la disección de sus polos de fijación más significativos” (p.32), y por otro, las nociones de *memoria colectiva* y de *marcos sociales de la memoria* acuñadas por Halbwachs (2004), quien afirma que “[...] no existe recuerdo alguno que pueda ser considerado como puramente interior, es decir, que sólo se conserve en la memoria individual. En efecto, desde el momento que un recuerdo reproduce una percepción colectiva no puede ser sino colectivo [...]” (pp. 319-320). Desde esta perspectiva, la memoria solo es posible en tanto existen determinados marcos sociales, es decir, estructuras dinámicas, elementos que surgen de las esferas de la actividad, puntos de referencia plurales -pueden ser la familia, la clase, la religión, el lenguaje- que fijan y estabilizan; la memoria entonces dependerá de las ideas y los valores transmitidos y vividos por el grupo al que el individuo se vincula y el olvido implicará la pérdida de contacto con aquellos que lo rodeaban entonces.

Retomar, en este trabajo, reflexiones que ponen el acento sobre el carácter colectivo de la memoria, sobre esta idea de que los individuos no recuerdan solos, sino con ayuda de los recuerdos de los demás (Ricoeur, 1999), resulta útil a la hora de analizar los procesos de patrimonialización, en tanto es la propia comunidad la que confiere significados y selecciona aquellos sucesos, obras, objetos y demás elementos que considera representativos de la identidad del grupo, y constitutivos de su patrimonio cultural. Lejos de configurarse en una categoría estática e invariable, el patrimonio, como construcción social que por ende varía dependiendo del espacio, del tiempo y de la voluntad de los individuos insertos en ellos, está sujeto a las diversas actualizaciones que realizan los diferentes grupos sobre aquello que consideran merece ser recordado y transmitido. Dentro de este complejo entramado, la memoria es el principal fundamento de la identidad, “ella es, en efecto, quien nos dice por qué somos lo que somos” (Groppo, 2002, p.190).

Por su parte, los museos, como dispositivos culturales, no solo participan extensamente en la presentación, conservación, investigación y difusión de estos bienes materiales e inmateriales (Castilla, 2010), sino que además se considera que son precisamente éstos los que tienen “a través de sus instalaciones, a través de sus exposiciones [...] la oportunidad de transformar la memoria, la memoria personal, la

memoria de los objetos, en conocimiento histórico” (Huysen, 2011, 2m17s). No obstante, cabe destacar, que si bien los museos construyen su acervo patrimonial a partir de estos objetos fuertemente *semióforos*, es decir, “objetos visibles investidos de significación” (Pomian, 1999, p.86), que no poseen una existencia objetiva, el discurso que se pone en escena, no se limita a los objetos o al conjunto de las colecciones que integran estas instituciones, sino que se basan en los significados históricos o culturales que son relevantes para los *colectivos sociales* que los preservan. Todo esto, sin perder nunca de vista, la singularidad de quienes integran o conforman esos colectivos, en tanto siempre se trata de personas concretas con mayor o menor capacidad de agencia, al servicio de valores, ideas e intereses particulares.

Advertir sobre esto último nos obliga a no perder de vista una cualidad que le es inherente a todas las prácticas sociales de construcción de memoria, a saber, los conflictos y disputas por las políticas públicas de memoria (Jelin y Vinyes, 2021). En este sentido, y si se tiene en cuenta que los lugares no hablan por sí mismos, sino que son, lo que los hacemos decir (Schmucler, 2019), resulta entonces de fundamental importancia, y porque no existen plenos acuerdos sobre los sentidos de los pasados que evocamos, reconocer los fundamentos y criterios particulares a partir de los cuales se construyen las narraciones que acompañan al proceso de construcción institucional de una memoria (Portelli, 2003). Aspecto que resulta significativo en la distinción y comprensión del tipo particular de ejercicio de memoria a los que estos lugares nos convocan (Richard, 2017).

En Argentina, a partir de la transición y consolidación de la democracia en la década de los ochenta, se asiste a numerosos intentos e iniciativas de construcción de políticas públicas de memoria impulsadas por una fuerte voluntad de rememoración y conmemoración de la pérdida de miles de personas que fueron, durante la última dictadura militar, secuestradas, torturadas, asesinadas y desaparecidas. Estas iniciativas, a partir de los años 2000, cobran una particular fuerza cuando se comienzan a establecer diálogos entre el gobierno nacional, los gobiernos provinciales y los organismos de derechos humanos, con la finalidad de construir instituciones de memoria y monumentos públicos para rememorar y conmemorar a las víctimas (da Silva Catela, 2014).

Particularmente, en el año 2003, estas acciones se vieron animadas y reforzadas por un nuevo ciclo de memoria que inaugura el gobierno de Néstor Kirchner que asume, como política de Estado, la condena a la violación de los derechos humanos realizadas

durante la última dictadura militar y el impulso a una política pública de la Memoria (Flier, 2008). Ciclo que incluyó significativos avances en la esfera judicial que posibilitaron la imputación y la condena de los perpetradores. En esta misma línea se avanza en la identificación y recuperación de sitios donde ocurrieron acontecimientos y prácticas represivas del pasado reciente (Jelin y Langland, 2003), como así también fueron construidos otros espacios que, si bien no funcionaron como centros clandestinos de detención, materializan la represión (Scooco, 2016), acciones todas que han dado lugar a numerosos debates, reflexiones, y luchas activas sobre el pasado.

En lo que concierne a las dimensiones y características de las políticas estatales o públicas y su relación con los procesos de construcción de memoria, existe un vasto conjunto de autores que reflexionan al respecto -Oszlak y O'Donnell (2007), Groppo (2002), Calveiro (2006), Flier (2008), Lvovich y Bisquert (2008), Da Silva Catela (2014), Raggio y Cipriano García (2019), Jelin (2017) (2021)-. Específicamente, aquí nos interesan aquellos estudios que permiten dar cuenta de la conflictividad y diversidad que caracteriza a los procesos de construcción de sentidos sobre el pasado, en tanto se reconoce, que si bien el Estado posee un rol privilegiado en la construcción y transmisión de historias y memorias a través de las políticas que implementa, existen otros actores que elaboran y ubican en la esfera pública sus propias narrativas sobre lo ocurrido.

En esta clave, los autores Oscar Oszlak y Guillermo O'Donnell (2007), en un trabajo donde revisan de manera pormenorizada algunos de los enfoques teórico-conceptuales que abundan en los estudios sobre las políticas públicas o estatales en América Latina, definen a estas últimas como un conjunto de acciones y omisiones que ponen de manifiesto un modo particular de intervención del Estado en relación a un tema o *cuestión* que suscita atención, interés o movilización de otros actores sociales en la sociedad civil, y que de ella deriva una cierta direccionalidad, una orientación normativa que afectará, a futuro, el curso del proceso social desarrollado sobre esa cuestión. En esta misma línea, plantean que la observación de este conjunto de iniciativas y respuestas que elabora el Estado en un momento histórico y contexto determinados, permite dar cuenta de la posición predominante que este adopta frente a esas necesidades y demandas -o cuestión- que atañen a sectores significativos de la sociedad (p. 566). Recuperar, en esta investigación, las reflexiones que realizan estos autores en su trabajo, resulta por demás pertinente, no solo porque definen a las políticas estatales o públicas, sino porque problematizan sobre el *conflicto de políticas*

que consideran, deviene de la capacidad de acción y de influencia que poseen ciertas unidades que se ubican dentro del propio aparato estatal, como así también, de la capacidad que poseen otros actores, que no son el Estado, pero que, sin embargo, pueden llegar a influir más en el proceso de resolución de ciertas cuestiones y las futuras tomas de posiciones.

Específicamente, en lo que refiere a las políticas públicas en relación a la cuestión de las memorias sobre el pasado dictatorial, se considera pertinente destacar, en un primer momento, que existen variadas formas de entender a la memoria y que estas, a su vez, están vinculadas con los usos políticos que se le dan, en tanto “no existen las memorias neutrales sino formas diferentes de articular lo vivido con el presente. Y es en esta articulación precisa, y no en una u otra lectura del pasado, que reside la carga política que se le asigna a la memoria” (Calveiro, 2006, p. 377). Esto es así, porque la memoria es siempre presente, se recuesta en el pasado para disputar qué tipo de presente y futuro se construye; dicho en otros términos, lo que se trae al presente es el *espacio de experiencia* (Koselleck, 1993), el cual contiene y construye, a la vez, la experiencia pasada y las expectativas futuras (Jelin, 2017).

En línea con estos argumentos que ponen en evidencia el espesor temporal de la memoria y los usos políticos del pasado, Bruno Groppo (2002) define a las políticas de la memoria como aquellas acciones que llevan a cabo los gobiernos u otros actores políticos o sociales, con la finalidad de conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado que se consideran significativos. Sostiene, que por la representación que propone del pasado, una política de la memoria apunta a modelar la memoria pública, y de esta manera, construir un tipo particular de identidad colectiva (p. 192).

Por su parte, Elizabeth Jelin (2017), quien se ha constituido como una referente en el campo de los estudios sobre memorias, plantea que las *políticas de memorialización* son una respuesta que da el Estado a aquellos actores sociales que demandan “reconocimientos simbólicos a través de materialidades y materializaciones de las memorias” (p. 156) y destaca que, en estos procesos, las luchas y conflictos sociales se constituyen en aspectos inherentes a ellos. En esta misma clave, y en lo que refiere particularmente a marcas territoriales, como así también a lugares públicos y espacios físicos, argumenta, que una vez constituidas estas materialidades pueden funcionar como vehículos para la transmisión intergeneracional de las memorias ligadas, para el caso argentino, al pasado dictatorial, siendo precisamente allí donde “la

dimensión intersubjetiva y social de la experiencia y de la memoria se torna clave” (p. 17). Reflexiones como estas que problematizan sobre la compleja relación entre las políticas públicas de memoria, la transmisión intergeneracional y la función pedagógica, resultan indispensables para el presente trabajo, en tanto habilitan interpretaciones sobre las significaciones que estos museos construyen en torno a la experiencia de la última dictadura y a las víctimas que conmemoran y reivindican, como así también, sobre las estrategias que estos elaboran para comunicar e inducir en la interpretación de esas significaciones.

En base a esto último, es preciso señalar que existen una serie de investigaciones que centran su atención, específicamente, en el Museo de la Memoria de Rosario y el Museo de Arte y Memoria de La Plata. Aquí se ubican los trabajos realizados por Gabriela Águila (2007), quien reflexiona sobre la relación entre las memorias de la última dictadura cívico-militar argentina y ciertas políticas de memoria que se promueven en la ciudad de Rosario, atendiendo a cómo esas políticas impactan en la esfera pública; las investigaciones realizadas por Marianela Scocco (2016), quien pone el foco sobre las conmemoraciones públicas que se realizan en Rosario para recordar a las víctimas de la represión dictatorial; y la tesis de Maestría de Lucas Masucco (2019) resulta sumamente útil, dado que toma como caso de estudio al Museo de la Memoria de Rosario, para pensar desde allí, cómo funcionan las políticas de memoria.

En esta misma línea, se destacan los aportes que realiza Larralde Armas (2015) en su tesis de Maestría, donde analiza un corpus de seis muestras fotográficas exhibidas en el Museo de Arte y Memoria de La Plata durante el período 2002-2012, como así también las reflexiones elaboradas por Raggio y Cipriano García (2019) en torno a la constitución y quehacer de la Comisión Provincial por la Memoria, y finalmente, el trabajo exhaustivo que realiza Cueto Rúa (2018) en relación a ésta última.

Al igual que el resto de las dimensiones que se han señalado hasta aquí en relación a los museos seleccionados, es particularmente relevante aquella que atañe al campo artístico. Esto es así, porque ambos museos apelan a las producciones artísticas como vehículos de transmisión. Aspecto que nos conduce inexorablemente hacia la vasta producción académica que problematiza sobre la relación entre el arte y la memoria; una relación cuyos orígenes se remontan a la mitología griega, y más específicamente, al mito de Mnemósine, diosa de la memoria y madre de todas las Musas. En este sentido, y dentro de la amplitud de estudios que reflexionan sobre esta antigua y compleja relación, se consideran indispensables para el presente trabajo, los

aportes que realizan aquellos autores que ponen el foco sobre la representación, la capacidad agentiva de las imágenes, y el rol de éstas en la construcción de sentidos -Brauer (2007), LaCapra (2005), Burucúa y Kwiatkowski (2014), Didi-Huberman (2004), Bertucci (2011), García y Longoni (2013), Battiti (2012), Giunta (2014), Déotte (2004), entre otros-.

Dentro de este complejo entramado, la categoría de *arte mnémico* que desarrolla Daniel Brauer (2007) para pensar el vínculo entre objeto estético y memoria, es por demás interesante. En relación a ello, el autor sostiene que el espacio simbólico en el que se inscriben las representaciones estéticas presupone un acercamiento a los hechos del pasado mediante el uso activo de la imaginación, un espacio donde la obra mnémica funciona a modo de “recordatorio que sirve para despertar o disparar recuerdos en el espectador, de situaciones análogas reales o imaginadas que le permiten la comprensión de experiencias de otros como posibilidades de la vida propia” (p. 273). Desde esta perspectiva, la obra de arte, en sus intentos de representación de acontecimientos traumáticos, evoca la ausencia “en lo que tiene de singular e irreplicable” (p. 271), siendo precisamente en este apelar a recordar otra cosa que hace accesible la experiencia ajena. En este sentido, el arte mnémico no agota sus posibilidades de acción en el ejercicio de remitir al pasado, sino que también involucra al futuro; es a la vez recuerdo y advertencia.

Al mismo tiempo, resulta pertinente incorporar en estas reflexiones que problematizan sobre las representaciones visuales de las múltiples violaciones a los derechos humanos, la distinción que propone Dominick LaCapra (2005) entre el concepto psicoanalítico de *elaboración* (working through), como respuesta al trauma, y la idea de repetición compulsiva (acting out). Desde esta perspectiva, se entiende que, en la medida en que el trauma es elaborado, “nos es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o le ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro” (p. 46). En otras palabras, la elaboración del trauma implica reencuadrar esas experiencias de maneras que permitan “volver a comprometerse con intereses presentes y posibilidades futuras” (p. 70).

En sus reflexiones sobre esta distinción -que a su vez señala la diferencia entre duelo y melancolía, es decir, entre proceso de elaboración y resistencia a ello por fidelidad al trauma-, LaCapra destaca, entre otras cosas, la posibilidad que entrañan los procesos de elaboración de desarrollar articulaciones que, aunque problemáticas,

funcionan como “límite y posible resistencia a la indecibilidad” (p. 46). Es precisamente en esta posibilidad que radica en los procesos de elaboración de contrarrestar la potencia del acting out, que encontramos significativa la propuesta de LaCapra (2006), dado que nos permite suponer que el arte “en sus específicas (a menudo muy mediadas, indirectas, oscuramente lúdicas, potentes pero no acotadamente documentales o informativas) formas de testimoniar o ser testigo de ese pasado” (p. 67), contribuye en los procesos de elaboración de experiencias difíciles, y por consiguiente, tal vez “permita acceder a otras posibilidades en el presente y el futuro” (p. 67).

Partiendo de estas indagaciones preliminares, la presente investigación pretende aportar a los debates ya existentes, nuevas preguntas que habiliten interpretaciones sobre los roles, funciones, y complejidades de ciertos museos, como las que aquí se proponen.

### **Problema de investigación, metodología de trabajo e hipótesis**

A partir del tema propuesto, este trabajo estudia las representaciones artísticas y la narrativa museal que se construyen en el Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario y el Museo de Arte y Memoria de la ciudad de La Plata. Con base en ello, el trabajo se interesa por las formas/estrategias particulares que adoptan estos museos para tematizar y construir sentidos sobre los acontecimientos generados por el terrorismo de Estado, sentidos que se ordenan y organizan en función de un futuro deseado. Sin embargo, estos no se inscriben de una vez y para siempre en tanto son producto de la voluntad y el accionar de determinados sujetos que están insertos en escenarios políticos particulares (Jelin, 2017), escenarios que pueden influir más, o menos, sobre los contenidos que los museos producen y transmiten.

Tanto el Museo de la Memoria de Rosario como el Museo de Arte y Memoria de La Plata cumplen una función eminentemente pedagógica respecto de la transmisión intergeneracional de los enunciados que elaboran. De esta manera, resulta pertinente preguntarse ¿cómo se gestiona la memoria en estos museos? Esto es, al decir de Nelly Richard (2017) ¿agenciando qué tipos de memoria se nos relata la historia del pasado que va modelando el recuerdo? Un abordaje específico de este aspecto que es central en la presente investigación, requerirá entonces de una mirada atenta sobre cómo se delinear y funcionan en estos las políticas de memoria que implementan y promueven los diferentes actores que intervienen en las instituciones.

A partir de esto último, pensar cómo impactan en las narrativas que estos museos construyen las políticas públicas de memoria que se producen en los diferentes contextos políticos que atraviesan esta investigación: el segundo gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (2011-2015), y la presidencia de Mauricio Macri (2015-2019). Para ello se propone el análisis de las exposiciones que estos museos organizan y han organizado, y el relevamiento de los programas que promueven y realizan, en tanto se considera que es precisamente a través de exposiciones y acciones que se materializan las políticas de memoria que definen quienes gestionan estos museos.

Asimismo, este trabajo no evade una problemática que acompaña al museo desde hace décadas y por la cual, en reiteradas ocasiones, se lo ha señalado como espacio cristalizado, o mejor aún, cristalizante de ciertos relatos. Las instituciones museísticas, aún hoy, cargan con la pesada herencia del modelo de museo decimonónico del siglo XIX cuya única finalidad estaba vinculada a la colección de objetos que se constituían como verdaderos *trofeos*, como lugar de reconocimiento y afirmación del poder imperialista y de las historias nacionales. Esto sucede, en definitiva, porque en la actualidad muchas de estas instituciones no han podido alejarse de este modelo y se siguen organizando como espacios centrados en sus colecciones. En este sentido, diversos investigadores se preguntan ¿por qué se construyen y se mantienen los museos? Esta investigación, que repone, al decir de Huyssen (2001) el carácter fundamentalmente dialéctico de los museos, esto es, que “sirve a la vez como cámara sepulcral del pasado -con todo lo que eso implica de deterioro, erosión, olvido- y como sede de posibles resurrecciones”, se pregunta ¿cómo se posicionan dentro de este escenario los museos seleccionados?, ¿qué recursos implementan y qué estrategias desarrollan para que esas memorias con sus temporalidades y procesos sociales, no se congelen en interpretaciones/versiones cerradas sobre el pasado que escenifican? ¿cómo evitan estos museos construir jerarquías en torno a los hechos y las víctimas que conmemoran y reivindican?

Buena parte de las respuestas a estos interrogantes surgirán de considerar cómo define cada museo el rol del arte en la narratividad, cuáles son los criterios de construcción de las exposiciones, qué perfil de visitantes delinean, y finalmente, cómo impactan las políticas de memoria que promueven las diferentes administraciones públicas nacionales que se suceden durante el período seleccionado, en relación con las representaciones del pasado que vehiculizan estos museos.

Atendiendo a estos propósitos, desde una perspectiva cualitativa, se realiza un trabajo de campo en los espacios culturales seleccionados, con la finalidad de interpretar el papel otorgado a las artes en todas sus dimensiones -socio-política, cultural, histórica, y representacional-, en el proceso de reconstrucción del pasado dictatorial y en la conformación de una narrativa museográfica que exprese la misión del museo.

El relevamiento y análisis de la exposición permanente que presenta uno de los casos seleccionados, es enfocado y abordado mediante una metodología etnográfica que toma como eje central y vertebral el trabajo de campo para el relevamiento de situaciones empíricas (Guber, 2001). Asimismo, se utilizan herramientas metodológicas propias del campo de la Museología como la ficha de crítica de contenidos que elabora y sistematiza Alicia Sarno (2005). El trabajo incluye la observación y análisis de elección de artistas, obras artísticas, puesta en conjunto, diseño museográfico, comunicación, y estrategias desarrolladas por el Museo como representación de una/su narrativa(s). Las observaciones, las interacciones, los espacios que se configuran, se registran en notas escritas, en imágenes fotográficas y en grabaciones. También se lleva a cabo un relevamiento y análisis exhaustivo de la documentación, bibliografía y acciones registradas y archivadas en los medios de comunicación de los museos -Página web institucional, Instagram y Facebook-.

Asimismo, se llevan a cabo una serie de entrevistas semiestructuradas a quienes integran los equipos de trabajo intervinientes, con la finalidad de indagar sobre las acciones pautadas dentro de la planificación de las propuestas exhibitivas temporarias y permanente, como así también para conocer y reconocer, las implicancias y complejidades que acarrear los marcos conceptuales en los que estos museos y sus patrimonios se inscriben. La realización y análisis de las entrevistas se plantea desde una perspectiva *metodológicamente reflexiva* (Bonvillani, 2020), que implica la adopción de una actitud y estrategias de acción que no pretenden la objetividad sino la reflexividad.

También, y porque se trata de museos de memoria que exhiben obras de arte contemporáneo, la investigación contempla un análisis de las producciones artísticas que conforman el acervo patrimonial de estos museos. Particularmente, el sistema de análisis de imágenes y obras que aquí se propone se nutre de los aportes realizados por Freedberg (1992); Gell (2016); Belting (2002); Ginzburg (2013) y Mitchell (2016), entre otros. Por último, se considera un enfoque metodológico adecuado en relación a la

teoría de la representación, los estudios clásicos desarrollados por Chartier (1996), y principalmente, por Marin (2009).

Todo lo propuesto hasta aquí, se encuentra atravesado por las hipótesis principales que guían la presente investigación, la cual pone de manifiesto que tanto el Museo de la Memoria de Rosario como el Museo de Arte y Memoria de La Plata tienen una función eminentemente pedagógica en el sentido de la transmisión intergeneracional del pasado que escenifican, y de reparación simbólica para las víctimas, y que para ello, se propone al lenguaje artístico como vehículo, lugar de conocimiento y de reflexión, como indicio material que habilita a elaborar e interpretar el pasado. En esta misma clave, se considera que las exposiciones que estos museos organizan así como los programas que promueven y llevan a cabo son materializaciones de las políticas de memoria definidas por quienes gestionan estos museos, y por ende, son espacios de disputa y de compulsa contra las políticas de olvido y de los intentos de violación a los derechos humanos.

### **Contenido. Breve descripción de los capítulos**

El capítulo primero propone un breve recorrido sobre la emergencia y consolidación de la historia reciente, la memoria, y sus relaciones, abordando para ello algunas lecturas clásicas de referencia en el campo. Luego de este primer acercamiento a los estudios de memoria, se ocupa de la historia reciente argentina, y más específicamente, de reponer y describir las características que adquirió el período del terrorismo de Estado y la dictadura luego del golpe militar de 1976, poniendo el foco del análisis en las ciudades de Rosario y La Plata. Finalmente, el capítulo examina las políticas públicas de memoria-olvido y los discursos oficiales sobre el pasado dictatorial que gestionaron y pusieron a circular en la esfera pública los gobiernos de Cristina Fernández de Kirchner (2011-2015) y Mauricio Macri (2015-2019).

En el capítulo 2 se sitúa el origen de los museos y del coleccionismo, y se realiza un acotado itinerario sobre su desarrollo histórico. A su vez, se presentan algunos de los temas y problemas que refieren a los procesos de construcción y activación del patrimonio y se ahonda en los vínculos inexorables que este mantiene con la memoria. Seguidamente, se ofrecen algunas reflexiones teóricas en torno a su materialización y objetivación en monumentos, memoriales, sitios y museos. Por último, se indaga en la relación entre arte y memoria a partir de un corpus de autores, que desde diferentes abordajes, debaten sobre las posibilidades del lenguaje artístico en

la representación de sucesos traumáticos y en las potencialidades de la imagen en el despertar de una conciencia reflexiva y crítica.

Los capítulos tercero y cuarto centran la mirada en el Museo de la Memoria de Rosario. Específicamente, en el capítulo 3 se reconstruye el contexto de creación de la institución y se reponen los debates que se produjeron entre los principales actores que participaron en el proceso de su conformación. A su vez, es el espacio en el que se examina la estructura organizacional del Museo, repasando las actividades y los programas que desarrollan cada uno de sus departamentos durante el período estudiado. Por su parte, el capítulo 4 es donde se analiza la muestra permanente y los contenidos de su narrativa, como así también, se presenta el corpus de exposiciones temporarias exhibidas entre los años 2011-2019, cuyo análisis se amplía en el apartado Anexo.

En el capítulo quinto se indaga y narra sobre el Museo de Arte y Memoria de La Plata, y para ello se propone como punto de partida un recorrido apresurado por el surgimiento, consolidación y función de la Comisión Provincial por la Memoria. Luego, se explicitan las características principales que adquirió el proceso de constitución del Museo al interior de ésta, su misión y organización, y por último, se reconstruye el itinerario de actividades y muestras que produce el Museo durante el recorte temporal analizado.

Finalmente, se proponen algunas reflexiones que funcionan como conclusiones a la tarea desarrollada y como apertura a nuevas preguntas que pretenden consolidar próximas líneas de investigación.

## **CAPÍTULO 1. La producción historiográfica acerca de la memoria y la historia reciente**

### **1.1 Hacia un cambio de época: la emergencia de la historia del tiempo presente**

Historia Reciente, Historia del tiempo presente, Historia del pasado reciente, Historia actual, son algunas de las denominaciones que se utilizan para circunscribir aquellas reflexiones que centran la mirada “en procesos históricos cuyas consecuencias directas conservan aún fuertes efectos sobre el presente” (Franco y Lvovich, 2017, p. 191), característica que le ha valido a la disciplina numerosos cuestionamientos. Algunos de ellos, cimentados principalmente en concepciones positivistas decimonónicas, destacan el problema de las fuentes y de la distancia temporal que asegura la objetividad del conocimiento producido por el historiador en relación a sus objetos de análisis, perspectiva desde la cual, el profesional “solo puede entrar en escena una vez que todos los actores estudiados han salido de ella” (Rousso, 2018, p. 16). De allí, que la coetaneidad que existe entre quien escribe la historia reciente y los actores involucrados en ese pasado, sea vista con cierto recelo.

Ante estos señalamientos, los historiadores interesados en abordar eventos cercanos en el tiempo incorporaron la voz del testigo en su caja de herramientas metodológicas, constituyéndola entonces en verdadera fuente para su trabajo, en tanto “puede ofrecerle elementos de conocimiento fáctico inaccesibles por otras fuentes, pero, sobre todo, puede ayudarle a restituir la calidad de una experiencia histórica, que cambia de textura una vez que se enriquece con las vivencias de sus actores” (Traverso, 2007, p. 17). Desde una concepción teológica, Benjamin comprendió tempranamente a la Historia no solo como ciencia, sino más bien, como una forma de rememoración (*Eingedenken*), y en este sentido escribe, “[...] la recordación puede modificar lo que la ciencia da por definitivamente establecido. La recordación puede convertir lo no clausurado (la felicidad) en algo clausurado y lo clausurado (el sufrimiento) en algo no clausurado [...]” (Reyes Mate, 2006, p. 75).

No obstante las exigencias de neutralidad, distanciamiento y objetividad, lo cierto es que este campo disciplinar se ha expandido considerablemente, no sin mayores dificultades. Vinculado a ello radica el problema de su propia especificidad, para lo cual, y tal como advierten tempranamente Franco y Levin (2007), los intentos que se han realizado por delimitar cronológicamente el campo resultan inadecuados, en tanto “nos enfrentaríamos al hecho de que al cabo de un cierto tiempo (cincuenta o cien años,

por ejemplo), ese pasado hoy considerado “cercano” dejaría de ser tal” (p. 2). Al calor de esta problemática, algunos historiadores coinciden, señalan las autoras, en que las particularidades que conciernen a la historia reciente se sustentan en un *régimen de historicidad*, basado en diversas formas de convivencia entre pasado y presente.

Dentro de este escenario, son sugerentes los aportes de aquellos autores que reflexionan sobre la temporalidad, entre los que se ubica el historiador François Hartog, quien denominó *presentismo* al régimen de historicidad, que según él, inicia a fines de los ochenta. Fuertemente influenciado por las categorías de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativas* de Reinhart Koselleck, Hartog se refiere con dicho término a un orden u experiencia del tiempo donde el presente es omnipresente, “sin futuro y sin pasado, el presentismo genera diariamente el pasado y el futuro de quienes, día tras día, tienen necesidades y valoran lo inmediato” (Hartog, 2007, p. 141). En sus reflexiones, el autor utilizó por primera vez en 1983 el concepto de régimen de historicidad para definir el modo particular en que se articulan pasado-presente-futuro, “[...] es la manera de construir el tiempo que tiene cada sociedad según sea la preponderancia de una de estas categorías por sobre las otras, sería esto lo que organizaría la experiencia del tiempo” (Hartog en Aravena Núñez, 2014, s.p.).

A su vez, otro rasgo singular que caracteriza y delimita el objeto de estudio de la historia reciente, aunque no lo agota, radica en el interés y predominio de temas vinculados a sucesos traumáticos. Así, dictaduras, guerras, genocidios, entre otros eventos sociales, atraviesan la cuantiosa reflexión intelectual que se inscribe dentro de este campo, motivo por el cual, la producción historiográfica en torno a la historia reciente, surge, generalmente, en países donde se perpetraron crímenes masivos contra la sociedad (Lvovich, 2021), tal es el caso argentino, donde la experiencia de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) motorizó, en gran medida, la consolidación de una agenda historiográfica en torno a la temática.

Ahora bien, llegado a este punto, resta entonces delimitar cuáles fueron los motivos que impulsaron esta nueva relación entre el pasado y el presente, y el renovado interés científico por este campo disciplinar, cuya trayectoria si bien es relativamente extensa dentro de la historiografía occidental contemporánea, cobra particular relevancia desde fines de los ‘60 (Franco y Levín, 2007). Se empezará entonces por asumir, que el año 1989 constituye un *momentum* (Traverso, 2016), que signado por la caída del Muro de Berlín, marca simbólicamente un cambio de siglo que más adelante se condensó con la disolución de la Unión Soviética (1991). Un clima de fin de ciclo

que Eric Hobsbawm (1994) visualizó en su obra *Historia del siglo XX*, y más específicamente, en su premisa sobre un siglo XX corto, delimitado por la Primera Guerra Mundial y el colapso de la URSS. Sumado a ello, las guerras, los fascismos, el Holocausto, las dictaduras militares, notas distintivas del período en cuestión, requiebraron los cimientos sobre los cuales se asentaba buena parte del proyecto moderno. Así, la confianza en el progreso que mira hacia el futuro, fue reemplazada por un retorno o giro hacia el pasado (Huysen, 2001), que reacciona ante la intensidad de los cambios en un mundo signado por la inestabilidad e incertidumbre.

A su vez, otros acontecimientos marcaron significativamente el clima intelectual de la época: en 1980 Francois Bédarida inaugura bajo su dirección el Institut d'Histoire du Temps Présent, Pierre Nora dirige los estudios de la Histoire du présent en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, y más adelante publica el primer volumen de su célebre obra *Les lieux de mémoire* (1984), corpus al que María Inés Mudrovic (2013) incorpora la publicación en 1988 de la revista *Ayer* de la Asociación de Historia Contemporánea. Ciertamente, estos y otros sucesos, entre ellos, la relevancia que adquieren los sujetos/actores y sus experiencias en los análisis microhistóricos, la historia política y el redescubrimiento del *acontecimiento*, la historia oral, la globalización, el desarrollo tecnológico y el auge de la memoria (Franco y Levín, 2007; Traverso, 2016; Huysen, 2001), han incidido en la emergencia, consolidación y revalorización de este campo particular. En este sentido, y tal como afirma Henry Rousso (2018), la cuestión de la memoria resulta indisociable de la de la historia reciente, “pues ella concierne prioritariamente los acontecimientos traumáticos recientes [...] Por lo tanto, no es sorprendente que ambas interrogaciones hayan emergido al mismo tiempo, dándole a la escritura de la historia reciente una primacía en la comprensión de aquellos pasados que no pasan” (p. 13).

No obstante esta convergencia, y si bien tanto la memoria como la historia son una modalidad de elaboración del pasado, ambas se reconocen como campos autónomos. La memoria singulariza la historia, es eminentemente subjetiva y refiere a un conjunto de recuerdos individuales y de representaciones y visiones colectivas del pasado que se construyen siempre en el presente (Traverso, 2007). Por su parte, la historia es un proceso de construcción de conocimiento, que al decir de Henry Rousso (2007) “[...] resulta de la voluntad de saber, obedece a protocolos y postulados, se fundamenta en procedimientos de establecimiento de pruebas, verificables y por tanto eventualmente refutables” (p. 49). La historia es además una narración, un discurso

crítico sobre el pasado, que en sus relaciones con la memoria, ésta se puede constituir en fuente para la investigación histórica o en su objeto de estudio (Jelin, 2021).

### **1.1.1 Los estudios de memoria: la consagración de la memoria, su globalización y su circulación en el espacio público**

Al igual que la noción de historia reciente, la de memoria no es mucho menos compleja. Objeto de estudio de las más diversas disciplinas, se trata de un concepto multívoco, que como tal, nos obliga en primer lugar a deslindar aquellas investigaciones que estudian a la memoria desde diversos enfoques provenientes del campo de la neurociencia, la psicología, la filosofía, entre otros, de aquellas, que de la mano de las ciencias sociales, ponen el énfasis en el carácter social o colectivo de la memoria, sin que esto signifique que sus reflexiones no se relacionen o enriquezcan mutuamente.

En tanto capacidad para conservar ideas o recordar, la memoria, y con ella, el olvido, ocupa, desde la Grecia Antigua hasta la actualidad un lugar central en la sociedad (Candau, 2006). En efecto, “el esfuerzo de rememoración es el que ofrece la ocasión más importante de hacer memoria del olvido” (Ricoeur, 2000, p. 50). Ambos ejercicios, recordar y olvidar, conciernen estrictamente al plano de lo individual, en tanto “cada persona tiene sus propios recuerdos, que no pueden ser transferidos a otros” (Jelin, 2021, p. 41), siendo precisamente esta singularidad lo que permite al sujeto construir la identidad personal y una narración de sí mismo. Sin embargo, es ampliamente sabido que en estos procesos, las representaciones, sentidos y relatos contruidos por los demás influyen considerablemente en las memorias individuales. Reconocer entonces este carácter social y colectivo de la memoria, nos conduce inexorablemente al sociólogo francés Maurice Halbwachs, y dentro de su extensa producción, a sus dos célebres obras ampliamente citadas y discutidas en el campo intelectual, a saber, *Los marcos sociales de la memoria* (1925) y *La memoria colectiva* (1950), ensayo inacabado y póstumo. En ambos trabajos, Halbwachs (2004) problematiza la compleja relación entre memoria individual y memoria colectiva, y sobre este aspecto plantea:

[...] no existe recuerdo alguno que pueda ser considerado como puramente interior, es decir, que sólo se conserve en la memoria individual. En efecto, desde el momento que un recuerdo reproduce una percepción colectiva no puede ser sino colectivo, y sería imposible al individuo representar una vez más

limitado a sus propias fuerzas, aquello que solamente ha podido ser representado inicialmente con el concurso del pensamiento de su grupo [...] Precisamente, desde el momento que se reubica a los hombres en la sociedad, ya no resulta posible distinguir dos tipos de observaciones: la una exterior y la otra interna (pp. 319-320).

Considerada uno de los mayores aportes de su pensamiento (Jelin, 2021; Feirstein, 2019), la noción de marcos sociales de la memoria remite a estructuras dinámicas, elementos que surgen de las esferas de la actividad, son puntos de referencia plurales (la familia, la clase, la religión, el lenguaje) que fijan y estabilizan. En este sentido, la memoria solo es posible en tanto existen estos marcos. “Olvidar un período de su vida es perder contacto con aquellos que nos rodeaban en ese entonces” (p. 75), afirma Halbwachs (2011). De allí, que los recuerdos se completan con las ideas y los valores transmitidos y vividos por el grupo al que el individuo se vincula.

Capítulo aparte merecería abordar en su complejidad y especificidad la cuestión de los olvidos y silencios. No por ello se hará caso omiso de estos dos aspectos inherentes a todo proceso de memoria. Se comenzará entonces por señalar que no existe memoria alguna que se produzca sin el olvido, en tanto la memoria total es imposible, “no podemos acordarnos de todo. Una memoria sin lagunas sería, para la conciencia despierta, un peso insoportable” (Ricoeur, 1999, p. 59). En su clásico libro *Los trabajos de la memoria* (2021), Elizabeth Jelin sostiene que no hay nada memorable en el ejercicio cotidiano de aquellas rutinas y hábitos aprendidos, repetidos y transmitidos socialmente. Lo memorable surge cuando en el curso de la experiencia diaria estas prácticas habituales y esperadas se quiebran producto de nuevos acontecimientos que irrumpen e impulsan al sujeto a dotarlos de sentido. Así, estos momentos, son expresados en una forma narrativa “convirtiéndose en la *manera en que el sujeto construye un sentido del pasado*, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia” (Jelin, 2021, p. 48). Particularmente, cuando se trata de acontecimientos traumáticos, es decir, situaciones que resultan disruptivas para el funcionamiento normal del psiquismo, se obstaculiza la integración de un discurso del sí mismo, y la posibilidad de dar sentido, incorporar y elaborar ese acontecimiento pasado. Aquí, sostiene Jelin (2021), el olvido no es ausencia o vacío, sino la presencia de esa ausencia.

Al igual que la memoria, el olvido y el silencio tienen temporalidades, de allí que ciertos sucesos o temas que en ocasiones parecen olvidados, reaparezcan pasados los años al calor de diversos mecanismos, emprendedores o nuevos marcos sociales que los sacan del olvido “e impulsan a revisar y dar nuevo sentido a huellas y restos” (Jelin, 2017, p. 50). Pero también, olvidos y silencios pueden ser producto del accionar estratégico de determinados actores que intentan obstruir la recuperación de ciertas memorias en el futuro; aspectos todos que habilitan interpretaciones que bien pueden ser formuladas desde el punto de vista de los usos de la memoria (Ricoeur, 1999; Jelin, 2021). A su vez, tanto el olvido como el silencio pueden no estar circunscriptos a razones estrictamente políticas, sino personales (Pollak, 2006). Para quienes se ven afectados por eventos particulares, tanto uno como otro, devienen, en ocasiones, en la única posibilidad de reconstrucción de sus vidas y de inserción y aceptación dentro de una comunidad afectiva determinada. En línea con ello, a veces sucede que estas personas no encuentran en los demás una voluntad o capacidad de oír; lo que prevalece entonces es el silencio, en tanto “para poder relatar sus sufrimientos, una persona precisa antes que nada encontrar una escucha” (Pollak, 2006, p. 21). Cuando esa escucha finalmente aparece el silencio se quiebra, y tanto quien narra como quien oye participa en un proceso creativo de selección, omisión e interpretación.

En línea con lo planteado hasta aquí, y tal como la conocemos en la actualidad, la noción de memoria, pensada desde la perspectiva de los sujetos históricos (Vinyes y Jelin, 2021), refiere entonces a la “manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con un futuro deseado en el acto de recordar, olvidar y silenciar” (Jelin, 2017). Y si bien, como sostiene da Silva Catela (2006), en tanto categoría sociológica, de uso social y de problematización de cuestiones éticas y políticas, nace a principios de siglo XX, lo cierto es que cobra particular relevancia a partir de la segunda mitad de este siglo, cuando se intensifican en Europa y Estados Unidos los debates generados sobre el Holocausto (Huysen, 2001), y cuando la figura de la víctima, y el testimonio, ocupan el centro de la escena. Junto a estos fenómenos, los aniversarios, las conmemoraciones, los múltiples proyectos de patrimonialización y la fuerte presencia de los medios de comunicación, influyeron significativamente en la consolidación y expansión a escala continental de los discursos de la memoria. Al calor de estos sucesos, la memoria se erige entonces “en una herramienta de demanda de justicia y verdad, emancipación y lucha, responsabilidad y compromiso” (da Silva Catela, 2006, p. 5).

En tanto tropos universal o prisma (Huysen, 2001), la experiencia del Holocausto y los relatos de los testigos, supervivientes de las atrocidades cometidas, configuraron, principalmente en Europa, un paisaje condensado de memorias, que al descentralizarse y expandirse hacia otras latitudes, ilumina el análisis de otros procesos o situaciones locales y específicas. En el Cono Sur de América Latina, la memoria de esa experiencia motorizó, en un contexto regional signado por la salida de los procesos dictatoriales, la producción de extensos debates e interpretaciones sobre las dictaduras militares u otros procesos de genocidios y violencia política. Particularmente, en Argentina, es entre mediados y fines de la década del 90 del siglo pasado que se empieza a consolidar un campo específico de estudios sobre memoria, en un momento en que “las demandas ciudadanas de *“justicia y memoria”*, confluyen -de una manera, por supuesto, no exenta de tensiones- con los intereses académicos” (Feld, 2016, p. 6).

## **1.2 Pensar la historia reciente en Argentina desde la última dictadura cívico-militar (1976-1983)**

En el contexto argentino, la violencia política y la represión de los años 70 motivaron la emergencia y consolidación de un nuevo actor colectivo (Jelin, 2017), cuyo accionar fue crucial en el origen de la causa de la memoria: el movimiento de derechos humanos. Producto de sus denuncias y reclamos “[...] la memoria en Argentina nace entonces como una forma de resistencia frente al carácter clandestino que adoptó la acción represiva de la dictadura militar [...]” (Flier y Kahan, p. 153, 2018). En otras palabras, la cuestión de la memoria se instituye en el país como una causa estrechamente relacionada con la defensa de los derechos humanos y la demanda de justicia (Vezzetti, 2007).

No obstante estos sentidos germinales, lo cierto es que en el ejercicio de actualización del pasado, los temas y contenidos de la memoria han ido variando a lo largo de los años, al calor de nuevas prácticas y distintos actores que inscriben su accionar en escenarios políticos cambiantes. Por su parte, en tanto tema, la última dictadura argentina (1976-1983), ha sido objeto de extensas reflexiones y debates que centran la mirada en componentes diversos de este suceso. Particularmente, en el campo de la historia reciente, el proceso histórico en cuestión ha suscitado un enorme interés por parte de investigadores que plantean nuevos interrogantes, que lejos de converger, conforman una mixtura de respuestas e interpretaciones en torno a lo que sucedió, su génesis, sus causas y sus consecuencias.

Específicamente, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional inicia en Argentina el 24 de marzo de 1976, cuando una Junta Militar, integrada por los comandantes de cada una de las Fuerzas Armadas -Jorge Rafael Videla en el Ejército, Orlando Ramón Agosti en la Aérea y Emilio Eduardo Massera en la Armada- derroca tras un golpe de Estado al gobierno constitucional encabezado por María Estela Martínez de Perón, y en su lugar toma el mando como presidente de la Nación el Jefe del Ejército. Con ello, la Junta instala una dictadura que perdura hasta el 10 de diciembre de 1983, momento en que asume la presidencia Raúl Alfonsín y se reinstaura la democracia en la Argentina.

El argumento principal a partir del cual los comandantes militares justifican la ejecución del golpe, se cimienta sobre una idea de vacío de poder y fracaso e incapacidad del gobierno anterior (Águila, 2023), que se materializa en un diagnóstico sobre el contexto previo, que a modo de Proclama, se difunde a escala nacional el 25 de marzo de ese mismo año a través de los principales medios de comunicación, (Lvovich y Bisquert, 2008). Allí se explicita:

Frente a un tremendo vacío de poder, capaz de sumirnos en la disolución y la anarquía, a la falta de capacidad de convocatoria que ha demostrado el gobierno nacional, a las reiteradas y sucesivas contradicciones demostradas en las medidas de toda índole, a la falta de una estrategia global que, conducida por el poder político, enfrentara a la subversión [...], a la ausencia total de ejemplos éticos y morales que deben dar quienes ejercen la conducción del Estado, a la manifiesta irresponsabilidad en el manejo de la economía [...], todo lo cual se traduce en una irreparable pérdida del sentido de grandeza y de fe, las fuerzas armadas, en cumplimiento de una obligación irrenunciable, han asumido la conducción del Estado (p. 16).

Bajo esta idea de *caos* que engloba tanto la dimensión social como la económica, el gobierno de las Fuerzas Armadas se propone a sí mismo como el responsable idóneo para poner en marcha un proyecto de salvataje, en el que corren en paralelo los supuestos de *lucha antisubversiva*<sup>1</sup> y *normalización económica*. Para ello,

---

<sup>1</sup> En la figura e imagen del subversivo se corporiza la idea de un sujeto altamente peligroso, enemigo del sistema, que por ende, hay que eliminar. Durante la última dictadura esta idea se identifica principalmente con los militantes de las organizaciones político-militares o simpatizantes de éstas. No obstante esta particularidad, el accionar represivo desplegado por las fuerzas de seguridad no se limitó a estos grupos,

emprende diversos mecanismos de disciplinamiento social que surgen de la represión y del terrorismo de Estado que se materializa a través de la tortura, la desaparición de personas, el exilio forzado, la apropiación y cambio de identidad de niños y niñas secuestrados o nacidos en cautiverio y las múltiples formas de violaciones a los derechos humanos cometidas durante ese período. Y si bien, el componente represivo adquiere durante la última dictadura un carácter distintivo, lo cierto es que la desaparición forzada, como forma de represión política, se inscribe dentro de una temporalidad más amplia, cuyos orígenes algunos investigadores ubican en el golpe de 1966 (Águila, 2017). No obstante esta particularidad, es precisamente a partir de 1976, que la desaparición y los centros clandestinos de detención se constituyen en *la* modalidad represiva del poder, ejecutada directamente desde las instituciones militares (Calveiro, 2008).

En esta dirección, una amplia bibliografía focaliza sus líneas de investigación en el entramado social, político y económico en el que tuvo lugar el golpe de Estado y el régimen militar, y en este sentido, muchos de los planteos centran la mirada en los años setenta y en el período del tercer peronismo -1973-1976-, en tanto constituyen momentos en que los niveles y la intensidad de la violencia política y represiva se incrementan considerablemente (Jelin, 2017). Por un lado, los setenta es el contexto en el que surgen y proliferan los movimientos revolucionarios, entre ellos, Montoneros, organización armada de la izquierda peronista, y el Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo -PRT-ERP-, de ideología trotskista, que incorporan en sus proyectos de revolución social la lucha armada como estrategia, por otro, fuerzas paramilitares de derecha, como la Triple A -Alianza Anticomunista Argentina- se instalan en el país y actúan de manera ilegal y clandestina, contando en algunos casos, con el financiamiento o aceptación del Estado.

Dentro de este escenario, y en un período de tiempo que se podría considerar relativamente corto, se sedimentaron y aumentaron los conflictos al interior del peronismo entre fracciones de la izquierda y la derecha peronista, como así también, entre Perón y la izquierda del movimiento (Águila, 2023). Así, y tal como sostiene Pilar Calveiro (2008), si para 1970 Perón afirmaba, “La dictadura que azota a la patria no ha de ceder en su violencia sino ante otra violencia mayor [...] La subversión debe progresar” (p. 15), pocos años más tarde llamaría a los guerrilleros *agentes del caos* e

---

sino que abarcó un espectro más amplio, en el que se incluyeron delegados sindicales, familiares y amigos de las víctimas, estudiantes, intelectuales y activistas.

*inadaptados*. Estos y otros sucesos, entre ellos, la posterior muerte de Perón en julio de 1974, el establecimiento del estado de sitio en septiembre de ese mismo año, la crisis económica que azotaba al país, el despliegue del Operativo Independencia en la provincia de Tucumán en febrero de 1975, momento en el que también empiezan a conformarse los primeros centros clandestinos de detención, y los sucesivos decretos de aniquilamiento implementados a lo largo de ese año, son solo algunos de los aspectos que ponen de manifiesto el complejo entramado de dispositivos y argumentos que de algún modo consolidaron un espiral de violencia política-represiva, dentro del cual, y entre otras cosas, se corporiza la idea e imagen del *enemigo interno* y del *problema de la violencia* (Franco, 2012), en la que la institución militar encuentra amplio consenso para legitimar su accionar.

No obstante ello, es ampliamente sabido que ya para fines de 1975 la guerrilla se encontraba totalmente fracturada y sin capacidad operativa, producto de un conjunto de fenómenos que debilitaron internamente a las organizaciones. Con el correr de los años, éstas se alejaron completamente de los ideales que motivaron su nacimiento: “la guerrilla había comenzado a reproducir en su interior, por lo menos en parte, el poder autoritario que intentaba cuestionar [...] se colocaba así en el lugar más vulnerable; las Fuerzas Armadas respondieron con todo su potencial de violencia” (Calveiro, 2008, p. 17). Así, a partir del 24 de marzo, la dictadura sistematiza y burocratiza, a escala nacional, lo que venían realizando años anteriores la Triple A y otros grupos parapoliciales. Desde entonces, la desaparición forzada de personas, los secuestros, la tortura, los fusilamientos y los centros clandestinos de detención se oficializan como política y modalidad represiva, llevada adelante principalmente por las patotas o grupos de tareas<sup>2</sup>. Esta dimensión clandestina o paralegal se combinó y funcionó con otra de carácter legal-reglamentario que se ajustó a leyes, normas y decretos, promulgados algunos de ellos en los años previos al golpe, y otros por el gobierno militar<sup>3</sup>.

A su vez, comprender este proceso histórico en toda su densidad, nos obliga a no perder de vista otro componente fundamental que se ubica entre los objetivos de la

---

<sup>2</sup> Esta noción alude a aquellas unidades especiales conformadas por grupos reducidos, que integrados por militares y/o miembros de las fuerzas policiales y civiles, fueron creadas a partir de 1975 para llevar a cabo la represión clandestina.

<sup>3</sup> Aquí se ubican, y por nombrar solo algunas, la Ley 20.840 de Seguridad Nacional promulgada en 1974; la Ley 21.264 sancionada en 1976, a partir de la cual se reprime a quien atentase contra el orden público o incite la violencia colectiva; la Ley 21.460 de ese mismo año, que dispone la investigación de los delitos de tipo subversivos o vinculados con ellos y la Ley 21.461, también de 1976, que establece que los actos considerados subversivos quedan sometidos al conocimiento y juzgamiento de los consejos de guerra especiales.

dictadura, a saber, la instauración de un plan económico de carácter eminentemente antipopular. Así, tras el golpe se llevan a cabo drásticas modificaciones, siendo particularmente relevante la interrupción forzada del proceso de industrialización basado en la sustitución de importaciones, que impulsa un nuevo bloque dominante en pos a la constitución de un patrón de acumulación de capital inédito, cuyo núcleo central fueron las políticas económicas y un nuevo comportamiento estatal (Basualdo, 2006). A partir de la clausura de este proceso, se abre una nueva etapa económica en la Argentina que va a estar signada por la configuración del régimen neoliberal, que algunos autores identifican como un régimen de ajuste, reforma estructural y *valorización financiera*.

Ubicada en el núcleo central del nuevo patrón de acumulación, la valorización financiera del capital, reordenó y revolucionó no solo el comportamiento microeconómico de las grandes firmas oligopólicas, sino la esfera económica en su totalidad. A grandes rasgos, consistió en un proceso donde las fracciones del capital dominante adquirieron créditos, endeudándose en el exterior a bajas tasas de interés, para luego realizar con esos recursos colocaciones en activos financieros en el mercado local a altas tasas de interés, generando de esta manera una renta entre ese diferencial de tasa de interés interna e internacional, para finalmente, fugar todo al exterior. El endeudamiento externo, devino entonces en instrumento para la obtención de renta financiera (Basualdo, 2006). No obstante ello, este proceso fue posible gracias a las modificaciones que se llevaron a cabo al interior del propio Estado y que lo alteraron de manera sustancial. Fue precisamente el endeudamiento externo estatal el que proveyó las divisas necesarias que hicieron posible la fuga de capitales locales al exterior. La reducción y subordinación de la autonomía relativa del Estado hacia la lógica de acumulación de capital de los principales grupos económicos, se expresa posteriormente en la estatización de la deuda externa privada.

En línea con lo expresado, Ana Castellani (2009) denomina *ámbitos privilegiados de acumulación*, a aquellos espacios que resultaron de la relación que se estableció entre la intervención estatal y el comportamiento empresario, donde la transferencia de ingresos de recursos desde el Estado hacia los principales grupos de gran capital benefició extraordinariamente a los privados, al tiempo en que perjudicó al Estado. Este particular modo de vinculación que se estableció entre el sector estatal y el privado, posibilitó el avance sostenido de grupos económicos locales cuyas ganancias y

beneficios superaron ampliamente a los de las grandes empresas monopólicas del capital trasnacional. De esta manera, y siguiendo con lo propuesto por la autora, se conforma durante la dictadura un *modelo liberal corporativo*.

Los cambios en el modelo de acumulación y en el modo de regulación del capital impactaron regresivamente sobre el poder relativo que la clase trabajadora industrial y asalariada había tenido históricamente en el país, en tanto afectó principalmente a las industrias que mayor empleo generaban. En esta línea Juan Villarreal (1985) plantea que la reestructuración social que implicó la estrategia de poder desarrollada por la dictadura con el objetivo de fortalecer las bases de la dominación y la fragmentación e individualización de las clases subalternas, afectó significativamente los mecanismos de representación, el comportamiento de los actores de la sociedad civil y la propia constitución de identidades políticas, culturales e ideológicas. Sostiene que las dimensiones de esta transformación social se vinculan estrechamente con las particularidades del escenario previo a la dictadura militar, donde las movilizaciones populares de los 60 y 70 expresaban la existencia de una recurrente crisis política posibilitada por la indefinición hegemónica de los sectores dominantes. Y si bien las fracciones que protagonizaban la escena lograban desarticular los proyectos elaborados por los otros grupos sociales, ninguna de ellas lograba reunir la fuerza suficiente como para transformarse en hegemónica, aspecto que se asienta, según el autor, en una particular configuración social que caracteriza como *heterogénea por arriba y homogénea por abajo*. Es precisamente esta situación de fragmentación de los sectores dominantes, y homogeneidad de las clases subalternas, que la dictadura revierte sustancialmente.

Con ello, se clausura un ciclo histórico y se abre uno nuevo, donde las vías de participación de las clases populares en las estructuras políticas nacionales fueron estratégicamente obturadas (Alonso 2009). La base social que sostuvo a las Fuerzas Armadas en el poder fue precisamente esa complicidad entre el poder económico y el poder militar, aspecto que se hace evidente en las estrategias que los actores civiles de las clases dominantes pusieron a disposición de las Fuerzas Armadas, siendo el objetivo principal de esta conjunción de relaciones, la reconfiguración de la matriz social.

Las políticas represivas, laborales y económicas implementadas durante el período, ponen de manifiesto el objetivo de la dictadura de apelar a un disciplinamiento de la fuerza de trabajo y de las posibilidades de organización de la clase obrera sobre la que impactan regresivamente (Lorenz, 2005). El congelamiento de los salarios, el

aumento de precios, la apertura comercial, la imposibilidad de llevar adelante el derecho a huelga y la sistematización del terror que en ocasiones aparece instalado en los propios lugares de trabajo, son solo algunos de los aspectos que caracterizan el contexto. Por todo ello, la dictadura se constituye como un punto de inflexión, donde su estrategia de poder regresiva y de disciplinamiento vinculado a la *revancha clasista* (Basualdo, 2006), término que conlleva implícito en su propia formulación el profundo resentimiento que tenía la oligarquía nativa hacia la clase trabajadora argentina, fue efectiva en cuanto al debilitamiento y desarticulación de las condiciones estructurales, y del poder relativo de las clases populares, ahora fragmentadas y heterogeneizadas.

### **1.2.1 Violencia política y terrorismo de Estado en las ciudades de La Plata y Rosario**

Tal como se especifica en el punto 6 del documento *Plan del Ejército contribuyente al Plan de Seguridad Nacional*<sup>4</sup> de febrero de 1976, la “lucha contra la subversión” se constituyó en uno de los objetivos del régimen militar, y en pos a su concreción, las Fuerzas Armadas configuraron una cartografía de la represión en la que el territorio nacional se dividió en cinco zonas (I, II, III, IV y V)<sup>5</sup>, subzonas, áreas y subáreas, conformando así diversos circuitos represivos, que organizados sobre la base de comandos de zona a cargo de cuerpos de ejército, brigadas, regimientos y batallones, adquirieron características y modalidades propias. Al interior de este mapa, el ejercicio de la violencia fue particularmente significativo en los centros urbanos de aquellas provincias que concentraban una mayor cantidad de habitantes, entre ellas, La Plata y Rosario, ambas incluidas dentro de lo que se identificó en el esquema territorial como *zonas calientes*. Al respecto, en un trabajo que realiza en el año 2015 el Equipo de Relevamiento y Análisis de los archivos del Ejército Argentino, se recuperan de la Orden Parcial 405/76, emitida en mayo de 1976, algunos de los argumentos que motivaron la división del territorio. Allí se especifica:

---

<sup>4</sup> Véase en <https://www.mpf.gob.ar/plan-condor/files/2018/12/11-2.pdf>

<sup>5</sup> A la Zona I le correspondía la Capital Federal y las provincias de La Pampa y Buenos Aires, a excepción de su zona sur que quedó a cargo del Comando de Zona V, y de algunas localidades bonaerenses que quedaron bajo jurisdicción del Comando de Institutos Militares; la Zona II abarcaba el territorio correspondiente a las provincias de Santa Fe, Misiones, Entre Ríos, Chaco, Corrientes y Formosa; la Zona III las provincias de Córdoba, San Luis, Mendoza, San Juan, La Rioja, Catamarca, Santiago del Estero, Tucumán, Salta y Jujuy; dentro de la Zona IV, creada con posterioridad al golpe, se incluyeron algunos partidos que anteriormente formaban parte de la Zona I, a saber, Tres de Febrero, San Martín, Vicente López, San Fernando, San Isidro, General Sarmiento, Pilar, Tigre, Exaltación de la Cruz, Campana y Zárate; y finalmente, la Zona V abarcó el sur de la provincia de Buenos Aires, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego.

2. La proporción mayoritaria de la agresión subversiva se materializa sobre las grandes concentraciones industriales del país delineándose claramente cuatro regiones de mayor actividad, que son por orden de prioridad: Capital Federal y Gran Buenos Aires, Gran La Plata, Región Ribereña del Río Paraná (desde Zárate hasta San Lorenzo) y Córdoba, destacando la especial capacidad del oponente para conformar una zona de enlace e irradiación subversiva en el área de Zárate-Campana.
4. En la zona de Capital Federal y Gran Buenos Aires, se encuentra la mayor densidad demográfica y a la vez la mayor concentración obrera fabril, que constituye el medio prioritario para el accionar subversivo.
5. La situación general, especialmente el deterioro económico, favorecerán en lo inmediato el incremento de las actividades subversivas, las que podrán alcanzar un grado de receptividad mayor dentro de la población (p. 149).

Ubicada a 56 km de la Ciudad de Buenos Aires, La Plata es la capital de la provincia de Buenos Aires, sede de diversos organismos del Estado y de una multiplicidad de Facultades pertenecientes a la Universidad Nacional de La Plata, una de las universidades públicas más importantes a escala nacional. A pocos kilómetros de ésta se ubican las localidades vecinas de Berisso y Ensenada<sup>6</sup>, dos grandes zonas de industrialización en las que tempranamente se concentró una población eminentemente trabajadora, que creció al compás de las sucesivas etapas de radicación de importantes industrias en la región (Barragán y Zapata, 2015). Algunas de las empresas que configuraron estos espacios territoriales productivos fueron: el frigorífico Cold Storage & Co. instalado en Berisso en 1904, que hacia 1911 pasa a manos de la empresa norteamericana Swift; el frigorífico Amour que comienza a funcionar en 1915, también en la ciudad berissense; la refinería La Plata de la empresa estatal Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), inaugurada en 1925 en Ensenada; la Fábrica Militar de Ácido Sulfúrico que funda en 1952 en Berisso la Dirección General de Fabricaciones

---

<sup>6</sup> A lo largo de su historia, tanto Berisso como Ensenada fueron asiento de importantes establecimientos fabriles inscriptos en ramas productivas diversas, que se instalaron allí dadas las características geográficas favorables que poseen estas localidades. Ubicado sobre la margen sur del Río de La Plata, que junto con sus afluentes conforman uno de los tres grandes sistemas hidrográficos de América del Sur (Kroeber, 1967), se encuentra el puerto de Ensenada, a cincuenta kilómetros al sudeste de la Capital Federal y a diez de la ciudad de La Plata. Alrededor de este, diferentes actores económicos -estatales, transnacionales y grupos locales- configuraron un complejo portuario industrial, constituyéndose así en los principales empleadores del aglomerado del Gran La Plata (Arturi y Adriani, 2018).

Militares<sup>7</sup>; el Astillero Río Santiago (ARS) emplazado en el puerto de Ensenada y creado en 1953 por el Poder Ejecutivo nacional, junto con la Fábrica Naval de Explosivos Azul (Fanazul), instituciones que conformaron la empresa estatal Astilleros y Fabricaciones Navales del Estado (AFNE), y finalmente, la Propulsora Siderúrgica perteneciente al grupo Techint, que comienza a operar en Ensenada hacia 1969.

Todos estos establecimientos se inscriben dentro de un proyecto industrializador fuertemente orientado al mercado interno, en el que si bien la intervención estatal se hace presente con anterioridad a la emergencia del peronismo, es precisamente con este que adquiere un rol protagónico. Sumado a ello, se destaca, el papel activo que al interior de este proceso de industrialización nacional desempeñaron fracciones nacionalistas e industrialistas del Ejército; de allí, que un número considerable de las empresas públicas que se instalaron en el país hayan surgido asociadas al objetivo de *defensa*, como un aspecto clave dentro de este proceso (Muñiz-Terra y Frassa, 2018). Más adelante, esta impronta que posee la región, constituida por una amplia y variada actividad estudiantil, comercial, obrera e industrial, motivó las sucesivas acciones represivas, que particularmente durante el período de la última dictadura, se dirigieron fundamentalmente hacia la clase trabajadora y los estudiantes. Premisa que se hace evidente en las cifras aproximadas de víctimas desaparecidas en la región de La Plata, las cuales oscilan entre las 900, según datos oficiales, y 2000 personas, según las listas actualizadas elaboradas por las organizaciones de derechos humanos, de las cuales aproximadamente 800 serían estudiantes y 900 obreros (da Silva Catela, 2001).

En abril de 1976 asumió la intendencia de La Plata el capitán de navío Oscar C. Macellari, quien a poco de emprender sus funciones expresó en un comunicado dirigido a la comunidad: [...] Deposito mi confianza en la acción mancomunada de todos los integrantes de este municipio, que nos permitirá devolver a la ciudadanía platense [...] la imagen de orden, eficiencia, honestidad y progreso que a ella le corresponde (El Día, 1976, p. 7). A su vez, ese mismo mes, es designado Jefe de Policía de la Provincia de Buenos Aires el Coronel Ramón Juan Alberto Camps, quien implementó en el ámbito de su jurisdicción una modalidad represiva que se asentó sobre la base del funcionamiento de 29 centros clandestinos de detención, muchos de los cuales

---

<sup>7</sup> El 10 de diciembre de 1941, a través de la Ley 12.709 se crea la Dirección General de Fabricaciones Militares, que en su proyecto original establece como objetivos: la independencia del extranjero, la movilización industrial, la fabricación de material de guerra, la exploración de yacimientos y explotación de minas, la constitución de una Sociedad Mixta, autarquía, regulación y explotación de la producción y fomento de las actividades industriales (Dominguez, 2018) .

estuvieron bajo el mando del Director General de Investigaciones de la Policía Bonaerense, Miguel Osvaldo Etchecolatz<sup>8</sup>. Situados en su mayoría en el Gran Buenos Aires y La Plata, estos espacios configuraron lo que se denominó el *Circuito Camps*<sup>9</sup>, el cual abarcó, y por nombrar solo algunos: el Pozo de Banfield en el partido bonaerense de Lomas de Zamora, el Pozo de Quilmes y el Puesto Vasco en Quilmes, la Comisaría Quinta y la Brigada de Investigaciones de La Plata, el Centro de Operaciones Tácticas I (COT) en Martínez, el Destacamento de Arana y La Cacha en el partido de La Plata, la Brigada de Investigaciones de San Justo en el partido de La Matanza, El Infierno en Avellaneda, entre otros.

Incluída en la zona I, subzona 11, área 113, a cargo del I Cuerpo de Ejército<sup>10</sup>, la ciudad de La Plata se constituyó en uno de los escenarios donde la represión actuó bajo la órbita de este Circuito, uno de los más grandes a escala nacional, tanto en términos geográficos como poblacionales. En esta dirección y en relación a su funcionamiento, la investigadora María Maneiro (2005) sostiene que éste se basó en la existencia de una compleja estructura conformada por diferentes grupos de tareas independientes entre sí, que contaron con el apoyo de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Señala, a su vez, el carácter de movilidad que adquirió este Circuito, en tanto los detenidos eran trasladados de un campo a otro reiteradas veces, al tiempo en que destaca, el rol que desempeñó, al interior de éste, el Comando de Operaciones Tácticas<sup>11</sup> correspondiente a la zona.

Tanto en La Plata como en Berisso y Ensenada, la Marina de Guerra desempeñó un papel destacado, aspecto que se hace evidente no solo en las amplias intervenciones represivas que llevó a cabo esta fuerza en la región, sino también, en los lugares que se reservó en los gobiernos municipales y en la dirección de la Universidad Nacional de La

---

<sup>8</sup> Etchecolatz se desempeñó como Director General de Investigaciones de la Policía de la provincia de Buenos Aires entre los años 1976-1979.

<sup>9</sup> Además de la ciudad de La Plata se incluyen dentro del circuito, las localidades de Quilmes, Avellaneda, Lanús, Lomas de Zamora, Almirante Brown, Esteban Echeverría, Ezeiza, La Matanza, Marcos Paz, San Isidro, Berazategui y Florencio Varela.

<sup>10</sup> Entre 1960 y 1984, el predio donde se ubica el Regimiento de Infantería I *Patricios*, en el barrio porteño de Palermo, se constituyó en la sede del I Cuerpo de Ejército, unidad que a partir de 1975 estuvo al mando del General Carlos Guillermo Suárez Mason, quien en 1979 asumió como Jefe del Estado Mayor del Ejército. El Comando del I Cuerpo de Ejército constituía una de las cinco unidades a partir de las cuales se organizó y estructuró la represión durante el período de la última dictadura argentina. Así, los comandantes de las respectivas zonas, subzonas y áreas quedaron a cargo de la implementación del plan represivo en los ámbitos de sus competencias, y del control operacional de todas las fuerzas policiales y de seguridad.

<sup>11</sup> En la estructura represiva que organizaron las Fuerzas Armadas, los organismos denominados COT participaban en la conducción de las operaciones tácticas, recibían, procesaban y transmitían información referida al enemigo, producían informes y planes para la lucha antisubversiva, dirigían y coordinaban las operaciones realizadas por su propia tropa, proporcionaban apoyo táctico, entre otras acciones.

Plata (Ramírez y Merbilhaá, 2018). Particularmente, los partidos de Berisso y Ensenada estuvieron bajo la jurisdicción del Comando de Operaciones Navales -principal autoridad operativa de la Armada- a través de su Batallón de Infantería de Marina N.º 3 (BIM 3), espacio que funcionó como uno de los centros clandestinos de detención donde operó la Fuerza de Tareas N.º 5 (FT 5), también conocida como *Agrupación Río Santiago*<sup>12</sup>.

La política represiva que a partir del golpe asumió y ejecutó dicha Fuerza en los territorios de La Plata, Berisso y Ensenada, se sustentó en un marco de legalidad cuya existencia es anterior al inicio de la dictadura. En octubre de 1975, luego del ataque producido por Montoneros a una unidad militar en Formosa, el presidente del Senado Ítalo Luder firmó el decreto 2.772/75, a través del cual se le ordenó a las Fuerzas Armadas “ejecutar las operaciones militares y de seguridad que sean necesarias a efectos de aniquilar el accionar de los elementos subversivos en todo el territorio del país” (Ministerio de Defensa en Pontoriero, 2021, p. 244). Con base en esta normativa, cada una de las Fuerzas estableció los lineamientos y el curso de su intervención en pos al cumplimiento de este pedido. Particularmente, la Armada se integró a la estructura represiva mediante un plan estratégico operacional, que por orden del Comandante General de la Armada Almirante Emilio E. Massera, emitió en 1975 el Comando de Operaciones Navales. Así, el 21 de noviembre de ese año, el vicealmirante Luis María Mendía, a cargo de este Comando, firmó el Plan de Capacidades Internas de la Armada (PLACINTARA), que se propuso como objetivos:

- 1) “restituir los valores esenciales que hacen al fundamento de la conducción del Estado, particularmente en el sentido moral, idoneidad y eficacia en la función pública”;
- 2) “sancionar a los culpables de la corrupción administrativa”;
- 3) “aniquilar a la subversión y sus ideólogos”;
- y 4) “promover al desarrollo armónico de la vida nacional” [...] “en todos los casos, el combate no cesará hasta el total y definitivo aniquilamiento del oponente subversivo” (Ramírez y Merbilhaá, 2018, p. 36).

Para ello, la Armada dispuso la organización operativa del territorio en once Fuerzas de Tareas a las que se le otorgaron dependencias edilicias, localidades

---

<sup>12</sup> A partir del 1º de enero de 1976 el BIM 3 comenzó a depender administrativamente de la Fuerza de Apoyo Anfíbio (FAPA), mientras que en lo operativo dependió de la Fuerza de Tareas N.º 5.

específicas y misiones concretas (Slatman, 2012). Tal como se mencionó con anterioridad, la ejecución del PLACINTARA en los partidos de Berisso, Ensenada y La Plata recayó sobre la Fuerza de Tareas N.º 5, que comprendió las dependencias y el personal de la Escuela Naval Militar Río Santiago, el Hospital Naval Río Santiago, el Liceo Naval *Almirante Brown*, el Batallón de Infantería de Marina N.º 3 (BIM 3), el Centro de Incorporación y Formación de Conscriptos de Infantería de Marina (CCIM) y Prefectura La Plata. A su vez, tuvo jurisdicción sobre el Astillero Río Santiago, la destilería YPF y los aeródromos de Berisso y Ensenada (CELS, 2015).

Esta estructura represiva montada por las FFAA en una región que se distingue y caracteriza por poseer una extensa tradición de lucha y organización sindical, tuvo por defecto como blanco principal de su accionar, a las distintas fracciones de la clase trabajadora, a militantes políticos, gremiales y estudiantiles, y a estudiantes universitarios en general. Expresión de ello lo constituyen los 42 trabajadores del Astillero Río Santiago detenidos-desaparecidos y los 10 asesinados (Barragán y Zapata, 2015), como así también, y por nombrar solo algunos de los muchos casos, los 10 estudiantes, militantes de la Unión de Estudiantes (UES) y de la Juventud Guevarista, que la noche del 16 de septiembre de 1976 y días sucesivos, fueron secuestrados en la localidad de La Plata. De este suceso, conocido como *La noche de los Lápices*, 4 estudiantes sobrevivieron, mientras que los restantes se estima fueron fusilados los primeros días de 1977.

Al compás y en consecuencia de estas acciones que tuvieron como objetivo principal el aniquilamiento de la *subversión*, efectuadas algunas de ellas, como se ha señalado, desde la normativa vigente y otras de manera clandestina y paralegal, madres y familiares de detenidos-desaparecidos comienzan a trazar un extenso camino de búsqueda y reclamo (Scocco, 2021). Hacia 1999, Madres de Plaza de Mayo<sup>13</sup> conforma una filial en la capital bonaerense, aunque es precisamente en 1979 que un grupo de madres platenses que viajaba los días jueves a marchar a Capital Federal, comienza a nuclearse y a desarrollar acciones de denuncia en el espacio urbano local. A partir de entonces, todos los días miércoles se empiezan a llevar a cabo las rondas en Plaza San Martín, con destino a la Basílica de San Ponciano (Ginzberg, 2006).

---

<sup>13</sup> Madres nace en abril de 1977, cuando un grupo reducido de éstas comienza a reunirse en Plaza de Mayo y en iglesias, con la finalidad de compartir e intercambiar información, y desarrollar estrategias de acción colectiva y denuncia. Más adelante, este grupo se divide en Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora y la Asociación Madres de Plaza de Mayo, separación que continúa vigente hasta la actualidad.

A su vez, otra iniciativa de construcción de una delegación propia se concreta el 17 de junio de 1979, momento de fundación de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH)<sup>14</sup> La Plata, organización que tuvo como tarea principal investigar y denunciar lo que estaba sucediendo en la escena local. En 1981, y luego de varios intentos fallidos, inauguran la sede en un local ubicado en el centro de la ciudad, donde llevaron a cabo distintas actividades. Con el retorno de la democracia la filial platense se separa de la APDH de Capital Federal y comienza a funcionar de manera independiente con estatutos y personería jurídica propia (Díaz, 2006).

Al igual que la ciudad de La Plata, el interés por el espacio geográfico rosarino no solo se justificó por su cualidad de núcleo urbano, sino también, por formar parte de un extenso cordón industrial<sup>15</sup> que se conformó al calor de las distintas actividades productivas que se intensificaron en la región hacia fines de los 50 y principio de los 60 del siglo pasado, con la instalación de importantes empresas de diferentes ramas de actividad, donde las inversiones de capital extranjero jugaron un rol central. Aquí se ubican, y por nombrar solo algunas, la productora de maquinaria agrícola norteamericana John Deere que comienza a funcionar en 1959 en Granadero Baigorria, la química Duperial de capitales británicos instalada en 1962 en San Lorenzo, la planta de aceros especiales Marathon Argentina emplazada en Villa Constitución entre 1962 y 1963 por las empresas Acindar y Deutsche Edelstahlwerke, la metalmecánica de maquinaria agrícola Massey & Ferguson en Granadero Baigorria y la Petroquímica Argentina S.A. PASA inaugurada en 1964 en Puerto San Martín. Producto de esta proliferación industrial, nace en las cercanías de la localidad núcleo, el denominado Gran Rosario, una región que se vio altamente favorecida por su ubicación junto al río Paraná y su puerto natural. Dentro de este escenario, en 1969 se crea por Ley provincial N° 6.151 la Prefectura del Gran Rosario, organismo que se orientó al planeamiento territorial de toda la región<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> A nivel nacional, la APDH nace el 18 de diciembre de 1975 en Buenos Aires, en la Casa de Nazareth, y desde el momento de su creación fundamentó su accionar teniendo como meta y base la Declaración Universal de Derechos Humanos de las Naciones Unidas. <https://www.apdh.org.ar/>

<sup>15</sup> Este cordón se extiende desde la localidad de Puerto General San Martín al norte hasta Villa Gobernador Gálvez al sur. En un informe que elabora en el año 2013 la Secretaría de Planificación y Política Económica perteneciente al gobierno de Santa Fe, se especifica que no hay una convención establecida sobre las ciudades que integran el cordón, aunque algunos entienden a éste como la franja junto al río Paraná que va desde la localidad bonaerense de San Nicolás hasta Puerto General San Martín. En esta dirección, se sostiene que esta zona forma parte de un área mucho más amplia que comienza en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, y termina al norte de Rosario.

<sup>16</sup> Se incluyen aquí, en la Zona Norte, las localidades de San Lorenzo, Puerto San Martín, Fray Luis Beltrán, Capitán Bermúdez, Granadero Baigorria, Ricardone e Ibarlucea; en la Zona Sur, Villa

Tal como se especificó en el apartado anterior, la clase trabajadora y sus organizaciones fueron un blanco importante dentro del plan represivo implementado por el régimen militar, y al igual que en el resto del territorio nacional, en Rosario y su zona de influencia la represión ejercida sobre los trabajadores se inició en los años previos al golpe. Expresión de ello lo constituye el operativo *Serpiente Roja del Paraná*, llevado a cabo por las policías provincial y federal y de la prefectura naval en marzo de 1975, donde se detuvieron a 300 trabajadores en Villa Constitución, y a activistas y militantes de todo el cordón industrial (Carminati, 2021). No obstante es a partir del golpe del 24 de marzo que el número de muertes y desapariciones asciende considerablemente. Así, y por citar solo un ejemplo, durante los primeros años de la dictadura la cifra de trabajadores asesinados y desaparecidos que se desempeñaban en la planta siderúrgica Acindar en Villa Constitución, alcanza un total de 29 (Basualdo y Lorenz, 2005).

A mediados de 1975, el Gral. Genaro Díaz Bessone asume el Comando del II Cuerpo de Ejército<sup>17</sup>, cuya sede era la provincia de Santa Fe. Incluida en la zona II y subzona 21, junto con las provincias de Misiones, Entre Ríos, Chaco, Corrientes y Formosa, ésta, a su vez, fue dividida en dos grandes áreas, la 211 y la 212, que delimitaron el norte y sur del territorio santafesino (Águila, 2016). Más adelante, en octubre de 1976, asume como Comandante del II Cuerpo el Gral. Leopoldo Fortunato Galtieri<sup>18</sup>, cargo que desempeña hasta febrero de 1979<sup>19</sup>, y es precisamente durante este período, que en la ciudad de Rosario, la intensidad y los niveles de la represión y violencia ejercida por el II Cuerpo se elevan significativamente (Águila, Almada, Divinzenso y Scocco, 2017). Sobre esta división territorial en Cuerpos de Ejército, el Teniente General Luciano Adolfo Jáuregui sostiene:

Estas subdivisiones, obedecían a la lógica imposibilidad de centralizar la conducción, ejecución y control de las operaciones en la acción antisubversiva en tan vasto territorio como lo es nuestro país, máxime considerando que el accionar de la subversión se caracterizaba por operaciones dispersas,

---

Gobernador Gálvez, Alvear, General Lagos, Arroyo Seco, Fighiera y Villa Amelia; y en la Zona Oeste, Funes, Roldán, Zavalla, Pérez, Soldini, Piñero y Álvarez (Águila, 2008).

<sup>17</sup>El Comando del II Cuerpo de Ejército fue creado el 12 de diciembre de 1960 por decreto N° 15.420.

<sup>18</sup> Entre diciembre de 1981 y junio de 1982, Galtieri desempeña el cargo de presidente de facto de la Nación, reemplazando a Roberto Eduardo Viola, quién ejerce ese rol entre los meses de marzo y diciembre de 1981.

<sup>19</sup> Continúan en la comandancia del II Cuerpo durante la última dictadura, Luciano Adolfo Jáuregui, hasta diciembre de 1980, Juan Carlos Trimarco, desde ese momento hasta julio de 1982, y finalmente, el general Eduardo Alfredo Espósito desde octubre de 1982 hasta diciembre de 1983.

sorpresivas, con pluralidad de objetivos y modalidades de lucha. Esto obligó necesariamente, reitero, a descentralizar la autoridad de conducción, ejecución y control hacia los niveles más bajos de mando (SUBZONAS y/o ÁREAS), que al tener vivencia directa de las diversas situaciones que ocurrían, podían responder con plena autonomía, rapidez y eficacia (Jáuregui citado en Águila, 2008, p. 44).

Poco tiempo después del golpe, el capitán de navío Augusto Félix Cristiani, quien pertenecía a la Armada, es designado intendente de Rosario, y el comandante Agustín Feced, oficial retirado de Gendarmería, toma el mando de la policía local en tanto Jefe de Policía de la Unidad Regional II, y se constituye en el principal responsable del Servicio de Informaciones (SI), espacio que desde 1976 centralizó su accionar represivo en las instalaciones edilicias de la Jefatura de Policía de dicha Unidad, donde el ex comandante dirigió en forma personal las operaciones militares y los interrogatorios (Román, 2007). Ubicado en la esquina de las calles San Lorenzo y Dorrego, el SI fue el centro clandestino más importante de la ciudad de Rosario y del sur de la provincia de Santa Fe (Scocco, 2016a). Hacia este fueron trasladados cientos de prisioneros, detenidos, secuestrados y torturados por parte del grupo operativo a cargo de Feced, que permanecían en condición de detenidos-desaparecidos hasta su posterior liberación, traslado o muerte. No obstante esta particularidad, la policía local no limitó su accionar represivo al SI, sino que además, participó en los operativos y procedimientos antsubversivos que llevaron adelante conjuntamente en el espacio urbano, el Ejército, la Gendarmería y la Policía Federal.

Sobre los vínculos que se fueron estableciendo entre el Ejército y la policía rosarina, que como bien se mencionó anteriormente, estaba bajo el control del Comando del II Cuerpo, la investigadora Gabriela Águila (2016) sostiene, que si bien el grupo de Feced participó en estos procedimientos, en tanto recibía órdenes y las ejecutaba, también operó de manera autónoma, informando posteriormente los resultados al respectivo Cuerpo de Ejército. En esta misma dirección, la autora destaca el rol que asumió la denominada *comunidad informativa*, que integrada por distintas agencias de inteligencia -Servicio de Informaciones de la Unidad Regional II, Departamento Inteligencia Militar 121, delegación local de la Secretaría de Inteligencia del Estado y organismos dependientes de la Policía Federal, de Gendarmería y de Prefectura Naval-, colaboró activamente en las operaciones antsubversivas, a través de la producción y circulación de información.

Además del SI, dispositivo ampliamente utilizado como lugar de detención por parte de la policía provincial, otros espacios también fueron empleados para mantener prisioneros a quienes eran secuestrados. Tal es el caso de las quintas o fincas ubicadas en las afueras de Rosario o en localidades aledañas a esta, que comienzan a ser utilizadas con mayor recurrencia por el Ejército, principalmente a partir de la segunda mitad de 1977. Forman parte de este escenario, y por nombrar solo algunos, el centro clandestino de detención La Calamita, ubicado en Granadero Baigorria, la Quinta de Funes y las casas El Castillo o El fortín y La Española, todas en la localidad de Funes, La Intermedia, una casa que se encuentra en la zona de La Ribera, entre otras. Más adelante, se suman al circuito represivo algunas dependencias militares, como la Fábrica de Armas Portátiles Domingo Matheu, donde funcionó un centro clandestino de detención, y el Batallón de Comunicaciones 121, lugar en el que los detenidos eran legalizados. En convivencia y articulación con estas prácticas clandestinas de secuestro, tortura, asesinato y desaparición, las cárceles, inscriptas en el plano de lo legal, albergaron a un número significativo de presos políticos, muchos de los cuales habían sobrevivido a los centros clandestinos de detención (Águila, 2016).

Al igual que en la ciudad de La Plata, aquí también se concentraron organizaciones de DDHH con base local. Particularmente, en Rosario, el edificio donde hoy se ubica el Museo de la Memoria, ex sede del Comando del II Cuerpo, se constituyó en uno de los espacios más visitados por quienes exigían respuestas en relación al paradero o destino de sus allegados. Producto de esto, los familiares que allí se conocieron comenzaron a organizar reuniones en domicilios particulares, como así también, algunos de ellos, emprendieron viajes a Buenos Aires con el objetivo de recibir asesoramiento y efectuar sus denuncias.

Dentro de este escenario, la Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH)<sup>20</sup> cumplió un rol preponderante, en tanto colaboró extensamente en la organización de los familiares (Scocco, 2018). En el seno de ésta, nace en 1977 en la ciudad de Rosario la filial Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas<sup>21</sup>, fundada y presidida por Fidel Toniolli, padre de Eduardo Toniolli, desaparecido en febrero de ese mismo año en la provincia de Córdoba; organización que

---

<sup>20</sup> Fundada en diciembre de 1937, se considera la primera organización de DDHH creada en Argentina, y desde entonces desarrolló una extensa labor en defensa y solidaridad de personas represaliadas, perseguidas y encarceladas. <https://www.ligaporlosddhh.com/>

<sup>21</sup> Conformada en Buenos Aires en septiembre de 1976, esta organización promovió la creación de distintas agrupaciones de familiares de personas detenidas-desaparecidas en todo el país, que se nuclearon con el objetivo de conocer el paradero de sus seres queridos.

desde principios de 1978 comenzó a funcionar en un local que le cedió la LADH de Rosario, donde Familiares llevó a cabo numerosas tareas, entre ellas, recibir denuncias por secuestros, elaborar habeas corpus, redactar solicitudes y recaudar dinero.

En línea con lo expresado, otra de las agrupaciones que surge con el objetivo de contribuir a la defensa de los DDHH en el contexto rosarino, es la filial de la APDH, cuya constitución formal si bien se ubica en 1979, hubo otro momento comprendido entre los años 1976-1979, que la investigadora Marianela Scocco (2021) caracteriza como de *latencia*, y en el que “predominó la idea original de constituirse como un organismo de no afectados” (p. 201). No obstante esta voluntad inicial, participaron en la APDH local distintas personalidades políticas, religiosas y sociales, como así también, familiares de detenidos o desaparecidos y ex presos políticos.

A su vez, y sin ánimos de agotar la complejidad y diversidad de organizaciones que consolidaron el movimiento de derechos humanos en la ciudad rosarina y que aportaron significativamente a la defensa de éstos, aquí también se ubican, y por nombrar solo algunas, Abuelas de Plaza de Mayo<sup>22</sup> filial Rosario (1984), la delegación local Madres de Plaza de Mayo (1984-1985), colectivo que desde 1995 y producto de su distanciamiento con la Asociación Madres de Plaza de Mayo de Buenos Aires adopta el nombre de Madres de Plaza 25 de Mayo<sup>23</sup> (Scocco, 2016b), y el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos (MEDH)<sup>24</sup> (1982-1983), en el que tuvieron un rol preponderante la Iglesia Evangélica del Río de La Plata y la Iglesia Evangélica Metodista.

### **1.3 Los usos del pasado. Políticas de memoria-olvido y sus disputas en la esfera pública: 2011-2019**

Los modos y las formas de recuperación del pasado y su articulación con el presente son múltiples y diversas, incluso, en ocasiones, contradictorias. De igual

---

<sup>22</sup> Bajo este nombre se agrupan aquellas madres, que hacia 1977 en Buenos Aires, emprenden un arduo camino de búsqueda de sus nietos desaparecidos, secuestrados con sus padres o nacidos durante el cautiverio de sus madres. <https://www.abuelas.org.ar/>

<sup>23</sup> Ubicada en el centro cívico de Rosario, frente a la Basílica Catedral Nuestra Señora del Rosario y el Palacio Municipal, denominado Palacio de los Leones, la Plaza 25 de Mayo posee un fuerte valor simbólico por ser este el lugar donde los días jueves las madres de personas detenidas-desaparecidas por la última dictadura se congregaban y marchaban, como una forma de visibilizar e instalar en la esfera pública sus reclamos y denuncias.

<sup>24</sup> Bajo la premisa “el compromiso con la defensa de la dignidad y los derechos del ser humano es componente esencial del Evangelio mismo y signo de la verdadera iglesia” (Ginzberg, 2006, s/p), en febrero de 1976 una diócesis católica y varias Iglesias Evangélicas crea el MEDH en Buenos Aires, con el objetivo de desarrollar y promover un programa de acciones orientadas hacia la defensa de los DDHH, el acompañamiento y la asistencia a víctimas y familiares.

manera, los procesos y actores que intervienen en el trabajo de constitución y formalización de las memorias, también lo son. Dependiendo entonces, al decir de Pilar Calveiro (2006), de cómo se vincule la memoria del pasado a los desafíos del presente, relatos y narrativas podrán ser resistentes o funcionales al poder. En otras palabras, Ricard Vinyes (2021) advierte que la memoria en tanto imagen del pasado y portadora de un relato “es, para cualquier forma de poder, un instrumento” (p. 47).

Restituir estas características presentes en toda práctica social de recordación del pasado, impone la necesidad de analizar “cómo los hechos sociales se hacen cosas, cómo y por quién son solidificados y dotados de duración y estabilidad” (Pollak, 2006, p. 18). En esta misma dirección, Elizabeth Jelin (2021) ha insistido ampliamente en el papel y el peso central que tienen los agentes estatales para establecer y elaborar la historia/memoria oficial. En línea con ello, Oscar Oszlak y Guillermo O’Donnell (2007) destacan el conflicto de políticas, que consideran deviene de la capacidad de acción y de influencia que poseen ciertas unidades que se ubican dentro del propio aparato estatal, como así también, de la capacidad que poseen otros actores, que no son el Estado, pero que sin embargo pueden llegar a influir más en el proceso de resolución de ciertas cuestiones y las futuras tomas de posiciones.

En la experiencia argentina, el movimiento de derechos humanos y sus demandas de justicia en relación con las responsabilidades por los crímenes cometidos cumplieron un rol fundamental, aunque su capacidad de lucha e incidencia en el espacio público no quedó exenta de las distintas estrategias políticas que desarrollaron los gobiernos democráticos para atender al pasado dictatorial. Parte de estas demandas fueron acogidas y sostenidas por el nuevo gobierno que inauguró Raúl Alfonsín (1983-1989), vicepresidente de la APDH, quien se propuso como política de Estado responder al problema de la justicia. Para ello, se aprobaron una serie de medidas, entre las que se ubican, la derogación de la Ley 22.924 de Pacificación Nacional<sup>25</sup>, promulgada por la junta militar en septiembre de 1983, la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), cuyas investigaciones se plasmaron posteriormente en el informe Nunca Más, el procesamiento simultáneo de las cúpulas de las Fuerzas Armadas que ejercieron el poder entre 1976 y 1982 y de los jefes sobrevivientes de Montoneros y el ERP (Vezzetti, 2012) y la promulgación de la Ley N° 23.511 en mayo de 1987, a partir de la cual se crea el Banco Nacional de datos Genéticos. De esta manera, y en un contexto en el que los militares y sus aliados

---

<sup>25</sup> Véase en <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/70000-74999/73271/norma.htm>

ejercían presión ante la posibilidad de ser llevados a un tribunal, “la política de derechos humanos de Alfonsín se inspiró, entonces, en su compromiso de llevar adelante juicios a los militares, pero también en la necesidad de limitar su alcance como parte de su estrategia de negociación” (Jelin, 2017, p. 122). Expresión de ello lo constituyen más adelante, las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987)<sup>26</sup>, que derivaron de los denominados *levantamientos carapintadas* que encabezó el ex militar Aldo Rico en 1987, como reacción de oposición al desarrollo de los juicios por los crímenes de la dictadura (Bertoia, 2016).

Asediado por la hiperinflación y la crisis económica y social que envolvía al país, en junio de 1989 Alfonsín anunció su retiro, y en julio de ese mismo año asumió la presidencia de la Nación el candidato del peronismo Carlos Saúl Menem (1989-1999), quién pretendió dejar atrás el pasado para dar inicio a una nueva etapa definida como de *pacificación nacional*. En función de este propósito, a poco tiempo de su asunción firmó un primer conjunto de indultos que benefició a militares procesados por violaciones a derechos humanos en dictadura, a condenados por su actuación en la Guerra de Malvinas, y por haber estado involucrados en los levantamientos militares llevados a cabo durante el gobierno de Alfonsín, como así también, a civiles procesados por acciones guerrilleras. Un año después, extendió el indulto a quienes aún permanecían presos, entre ellos, a los ex comandantes de las Juntas, y a algunos jefes o líderes de la guerrilla (Lvovich y Bisquert, 2008; Jelin, 2017). A su vez, el gobierno menemista también se caracterizó por la creación de leyes de indemnización a ex detenidos y familiares de detenidos desaparecidos o asesinados. Todas estas políticas de reconciliación nacional y perdón mutuo que convocaba a la sociedad a dar vuelta la página debilitaron ampliamente al movimiento de derechos humanos, que no obstante, no dejó de convocar y expresar su repudio en la esfera pública.

A pesar de estos intentos del gobierno por imponer el olvido, algunos autores coinciden en que el año 1995 constituye un punto de inflexión dentro de la escena político y cultural de la Argentina en relación al recuerdo del pasado represivo (Lvovich

---

<sup>26</sup> Sancionada el 23 de diciembre de 1986, la Ley 23.492 (Punto Final) establecía la extinción de acciones penales contra toda persona que hubiese participado en delitos vinculados a la instauración de formas violentas de acción política hasta el 10 de diciembre de 1983, al tiempo en que limitaba el plazo (60 días corridos) para iniciar procesamientos. Ver en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21864/norma.htm>. Por su parte, la Ley 23.521 (Obediencia Debida) sancionada el 4 de junio de 1987, eximía a quienes no habían ocupado los mandos más altos de las Fuerzas Armadas, por considerarse que habían obrado en virtud de obediencia debida. Ver en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21746/norma.htm>

y Bisquert, 2008; Chama y Sorgentini, 2011; Jelin, 2017; Balé, 2018). En este sentido, señalan una serie de acontecimientos que reactivaron el debate en torno a ello, a saber, las declaraciones del capitán de corbeta Adolfo F. Scilingo sobre los vuelos de la muerte<sup>27</sup>, la emergencia de la agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.)<sup>28</sup>, las múltiples conmemoraciones y homenajes que se realizan con motivo del vigésimo aniversario del golpe de Estado, el desarrollo de los juicios por la apropiación de niños<sup>29</sup> y los llamados juicios por la verdad<sup>30</sup>, la multiplicación de acciones judiciales internacionales para procesar a militares argentinos, entre otros.

Así como el año 1995 inauguró una nueva constelación respecto del proceso histórico en cuestión, el cambio de siglo también lo hizo, al punto de ser considerado un momento bisagra (da Silva Catela, 2014). Diversas razones lo explican. El 6 de marzo de 2001 el juez federal Gabriel R. Cavallo invalidó artículos de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, declarando su inconstitucionalidad y nulidad (Cañón, 2001), resolución que luego fue ratificada por la Corte Suprema de Justicia en junio de 2005. En esta dirección, y en relación a la construcción de memorias sobre el régimen militar y sus prácticas, la autora Ludmila da Silva Catela (2014) señala que en el 2001, y en un contexto signado por una fuerte crisis política y económica, los nuevos grupos afectados por la violencia y la represión desatada en plena democracia, “se apropiaron de los símbolos y las estrategias creados durante los años setenta, estableciendo lazos y continuidades con la represión del pasado y con las organizaciones de derechos

---

<sup>27</sup> Se conoce como *vuelos de la muerte* al método de desaparición implementado durante la última dictadura, que consistió en arrojar al mar o al Río de La Plata a prisioneros que continuaban con vida y a quienes se les aplicaba previamente una inyección de tranquilizantes. Al respecto, Scilingo refiere: “Se le llamaba un vuelo. Era normal [...] nadie tenía conciencia de que iba a morir. Una vez que decolaba el avión, el médico que iba a bordo les aplicaba una segunda dosis, un calmante poderosísimo [...] se los desvestía desmayados y cuando el comandante del avión daba la orden en función de donde estaba el avión, mar afuera de Punta Indio, se abría la portezuela y se los arrojaba desnudos uno por uno. Esa es la historia (Scilingo en Verbitsky, 2022).

<sup>28</sup> La organización H.I.J.O.S., conformada por un grupo de hijos de desaparecidos, surge y se consolida como tal en un encuentro organizado en Río Ceballos, Córdoba. A partir de entonces, se construyen distintas filiales en diferentes ciudades del país, que más tarde se nuclean en una Red Nacional.

<sup>29</sup> En 1996, y dado que los delitos por sustracción de menores no habían sido juzgados en el juicio a los ex comandante, las Abuelas de Plaza de Mayo presentan una querrela criminal por la apropiación de niños durante la última dictadura. Desde entonces, varios militares fueron procesados y encarcelados por estos hechos.

<sup>30</sup> Se conoce como Juicios por la Verdad a los procesos judiciales que se inician en distintas ciudades de la Argentina a partir de 1998, impulsados por organizaciones de derechos humanos, familiares de víctimas del terrorismo de Estado y sobrevivientes. En un contexto en el que aún se encontraban vigentes las leyes y decretos que impedían juzgar a los responsables de los crímenes ocurridos durante la última dictadura, estos juicios tuvieron como finalidad conocer y esclarecer los hechos de violencia sucedidos durante esos años.

humanos” (p. 31). Sumado a ello, destaca que es precisamente durante estos años que las organizaciones y el Estado comienzan a establecer diálogos con el objetivo de construir lugares de memoria que recordasen a las víctimas desaparecidas por la dictadura.

A su vez, en mayo de 2003 asume la presidencia de la Nación Néstor Kirchner, y con él, una amplia gama de iniciativas ligadas a la gestión del pasado dictatorial y de la memoria invaden la agenda política. Desde el momento mismo de su asunción, Kirchner se pronunció como un agente involucrado con el pasado dictatorial “en base a un posicionamiento que se presentaba en continuidad con los ideales del militarismo juvenil de los ’70” (Chama y Sorgentini, 2011, p. 27). Así, ya en su discurso inaugural expresaba:

Formo parte de una generación diezmada, castigada con dolorosas ausencias; me sumé a las luchas políticas creyendo en valores y convicciones a las que no pienso dejar en la puerta de entrada de la Casa Rosada [...] Llegamos sin rencores, pero con memoria. Memoria no sólo de los errores y horrores del otro, sino también es memoria sobre nuestras propias equivocaciones (Kirchner citado en Romanin, 2009, p. 2).

En línea con las demandas históricas del movimiento de derechos humanos, con las que el gobierno nacional se identificó cada vez más (Jelin, 2017), se promueven e implementan un conjunto de medidas que fueron acompañadas por el movimiento, que según refiere da Silva Catela (2014), pasó a *institucionalizar la memoria*. Así, por primera vez, integrantes de organizaciones de derechos humanos, y especialmente, las Madres de Plaza de Mayo, adhirieron ampliamente a las políticas implementadas por el presidente Néstor Kirchner, dejando atrás el profundo distanciamiento u oposición que éstas mantuvieron frente a las políticas desarrolladas por otros gobiernos. En esta clave, Hugo Vezzetti (2013) señala, que si bien, en el plano judicial, las iniciativas estatales promovidas por Néstor Kirchner fueron determinantes en la reapertura de los juicios, “en el terreno de las políticas de la memoria lo que ha dominado es una suerte de delegación de la cuestión en los representantes de los afectados” (p. 39).

A poco tiempo de iniciar su mandato, Kirchner anunció la renovación de toda la cúpula de las Fuerzas Armadas y se pronunció a favor de la nulidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. A su vez, en julio de 2003 se derogó el decreto

1581/2001 firmado por el presidente Fernando de la Rúa (1999-2001), que impedía las extradiciones de militares argentinos, y en diciembre de ese mismo año se creó el Archivo Nacional de la Memoria, dependiente de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. En marzo del 2004, y en el marco de un acto realizado en el Colegio Militar de la Nación, el entonces presidente solicitó retirar los retratos de Jorge Rafael Videla y Reynaldo Bignione que permanecían en dicha institución, y posteriormente, anunció la creación de un Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos en el predio de la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), recuperada y traspasada para su gestión al gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Tal como se mencionó con anterioridad, en el 2005 la Corte Suprema de Justicia declaró la invalidez e inconstitucionalidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, lo que generó un aumento exponencial de las presentaciones judiciales de nuevas causas por crímenes de lesa humanidad. Se suman a este conjunto de acciones y gestos que caracterizan las políticas de memoria desplegadas por el gobierno kirchnerista, la declaración, en el 2006, del 24 de marzo como feriado nacional inamovible, la reescritura del prólogo para el libro *Nunca Más*, reeditado en abril de ese mismo año y el desarrollo de nuevas iniciativas de marcación de sitios que funcionaron durante la última dictadura como centros clandestinos de detención. En esta dirección, Luciano Alonso (2011) destaca que si bien el acceso de Néstor Kirchner a la presidencia significó un vuelco importante en materia de política de derechos humanos, el éxito de sus iniciativas se inscribió “en una secuencia temporal mayor iniciada con gestos o acciones de gobiernos anteriores y que se superpuso, articuló o contrapuso con las actitudes de muy diferentes agencias y niveles estatales” (p. 41); tendencia que el autor interpreta como un *proceso de normalización e institucionalización* de los reclamos del movimiento de derechos humanos.

En diciembre de 2007 asumió la presidencia de la Nación Cristina Fernández de Kirchner, quien continuó el camino abierto por Néstor Kirchner, al tiempo en que desplegó distintas acciones y políticas específicas en torno al pasado reciente, algunas de ellas expresadas en nuevas causas y condenas para personas involucradas con el terror de Estado; característica a la que Lvovich y Grinchpun (2022) le suman la participación y continuidad, entre sus colaboradores “de figuras asociadas personal o familiarmente con la “izquierda peronista” y/o afectadas por el terrorismo de Estado” (s.p), entre ellos, los autores mencionan al jefe de gabinete Juan Manuel Abal Medina

(2011-2013), al canciller Héctor Marcos Timerman (2010-2015), y al legislador de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2007-2013) y diputado nacional (2013-2019) Juan Cabandié.

Durante las dos gestiones presidenciales de Cristina Fernández (2007-2011; 2011-2015), se sancionaron nuevas leyes reparatorias para ex presos políticos, se crearon distintas agencias tendientes a brindar apoyo a los procesos judiciales, se avanzó en la instalación de sitios, museos y memoriales, se promovieron una serie de programas educativos destinados a docentes, como así también, materiales y contenidos específicos relacionados a la última dictadura argentina (Balé, 2018).

Como ejemplos que materializan estas iniciativas, en el plano judicial se promovieron una serie de políticas tendientes a favorecer el avance en los juzgamientos de delitos de lesa humanidad. Expresión de ello lo constituyen, y por citar solo algunas de las más significativas, la resolución 13/08<sup>31</sup> de la Procuración General de la Nación de marzo de 2008, que dispuso la elevación a juicio de la totalidad de las causas en las que el auto de procesamiento estuviera firme o haya sido confirmado por la Cámara de Apelaciones respectiva; la acordada 42/08<sup>32</sup> a partir de la cual se creó, en el ámbito de la Corte Suprema de Justicia de la Nación, una Unidad de Superintendencia para Delitos de Lesa Humanidad, encargada de relevar las causas en trámite y solventar los problemas que demoran la tramitación de los procesos judiciales; la sanción, en mayo de 2008, de la ley 26.375<sup>33</sup> que estableció la creación de la Unidad Especial para la búsqueda de personas, y un fondo de recompensas que supone el pago a quien brinde información que contribuya a la detención de personas buscadas en causas penales en las que se investigan delitos de lesa humanidad; la resolución PGN 435/12<sup>34</sup> que inauguró, en el ámbito de la Procuraduría de Crímenes contra la Humanidad, la Unidad Especializada para Casos de Apropiación de Niños durante el Terrorismo de Estado (UFICANTE), a fin de atender y dar tratamiento especial y específico a esos casos, y la sanción, en julio de 2015, de la ley 27.156<sup>35</sup>, que dictaminó que las penas o procesos penales sobre delitos de genocidio, de lesa humanidad y crímenes de guerra contemplados en los artículos 6º, 7º y 8º del Estatuto de Roma de la Corte Penal

---

<sup>31</sup> Disponible en <https://www.mpf.gov.ar/lesa/files/2021/10/Res.-PGN-13-2008-Instrucci%C3%B3n-general-sobre-impuls-o-de-tr%C3%A1mite-causas-por-PCCH.pdf>

<sup>32</sup> Disponible en <https://www.csjn.gov.ar/documentos/descargar?ID=29471>

<sup>33</sup> Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26375-141084/texto>

<sup>34</sup> Disponible en <https://www.mpf.gov.ar/resoluciones/pgn/2012/PGN-0435-2012-002.pd>

<sup>35</sup> Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-27156-249820/texto>

Internacional y en los tratados internacionales de derechos humanos con jerarquía constitucional, no pueden ser objeto de indultos, amnistías y conmutación de penas.

A su vez, con el objetivo de garantizar el derecho de acceso a la información y a la identidad, se promueven una serie de acciones orientadas a su cumplimiento. En 2009, a partir de la sanción de la ley 26.548<sup>36</sup>, el Banco Nacional de Datos Genéticos pasó a funcionar dentro de la órbita del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva. Más adelante, en 2015, dicho organismo adquirió una sede propia, que le fue otorgada con el objetivo de mejorar las condiciones de trabajo y las instalaciones. También, en el 2010, el Poder Ejecutivo estableció mediante el decreto 4/2010<sup>37</sup>, el acceso y la investigación de documentos e información correspondiente al accionar de las Fuerzas Armadas durante el período 1976-1983, en tanto se comprendió que mantener restringido el acceso a este material contradecía “la política de MEMORIA, VERDAD y JUSTICIA que el ESTADO ARGENTINO viene adoptando desde el año 2003” (Decreto 4/2010, s.p.). Para llevar a cabo estas tareas, se crearon al interior de determinados ministerios nacionales equipos de trabajo y proyectos específicos orientados a la desclasificación, organización y conservación de los archivos.

En junio de 2011 se sancionó la Ley 26.691<sup>38</sup>, a partir de la cual se estableció que todos los lugares “que funcionaron como centros clandestinos de detención, tortura y exterminio o donde sucedieron hechos emblemáticos del accionar de la represión ilegal desarrollada durante el terrorismo de Estado ejercido en el país hasta el 10 de diciembre de 1983” (Ley 26.691, s.p.), sean declarados Sitios de Memoria del Terrorismo de Estado. Con ello, se aseguró la preservación, señalización y difusión de estos espacios, considerados altamente significativos por su valor testimonial y su potencial contribución, no sólo a las investigaciones judiciales que se llevan a cabo por delitos de lesa humanidad, sino también, a la preservación de la memoria de lo ocurrido durante la última dictadura.

Siguiendo, y en lo que refiere a las políticas de reparación económica destinadas a víctimas, en noviembre de 2009, mediante la promulgación de la ley 26.564<sup>39</sup>, se ampliaron los beneficios establecidos por las leyes 24.043 y 24.411, sancionadas en 1991 y 1994 respectivamente. A su vez, a partir de la ley 26.913<sup>40</sup> creada en 2013, se

---

<sup>36</sup> Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26548-160772/texto>

<sup>37</sup> Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-4-2010-162573/texto>

<sup>38</sup> Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26691-184962/texto>

<sup>39</sup> Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26564-161545/texto>

<sup>40</sup> Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26913-224027/texto>

otorgó una pensión graciable a toda persona que hasta el 10 de diciembre de 1983 haya sido privada de su libertad por causas políticas, gremiales o estudiantiles. En esta misma dirección, en mayo de 2015 se estableció, a través de la ley 27.143<sup>41</sup>, que la solicitud de los beneficios expuestos en las leyes 24.043, 24.411 y 26.564 no tiene plazo de caducidad.

Otra de las iniciativas que implementó el Estado Nacional corresponde al decreto presidencial 1199/2012<sup>42</sup>, que dispuso la inscripción de la condición de detenido-desaparecido en los legajos de los empleados de la Administración Pública Nacional, que hayan sido víctimas del terrorismo de Estado en el período comprendido entre junio de 1955 y diciembre de 1983. Según se especifica en esta normativa, en la documentación referida a estos empleados su condición aún continuaba denominándose como Baja, Cesante, Suspendido, Limitar los servicios y Despido. Sobre este conjunto de políticas que promueven y gestionan agencias estatales específicas durante el período en cuestión, se destaca que la institucionalidad que alcanzó el proceso de memoria, verdad y justicia durante estos años excedió el programa de un gobierno, transformando dicho proceso en una política de Estado y en una referencia para la región y el mundo (Torras, Palmás Zaldua y Perelman, 2016).

El 10 de diciembre de 2015, Mauricio Macri, representante de la alianza de centro-derecha Cambiemos, asumió la presidencia de la Nación. Tras ganar las elecciones, el gobierno nacional de la alianza desplegó una serie de acciones que tuvieron por objetivo alcanzar el *cambio cultural* que anunciaban y proponían como un aspecto fundamental para terminar “[...] con la Argentina del populismo, del “atajo”, la “prebenda”, la “mentira” y el “fracaso” (Canelo, 2019, p. 12). Particularmente, en materia de derechos humanos, la llegada al gobierno de esta nueva fuerza política significó un giro importante (Besse y Messina, 2022), que entre otras cosas, incluyó un nuevo modo de vinculación, por un lado, con quienes han sostenido en el transcurso de los años las demandas de memoria y justicia por los delitos cometidos durante la última dictadura, y por otro, con quienes han promovido su impunidad (Bertoia, 2016).

Parte de estas premisas se hace evidente en los propios argumentos del presidente y de los miembros del elenco oficial, quienes en reiteradas oportunidades, antes y después de la elección que ubicó a Macri en la cima, emitieron opiniones que

---

<sup>41</sup> Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-27143-248442/texto>

<sup>42</sup> Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-1199-2012-199840/texto>

banalizaron y/o relativizaron los sucesos ocurridos durante la última dictadura, poniendo en entredicho “la veracidad de las ‘memorias sociales’ predominantes sobre nuestro pasado reciente y el accionar de las Fuerzas Armadas y de seguridad durante el terrorismo de Estado, y en consecuencia, la legitimidad de los reclamos de los organismos de derechos humanos” (Canelo, 2019, p. 96). Así, en 2014, y en el marco de una entrevista para *La Nación*, el futuro primer mandatario señaló:

Mi gobierno ha sido defensor de los derechos humanos, de la libertad de prensa, acceso a la salud y la educación. Ahora los derechos humanos no son Sueños Compartidos y los "curros" que han inventado. Con nosotros, todos esos curros se acabaron [...] Siento que ha habido un abuso de sectores bajo esas banderas, el más emblemático es el de las Madres y Schoklender (Macri en Rosemberg, 2014, s.p.).

Al igual que estas palabras, también otras configuraron el nuevo espacio discursivo sobre el pasado dictatorial que emergió y se asentó con firmeza durante el período en cuestión. Expresión de ello lo constituyen los enunciados de Darío Lopérfido, Ministro de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, quien en enero de 2016, comentó en un encuentro organizado en la ciudad balnearia de Pinamar, “No hubo 30.000 desaparecidos, se arregló ese número en una mesa cerrada” (Perfil, 2016, s.p.); opinión que pocos meses después le valió la renuncia. Por su parte, el Secretario de Derechos Humanos Claudio Avruj (2016) planteó en una nota en *Infobae*, “[...] Miramos hacia el futuro con los ojos de una memoria sin trampas, que nos incluya a todos. La nueva agenda le pertenece a todos los argentinos. Se acabó la etapa de los derechos humanos para unos”. En esta misma senda interpretativa, el propio Mauricio Macri, en una entrevista con el portal *BuzzFeed*, no solo se refirió a la última dictadura como “guerra sucia”, sino que además respondió, ante la pregunta si fueron 30.000, “No tengo idea [...] Si fueron 9.000 o 30.000, si son los que están anotados en un muro, o son muchos más. Me parece que es una discusión que no tiene sentido” (Macri, 2016). Finalmente, y sin ánimos de agotar la multiplicidad de ejemplos, en el marco del programa televisivo *Debo decir*, Juan José Gómez Centurión, ex carapintada y titular de la Dirección Nacional de Aduanas, declaró “no es lo mismo 8.000 verdades que 22.000 mentiras” (La Nación, 2017, s.p.).

Entre 2015 y 2019, todos estos argumentos convivieron y fueron acompañados por distintas decisiones gubernamentales, que se expresaron principalmente en medidas de vaciamiento institucional y presupuestario en áreas de Derechos Humanos, en el tratamiento judicial de las causas por crímenes de lesa humanidad cometidos en dictadura, y en el rol que debían cumplir las Fuerzas Armadas y de seguridad en democracia. Así, durante estos años, se llevaron a cabo numerosos despidos de personal y cesantías en programas y oficinas que funcionaban dentro de la propia estructura del Estado como soportes de los juicios; se disolvió el Área de Derechos Humanos perteneciente al Ministerio de Seguridad, como así también, la Subgerencia de Derechos Humanos del Banco Central, y se redujo drásticamente el equipo de trabajo de la unidad de Relevamiento y Análisis del Área de Memoria de la Dirección de Derechos Humanos que funcionaba en el Ministerio de Defensa (CELS, 2016). Espacios todos en los que se desarrollaban tareas específicas sumamente significativas en materia de derechos humanos, como lo son, la identificación de cuerpos enterrados como NN, el relevamientos de archivos y análisis de documentación, el aporte de prueba documental a juzgados y fiscalías, el acompañamiento a testigos y querellantes, entre otras.

A la par de estas acciones, hubieron otras, que aunque no promovidas por el poder ejecutivo, se formaron y nutrieron de un cierto *clima de época* que de algún modo habilitó su concreción (Feierstein, 2018). Ejemplo de ello lo constituye el incremento de las prisiones domiciliarias otorgadas a represores y la reducción del ritmo de las condenas por crímenes de lesa humanidad cometidos en dictadura (Lvovich y Grinchpun, 2022). A su vez, en mayo de 2017, la Corte Suprema de Justicia de la Nación declaró aplicable la ley 24.390 -conocida como 2x1- en el caso de Luis Muiña, represor condenado en 2011 por su participación en los secuestros ocurridos en el Hospital Posadas en 1976. Ante esta resolución, las organizaciones de derechos humanos convocaron a una masiva movilización, y a escala nacional, las presiones y reacciones que se expresaron contra el fallo no tardaron en multiplicarse. Frente a este escenario, los principales funcionarios del gobierno y el propio Presidente de la Nación declararon su desacuerdo respecto de la decisión de la Corte Suprema, y horas antes de que se concretara la movilización a Plaza de Mayo, el Congreso Nacional sancionó por unanimidad la ley 27.362 que descalificó la interpretación que el voto de la mayoría de la Corte dio a la ley 24.390 (CELS, 2017), a saber:

De conformidad con lo previsto en la ley 27.156, el artículo 7° de la ley 24.390 -derogada por ley 25.430- no es aplicable a conductas delictivas que encuadren en la categoría de delitos de lesa humanidad, genocidio o crímenes de guerra, según el derecho interno o internacional [...] Lo dispuesto por los artículos anteriores es la interpretación auténtica del artículo 7° de la ley 24.390 -derogada por ley 25.430- y será aplicable aún a las causas en trámite (Ley 27.362, 2017).

Por otro lado, bajo el argumento de la lucha contra las *nuevas amenazas*, en julio de 2018 se sancionó el decreto 683/2018<sup>43</sup>, firmado por el presidente Mauricio Macri, el jefe de Gabinete Marcos Peña, y el ministro de Defensa Oscar Aguad. A través de esta normativa se modificaron las leyes de Defensa Nacional (1988) y de Seguridad Interna (1991), permitiéndole a las Fuerzas Armadas colaborar e intervenir en cuestiones de seguridad interior.

Estos y otros discursos, prácticas y políticas que promovió el gobierno nacional durante su gestión, dieron pasos contundentes en la conformación de una agenda que se mostró indiferente, por momentos ambigua, y *neutral* frente a las demandas de Memoria, Verdad y Justicia, y empática con los paradigmas de reconciliación y *memoria completa*. Dentro de este escenario, y siguiendo con lo propuesto por Daniel Feierstein (2018), el elenco oficial, lejos de asumir una política abierta de amnistía o impunidad, o al decir de Cueto Rúa (2017), jugar todas sus cartas para relativizar lo sucedido o para negarlo, se posicionó sutilmente como mediador ante las demandas históricas del movimiento de derechos humanos y la organización de familiares de víctimas del terrorismo nucleadas en torno al Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y sus Víctimas (CELTYV), con quienes Avruj realizó una serie de encuentros durante el 2016 (Wechsler, 2020), y propuso desde un rol arbitral “garantizar una memoria, una verdad y unas actuaciones judiciales “completas”, como formula el reclamo de la versión recargada de los dos demonios” (Feierstein, 2018, p. 44).

---

<sup>43</sup> Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-683-2018-312581/texto>

## **CAPÍTULO 2. Algunas precisiones teóricas respecto de los Museos, los procesos de patrimonialización y la obra de arte**

### **2.1 Museos y formas de recolección del patrimonio: sobre su formación histórica**

Las raíces griega *-museion-* y latina *-museum-* del término museo comparten un mismo significado, a saber, lugar de las musas. Hijas de Zeus, dios del cielo, y Mnemósine, diosa de la Memoria, las nueve musas que habitaban el Parnaso junto al dios Apolo, presidían una actividad creativa distinta y eran quienes preservaban el deleite o placer que el arte de la representación poética inspiraba en los gobernantes y sabios (Morales Moreno, 1996). Teniendo como diosa madre a Mnemósine, el *museion* era entonces el espacio de la memoria eterna.

Específicamente, el origen de los museos está estrechamente relacionado a dos sucesos importantes, a saber, el coleccionismo y la Ilustración (Hernández Hernández, 1992). Ligado principalmente a la exaltación de poder, búsqueda de prestigio social y reconocimiento de triunfos bélicos, el interés por la posesión y el atesoramiento de objetos es de larga data; sin ir más lejos, ya en el Antiguo Egipto es posible reconocer el afán por la acumulación de dibujos, grabados, relieves, animales, figurillas, entre otros, que ubicados en las tumbas, formaban parte del culto a los muertos. Y si bien, estos antecedentes no remiten estrictamente al coleccionismo tal y como hoy se define el término, sí se consideran ilustrativos del vínculo que la acción de atesorar mantuvo desde siempre con los grandes poderes de la sociedad (García Serrano, 2000). Al igual que estos santuarios y tumbas que albergaban diversas producciones, los templos, los palacios y las ciudades también fueron grandes escenarios de reunión y exhibición de objetos materiales a los que se les confería un valor especial. A lo largo de los siglos y con los matices propios que le imprimió cada época, esta actitud de valorar y acopiar determinados objetos por la capacidad que en ellos se reconoce de portar y transmitir significados trascendentes, se va a mantener como una constante durante el desarrollo histórico del coleccionismo y los museos.

Siguiendo con su recorrido, algunos autores señalan como signos que prefiguran el coleccionismo moderno o como actividades pre-museísticas (García Serrano, 2000), por un lado, el saqueo de Babilonia por los Elamitas en el año 1176 a.C., cuyo botín fue expuesto públicamente para su contemplación y admiración en el templo de la ciudad de Inxuxinak, y por otro, el trabajo de restauración que emprendió el general Nabopolasar luego de que tomara Nínive y se proclamara rey de Babilonia; tarea que

posteriormente desarrolló su hijo Nabucodonosor, cuyo palacio recibió el nombre de *gabinete de las maravillas de la humanidad* (Hernández Hernández, 1994).

Tal como se deja entrever en el inicio del apartado, es particularmente en Grecia donde el coleccionismo aparece por primera vez unido al concepto de museo, siendo precisamente allí, donde comienza a utilizarse la palabra *museion* para designar tanto a los santuarios consagrados a las Musas, como a las escuelas filosóficas o de investigación científica. En esta clave, Francisca Hernández Hernández (1994) señala que las obras de arte que se exhibían en los peristilos de los templos o los pequeños monumentos o *Thesaurus* que se construían alrededor de estos, pueden ser considerados como “los primeros núcleos museológicos que surgieron espontáneamente como consecuencia de la religiosidad popular” (p. 9). Al interior de estos recintos sagrados, fueron los sacerdotes quienes llevaron a cabo las tareas de resguardo e inventariado de los tesoros.

No obstante estos precedentes, el término Museo designa por primera vez una institución en el año 285 a.C. cuando Ptolomeo II crea en Alejandría el Museion, espacio que convocó a una comunidad de estudiosos que se nucleó con el propósito de producir conocimiento. Conformado por jardines zoológicos y botánicos, salas de reunión, laboratorios y observatorios, el Museion se destacó principalmente por su biblioteca, que conformada por más de medio millón de rollos de papiro, encarnó “la utopía global que había sustentado la ambición de Alejandro Magno de dominar toda la memoria del mundo, griega y no griega. De ahí, el patrocinio de las Musas, su concepción como un mouseion” (Bolaños Atienza, 2011, p. 8).

Al igual que el Mouseion alejandrino, el museum romano tampoco refirió estrictamente a la exposición de obras de arte, sino más bien, a un espacio conformado por grutas, que ubicado al interior de las villas, era el lugar al que sus propietarios se retiraban a meditar (Casado Rigalt, 2020). En Roma, el afán y la proliferación del coleccionismo estuvo íntimamente imbricado con su política expansionista e imperialista, que propició, a la vez, el auge de un mercado de obras de arte y un hábito de culto público a los trofeos conquistados (Alonso Fernández, 2010). Los sucesivos saqueos que se llevaban a cabo en los territorios alimentaron las colecciones de arte romanas, que la mayoría de las veces actuaban como signo de ostentación, poder y prestigio social. Dentro de este escenario, un lugar destacado lo ocuparon las villas, que ubicadas próximas a las ciudades, se constituyeron en grandes espacios de exposición de objetos griegos, tal como lo ejemplifica la villa del emperador Adriano en Tívoli,

considerada un verdadero museo al aire libre (Hernández Hernández, 1994). No obstante esta particularidad, el creciente interés por los objetos y obras de arte, y con ello, el incremento de las colecciones, superó el ámbito de lo privado y motivó a los gobernantes a exhibir en lugares públicos.

Durante la Edad Media, iglesias, catedrales y monasterios albergaron cuantiosos y variados objetos -relicarios, manuscritos, piedras preciosas, entre otros-, que devenidos en tesoros atestiguaron el inicio de un nuevo coleccionismo; suceso que se vio fuertemente impulsado por la institución iglesia que se convirtió en el centro del mundo artístico, o al decir de García Serrano (2000), “en una forma de museo público en el que a través de representaciones materiales se accedía al mundo de las cosas espirituales” (p. 5). Con la propagación del cristianismo, el arte y las imágenes cumplieron un rol fundamental como soportes de comunicación con lo sagrado (Sot, Guerreau-Jalabert y Boudet, 1999), contribuyendo significativamente en el proceso de evangelización a través de la materialización de la alegoría del dogma. Al compás de ello, príncipes y reyes también se constituyeron en grandes recopiladores de objetos diversos -restos arquitectónicos, gemas, monedas, joyas, entre otros- que acumulaban en los palacios para reforzar y reafirmar su grandeza y autoridad.

Más adelante, un nuevo tipo de coleccionismo se inscribe en el horizonte intelectual y cultural que se abre con el Renacimiento, que tuvo como factor desencadenante la aproximación literaria y filológica hacia la Antigüedad (González-Varas, 2000). El renovado y creciente interés por el mundo grecorromano y el universo formal del arte clásico provocaron la eclosión de las colecciones de objetos de arte, que en tanto signos de prestigio social y poder, atrajeron la atención de ilustres familias italianas, entre ellas, los Strozzi, los Rucella, los Medici y los Visconti, que llegaron a adquirir y coleccionar una cantidad significativa de piezas artísticas, reliquias y objetos naturales. Al igual que estas familias, el papado también se constituyó en un importante exponente del coleccionismo. Dentro de este contexto, Italia se posicionó como epicentro artístico de Europa y las cortes italianas como “los escenarios más representativos del coleccionismo de la época” (Casado Rigalt, 2020, p. 27). Este esplendor que adquirió la acción de coleccionar con el florecimiento del Renacimiento italiano, pronto se difundió hacia otras latitudes de Europa, siendo un claro ejemplo de ello el Palacio de Fontainebleau en Francia, donde Francisco I reunió una cantidad importante de antigüedades compradas en el norte de Italia, como así también, pinturas de artistas reconocidos, entre ellos, Leonardo Da Vinci, Tiziano y Miguel Ángel. En

síntesis, durante el Renacimiento “al mismo tiempo que la institución del mecenazgo hacía florecer el gusto por la colección, se renovó el concepto de museo confiriéndole un matiz erudito humanista” (Alonso Fernández, 2010, p. 53).

Entre la segunda mitad del siglo XVI, momento de pleno auge del Manierismo, y mediados del siglo XVII, comienzan a proliferar en Ambras, Praga, Munich y Dresde, principalmente, los denominados gabinetes de curiosidades, también llamados en los países germánicos *Kunstkammer* -cámara de arte- y *Wunderkammer* -cámara de maravillas-. Además de piezas antiguas y obras de arte, estos espacios albergaron cuantiosos ejemplares de la naturaleza considerados valiosos por sus cualidades de rareza y exotismo (Schaer, 1993); reconocidas por su importancia en la posterior conformación de los grandes patrimonios nacionales son las colecciones que llegaron a reunir en sus palacios el emperador Rodolfo II de Praga, el duque de Munich Guillermo IV, el archiduque Fernando II del Tirol, entre otros. Esta y otras características que fue adquiriendo el coleccionismo, posicionaron al siglo XVI como el momento a partir del cual se gestan los patrimonios artísticos nacionales de Europa en torno a las casas reales donde tendrán lugar los grandes museos europeos (Hernández Hernández, 1994).

Durante el siglo XVII, el desarrollo y crecimiento del mercado artístico propició un intenso movimiento de obras por toda Europa, que si bien fue fuertemente impulsado por las familias monárquicas de las diferentes cortes europeas, también involucró a una incipiente burguesía urbana que se conformó al calor de una intensa actividad comercial, nucleada principalmente en los Países Bajos (García Serrano, 2000). Producto de este fenómeno, otros sucesos se consolidaron durante el período en cuestión, a saber, la aparición de la pintura de gabinete, el auge de las ferias y subastas públicas, la creciente importancia de la figura del marchante, la proliferación de la falsificación de obras, entre otros. Dentro de este escenario, diversos autores señalan como un hecho significativo, la creación en 1683 del *Ashmolean Museum de Oxford*, dependiente de la Universidad de Oxford, considerado el primer museo público.

No obstante este acontecimiento que de algún modo prelude el posterior desarrollo de los museos, es particularmente el Museo del Louvre, fundado en 1793 luego de un arduo proceso de nacionalización de los bienes de la corona, el que servirá de modelo a los grandes museos nacionales europeos que surgen bajo el impulso del movimiento ideológico de la Ilustración (Hernández Hernández, 1994). Y si bien, la creación del Louvre puede ser considerada un epítome de su derrotero, fueron varios los sucesos que se dieron a lo largo del siglo XVIII, que repercutieron en la emergencia y

consolidación de los museos públicos. El desarrollo de la arqueología y el coleccionismo científico, la creación de las Academias de Arte, la fundación de las primeras grandes casas de subastas, la redacción de los primeros tratados y estudios sobre museología y el inicio de la acción estatal para la protección del patrimonio histórico fueron acontecimientos de significativa importancia (González-Varas, 2000). Inmerso en un contexto signado por el deseo de clarificación racional del mundo, el museo ilustrado reunió, en un mismo espacio, piezas procedentes de latitudes y cronologías diversas “con la finalidad de ordenarlas taxonómicamente para que sirviesen a una función educadora mediante su exhibición pública” (Jiménez-Blanco, 2021, p. 12).

Dentro de este escenario, el estallido de la Revolución Francesa en 1789 constituyó un punto de inflexión en la historia del coleccionismo, porque es precisamente a partir de allí cuando los bienes y las colecciones reales, como así también, de las órdenes religiosas y de algunas familias nobles, son puestos a disposición de la nación (Choay, 2007), es decir, cuando se institucionalizan y socializan las colecciones de carácter exclusivamente privado. La Revolución Francesa fue entonces, “la que implantó el principio social que comportó el tránsito de las colecciones privadas a los museos públicos” (García Serrano, 2000, p. 12). Hijo del coleccionismo monárquico, de la Ilustración, y de la gran Revolución, el Museo del Louvre materializó un nuevo modo de entender el concepto de propiedad respecto al patrimonio de un país, en el que la población se consideró como usufructuaria de dicho patrimonio (Hernández Hernández, 1994). Más adelante, esta idea de *dar al pueblo lo que le pertenece* se extendió por toda Europa y en ella se inspiraron los grandes museos nacionales que fueron creados durante el siglo XIX.

En paralelo a este proceso, comienzan a definirse un conjunto de tentativas de teorización o de reflexión sobre el campo de los museos, siendo Alemania el país donde florecerán los primeros intentos de sistematización y organización de estas instituciones. Expresión de ello lo constituyen las teorías de Johann Wolfgang Goethe sobre la función y exposición de las obras de arte al interior de los museos, como así también, la serie de espacios museísticos que hacia 1830 se construyen en Múnich y en Berlín como parte de un plan general de urbanismo, de allí resultan la Gliptoteca, la Antigua Pinacoteca y la Isla de los Museos, entre otros.

No obstante estas incipientes formulaciones, al momento de expansión de los museos aún no se habían desarrollado definiciones teóricas precisas sobre lo que los

museos debían ser, ni sobre sus funciones. Y si bien, hacia 1926 surge la Oficina Internacional de Museos, y con ella, nuevos estudios en materia de exposiciones y teorías museológicas, va a ser recién en 1946, cuando de la mano del Comité Internacional de Museos (ICOM)<sup>44</sup>, se redacten los primeros documentos y declaratorias formales. Así, en el artículo III de su primer estatuto se establece: “el ICOM reconoce la cualidad de museo a toda institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico con fines de estudio, de educación y deleite” (Hernández Hernández, 1992, p. 88). Desde entonces y hasta la actualidad, estas definiciones y sentidos germinales atribuidos al espacio museo han sido sometidos a un continuo proceso de transformación por parte del ICOM, que se materializa en las sucesivas reformulaciones teóricas que ha elaborado -1951, 1961, 1974, 1989, 1995, 2001, 2007-, producto de la constante expansión del campo de los museos, cuyas reflexiones y debates lo inscriben en un terreno cada vez más complejo. A la luz de ello, en agosto de 2022 el ICOM aprueba una nueva definición que propone:

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos (ICOM, 2022, s.p.)<sup>45</sup>.

### **2.1.1 Del patrimonio histórico-artístico al patrimonio cultural**

Este recorrido apresurado que se propone por la historia del coleccionismo, aporta claves interesantes que habilitan a reconocer la larga tradición en la que se inscribe el patrimonio, como así también, los significados y las funciones que las distintas sociedades le atribuyeron a aquello que valoraban, custodiaban y conservaban; en definitiva “la historia del patrimonio es ampliamente la historia de la manera en que

---

<sup>44</sup> Según se especifica en su página web oficial, el ICOM es una asociación de miembros y una organización no gubernamental que establece estándares profesionales y éticos para las actividades de los museos. Mantiene relaciones formales con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), y está reconocido como entidad de carácter consultivo ante el Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas. Disponible en <https://icom.museum/es/sobre-nosotros/misiones-y-objetivos/>

<sup>45</sup> Véase en <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

una sociedad construye su patrimonio” (Poulot, 2006, p. 2). Sin embargo, más allá de estas primeras aproximaciones, el recorrido se torna insuficiente si lo que interesa es comprender cuáles fueron los fundamentos teóricos particulares que llevaron a sustituir la noción de patrimonio histórico-artístico por la de patrimonio cultural; término que en las últimas décadas despertó el interés de numerosas y diversas disciplinas, cuyas investigaciones, lejos de converger, conforman una mixtura de interpretaciones en torno al patrimonio, sus contenidos y significados. Conviene entonces detenernos en ello.

A mediados del siglo pasado, diversos factores, entre los que se ubican, la creación en 1964 de la Comisión Franceschini en Italia<sup>46</sup>, los aportes teóricos de la Nueva Museología<sup>47</sup>, las recomendaciones propuestas por la UNESCO<sup>48</sup>, los movimientos sociales de Mayo del 68 y los procesos de descolonización (Arrieta Urtizberea, 2007), impulsaron nuevas reflexiones y debates en torno al concepto globalizante, elitista y occidental de patrimonio histórico-artístico. En el seno de estos cuestionamientos y reformulaciones surgen y se consolidan los conceptos de patrimonio

---

<sup>46</sup> Dicha Comisión se destaca por haber promovido e institucionalizado una noción de bien cultural, a partir de la cual se propone que la preservación de los objetos responde a los valores que éstos representan y no a sus características formales.

<sup>47</sup> Como consecuencia de los resabios de la Segunda Guerra Mundial, se produce en la década del 60' y 70' del siglo anterior, un quiebre y/o transformación en las todas instituciones museísticas. La caída de los grandes y prometedores relatos de la Modernidad, provocaron el descontento de diversos sectores de la sociedad que concibieron al museo como un espacio aislado de las problemáticas sociales del momento. De esta manera, y en contraposición al modelo de museo decimonónico del siglo XIX cuya única finalidad estaba vinculada a la colección de objetos que se constituían como verdaderos *trofeos*, como lugar de reconocimiento y afirmación del poder imperialista, surge en 1968 un movimiento que va a culminar en la llamada *Nueva Museología* como propuesta de cambio, reflexión y transformación de todos los museos contemporáneos, poniendo el énfasis en la función social que todo museo debe tener (DeCarli, 2003, p.2), y en el carácter participativo de la comunidad. Esta tendencia museológica, dentro de la que Georges Henri Rivière se constituyó como su principal exponente (Lorente, 2003), puso en escena la relación entre territorio-patrimonio-comunidad, desplazando los lineamientos de la museología clásica que se asentaban sobre la tríada edificio-colección-público. Por su parte, América Latina también hizo eco del espíritu renovador de la década del 70', donde diversos grupos sociales cuestionaron la historia oficial, y los discursos universalistas y homogeneizantes que sobre ella construían los museos a partir de sus colecciones. En la región, los lineamientos principales del movimiento de la Nueva Museología influyeron enormemente, en tanto el interés de los museos sobre el qué y el cómo en relación a su patrimonio y a la comunidad, ha sido permanente. La *Mesa redonda sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo* organizada por UNESCO en Santiago de Chile en mayo de 1972, se constituye en un antecedente de este nuevo enfoque sobre el accionar de los museos.

<sup>48</sup> La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) surge en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, con el objetivo de “lograr una paz duradera, habida cuenta de que los acuerdos económicos y políticos entre los Estados eran insuficientes para conseguirla”. Para ello, propone “unir a los pueblos del mundo y fortalecer la solidaridad intelectual y moral de la humanidad mediante la mutua comprensión y el diálogo entre las distintas culturas”. Particularmente, en lo que refiere al quehacer de este organismo en relación al patrimonio, hacia 1972 elabora un tratado internacional denominado *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*, a partir del cual se crea el Comité de Patrimonio Mundial, como así también, se definen un conjunto de políticas orientadas a garantizar la protección, conservación y revalorización del patrimonio cultural y natural, en tanto se considera que “[...] los sitios del Patrimonio Mundial pertenecen a todos los pueblos del mundo, independientemente del territorio en el que se encuentren. <https://whc.unesco.org/en/about/>

cultural y de bien cultural, empleado por primera vez en un documento oficial, en la Convención de La Haya de 1954 convocada bajo patrocinio de la UNESCO. Específicamente, la noción de bien cultural surge producto de la necesidad de superar o completar la noción de monumento, que guiada por determinados criterios estéticos o históricos, dejaba por fuera a todos aquellos objetos y testimonios considerados irrelevantes para la historia de la cultura (González-Varas, 2000). De allí, que la tutela, salvaguarda y conservación de una multiplicidad de objetos significativos para la reconstrucción de la historia cultural de un pueblo, haya sido postergada. Se trata, por tanto, de un concepto amplio e integrador, que en términos de González-Varas (2000) “permite superar todos los conceptos precedentes de monumentos, obras de arte, antigüedades o documentos históricos, que, por supuesto, no resultan anulados, sino que más bien son reabsorbidos e integrados en este concepto de carácter global” (p. 44).

Desde esta nueva perspectiva, lejos de configurarse en una categoría estática e invariable, el patrimonio está sujeto a las diversas actualizaciones que realizan los individuos sobre aquello que consideran simboliza y representa la identidad del grupo. Seleccionados, valorados y definidos, los bienes que constituyen el patrimonio cultural de una comunidad, le proporcionan a los sujetos que la integran “[...] un conjunto de referentes sobre sí mismos y [...] una estabilidad en el espacio y en el tiempo del «sentido de continuidad», del «sentido de pertenencia»; es decir, del «nosotros» del grupo, de la identidad colectiva. Una estabilidad, eso sí, inestable” (Arrieta Urtizberea, 2007, p. 156). Este viraje del quehacer patrimonial de los objetos a los sujetos trascendió lo meramente formal, a favor de una noción de patrimonio como construcción social, lo que significa, siguiendo con Llorenç Prats (1997), que el patrimonio no es algo natural o dado, sino un artificio ideado para un determinado fin, que es o puede ser históricamente cambiante. En esta clave, la sustitución del adjetivo histórico o artístico por el de cultural revela que la condición patrimonial de los objetos no es una condición inherente a ellos, sino producto de un conjunto de relaciones sociales. Esta nueva manera de entender y trabajar el patrimonio excedió las restricciones impuestas por los fundamentos valorativos de lo bello, antiguo o excepcional, que los grupos dominantes habían considerado para definir qué objetos constituían el patrimonio. A partir de entonces, diversas manifestaciones simbólicas en las que se reconoce una comunidad definen lo patrimoniable. Dicho de otro modo:

[...] la noción de patrimonio [...] es una noción crítica, cambiante, dialéctica e inestable. Más allá de los bienes que lo integran, el patrimonio cultural dependerá ante todo de su construcción crítica y dialéctica por parte de cada comunidad o sociedad. Podríamos afirmar así que el patrimonio cultural es la selección crítica de aquellos elementos culturales que cada comunidad o grupo social reconoce como testimonios significativos legados por las comunidades humanas a lo largo de su existencia [...] Pero también deberíamos apostillar este intento de definición diciendo que esta selección simbólica de los elementos culturales del pasado se realiza siempre desde el presente: es decir, el patrimonio cultural es reconocido, revitalizado y conservado desde nuestro presente y con vistas a su transmisión al futuro (González-Varas, 2021, p. 14).

Este énfasis puesto en el carácter simbólico del patrimonio, es decir, en su capacidad para representar simbólicamente una identidad (Prats, 1997), revela, a su vez, los vínculos que este mantiene con la memoria, en tanto esta se constituye en soporte de la identidad de un grupo, al tiempo en que proyecta sobre el patrimonio ciertos valores rememorativos, que al decir de González-Varas (2021), permiten integrarlo y asimilarlo como parte fundamental de esa identidad. La memoria entonces, no sólo determina los referentes en que la comunidad fija sus discursos identitarios, sino también los contenidos mismos de esos discursos (Prats, 2005). Al respecto, Bruno Groppo (2002) señala:

La identidad de un grupo social [...] es indisociable de su memoria, porque es precisamente por intermedio de esta última que la identidad se construye y se transmite. La identidad no es una esencia inmutable, determinada de una vez y para siempre, que se transmite idéntica de una generación a otra, sino una construcción social y cultural [...] el producto de un proceso histórico que se apoya sobre la memoria y que, como la memoria, funciona dentro de ciertos marcos sociales. El trabajo ininterrumpido de la memoria modifica continuamente la identidad (p. 190).

El patrimonio, así entendido, refiere a elementos culturales diversos que los miembros de una comunidad reconocen y consideran como suyos, y en ese sentido, el patrimonio se constituye en un poderoso elemento de activación de la identidad de ese

grupo. Llegado a este punto, y desde una visión menos armónica, resta entonces considerar otra dimensión que atañe al fenómeno de patrimonialización, y que lo ubica en un escenario de conflicto, a saber, la desigual participación de los grupos sociales en los procesos de formación, activación y legitimación de los repertorios patrimoniales. En esta dirección, diversos autores coinciden en señalar el rol fundamental que tiene el poder político para instalar en la esfera pública nociones de patrimonio cultural dominantes (Florescano, 1993); afirmación que de algún modo desestabiliza esa supuesta relación *colectiva* que mantienen los diferentes actores sociales con los bienes que integran los patrimonios, o dependiendo del caso, los patrimonios que se proponen como nacionales (Bonfil Batalla, 1993). Particularidad a la que debe añadirse la existencia de interpretaciones disímiles sobre los bienes patrimoniales, incluso en universos sociales más reducidos, que se expresan principalmente en los procesos de construcción de los patrimonios locales. Ante esta pluralidad, es posible afirmar, siguiendo con Llorenç Prats (1997), que las distintas versiones de la identidad que se representan en los repertorios patrimoniales activados “vendrían a constituir la expresión de los distintos *nosotros del nosotros*” (p. 35).

## **2.2 Una política de la memoria: la creación de museos para la conservación y trasmisión de la memoria**

Desde que Pierre Nora publicara en 1984 el primer volumen de su célebre obra *Les lieux de mémoire*, la noción de *lugar de memoria* no ha dejado de inspirar a una multiplicidad de trabajos que centran la mirada, entre otros fenómenos y elementos, en los museos que tematizan procesos históricos de violencia política y de violación a los derechos humanos. Tal como el propio Nora lo advirtiera, antes de culminar en 1992 los siete volúmenes que constituyen su famosa compilación la noción de lugar de memoria ya había sido exportada. Referidos originalmente a Francia, los puntos o núcleos de cristalización de la herencia nacional francesa que estudió Pierre Nora, son lugares, que supone el autor, sostienen las *ideas fuerza* que caracterizan a esa nación, y en los que se ancla la memoria colectiva. Son fragmentos simbólicos que adoptan formas diversas, pueden ser lugares materiales, memoriales, monumentos o lugares históricos, ceremonias conmemorativas, emblemas o divisas, hombres-memoria, instituciones típicas o códigos fundamentales, e incluso “nociones más elaboradas como «derecha» e «izquierda» o «generación»” (Nora, 1992, p. 20). Es por ello, “una noción abstracta, puramente simbólica, destinada a desentrañar la dimensión rememorada de los objetos

[...] se trata de la exploración de un sistema simbólico y de la construcción de un modelo de representaciones” (p. 32). Son lugares de orden material, simbólico y funcional que sólo se constituyen como tales, en la medida en que existe una voluntad de memoria (Nora, 2009).

Este interés por el análisis de los lugares que motivó la empresa del historiador Pierre Nora, debe inscribirse en un clima epocal más amplio, signado, entre otros fenómenos, por la proliferación del patrimonio; en el contexto francés, el trabajo de Nora dio cuenta, en términos de François Hartog (2005), de la existencia de una patrimonización de la historia de Francia, o incluso de la propia Francia, «en la medida en que el paso de un régimen de memoria a otro [...] ha conducido de la “historia-memoria” a la “historia-patrimonio”» (p. 7).

Particularmente, esta compulsión patrimonial, en su relación con los procesos de construcción de memorias de sucesos traumáticos, se materializa en una multiplicidad de *lugares*, entre los cuales, los monumentos, memoriales, sitios y museos ocupan un lugar destacado. Son materialidades y materializaciones de las memorias en las que actores diversos condensan y trazan en el espacio público sus interpretaciones y significaciones del pasado en vínculo con el presente y el futuro. Como tales, estas prácticas conforman escenarios disímiles en los que se despliegan disputas y luchas sociales por los sentidos del pasado, que son siempre, al decir de Jelin y Vinyes (2021), luchas por el poder, “se trata de intentos de promotorxs y emprendedorxs de que SU verdad sea aceptada socialmente, frente a versiones alternativas que refieren a los mismos acontecimientos del pasado desde otros lugares, con otros énfasis, a menudo, en contraposición y conflicto” (p. 19). Y si bien, sitios, memoriales, museos, entre otras superficies visibles que vehiculizan la memoria y la identidad colectiva, comparten ciertas características, difieren en varias otras.

Específicamente, los sitios aluden a los espacios físicos que fueron sede de los crímenes, acontecimientos y prácticas represivas del pasado reciente -centros clandestinos de detención, campos de concentración, lugares emblemáticos donde ocurrieron masacres o enfrentamientos, entre otros- (Jelin, 2017). Se trata de lugares, que según refiere Estela Schindel (2009), “presentan simultáneamente un valor jurídico-documental, un significado afectivo, un capital político y un potencial pedagógico” (p. 70). En Argentina, muchos de los espacios que durante la última dictadura funcionaron como centros clandestinos de detención, fueron emplazados en dependencias militares o policiales que se encontraban ubicadas en la trama urbana de

las grandes ciudades (Crenzel, 2016). Ejemplo de ello lo constituyen la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en CABA, la ex Jefatura de Policía de la Unidad Regional II de Rosario, el edificio de la ex Brigada de Investigaciones de la Policía de la Provincia de Chaco, la ex Comisaría 5ª de La Plata, entre muchos otros. Pero también, y tal como se mencionó con anterioridad, otros espacios considerados lugares emblemáticos del terrorismo de Estado configuran sitios de memoria, entre ellos y por nombrar solo algunos, la casa Mariani Teruggi en La Plata, la casa conocida como El Chalet, ubicada en el predio del Hospital Posadas en Palomar, el Cementerio Municipal de Moreno y el ex establecimiento educativo Diego de Rojas en Tucumán, conocido como la Escuelita de Famaillá.

Con el retorno de la democracia, y con el objetivo de investigar el destino de las personas detenidas-desaparecidas por la dictadura, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas identificó en su informe Nunca Más, alrededor de 340 centros clandestinos de detención, que luego oficiaron de prueba jurídica. Tarea que la CONADEP desarrolló en conjunto con sobrevivientes del cautiverio, que reconocieron y describieron los emplazamientos de detención y tortura en los que habían permanecido secuestrados (Crenzel, 2016). Más adelante, y a lo largo de los años, la demanda social y la fuerte presencia de las organizaciones de derechos humanos en el espacio público motorizaron significativas propuestas de marcación territorial y construcción de lugares que recordasen y rindan homenaje a las víctimas. Así, “No olvidar a los muertos, marcar los lugares de violencia y hacer efectivo el Nunca Más, fueron tres de los ejes sobre los cuales se demandaron la apertura de los ex CCD como sitios de memoria en Argentina” (da Silva Catela, 2021, p. 154). Y si bien, estas iniciativas surgen con anterioridad a los gobiernos Kirchneristas, el rol protagónico que asumió el Estado en la producción de memorias entre los años 2003-2015, hizo que el proceso de lugarización de la memoria adquiriera una dimensión inusitada (Balé, 2020).

A su vez, y en lo que refiere específicamente a los monumentos, tempranamente el historiador del arte Aloïs Riegl (1903) señaló en un ensayo titulado *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, el vínculo que desde siempre existió entre éstos y la memoria; a decir verdad, plantea González-Varas (2021), la transmisión de la memoria se halla implícita en todos los monumentos “que, con su presencia, nos recuerdan y trasladan numerosos mensajes del pasado” (p. 20). Desde las últimas décadas del siglo XX y en conjunción con una emergencia notable de trabajos sobre la memoria, la producción de monumentos que conmemoran a víctimas de guerras,

genocidios, violencia política o terrorismo de Estado, se ha expandido considerablemente (Andruchow y Dubois, 2022).

El Monumento a los judíos de Europa asesinados, en Berlín, el Memorial a los Veteranos de Vietnam, en Washington, el Monumento Tortura Nunca Más, en Recife, el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, en Buenos Aires, el Memorial del Detenido Desaparecido y Ejecutado Político, en Santiago, son solo algunos de los muchos proyectos que evidencian esta prolífica creación de monumentos y memoriales, que sin embargo, no ha dejado de suscitar amplios conflictos y controversias, algunas de las cuales, refieren estrictamente al problema de la osificación monumental (Huysen, 2001). En esta misma línea, diversos trabajos señalan otras dificultades que han acompañado la producción de estas materialidades que conmemoran a eventos y actores del pasado reciente, entre ellas, la definición de quiénes deben ser incluidos o memorializados y quiénes no, qué estética o estilo es el más adecuado para su realización, cuáles deben ser los mensajes o contenidos que se van a transmitir y quiénes pueden/deben decidirlo (Schindel, 2009; Jelin y Langland, 2003; Jelin, 2017).

De manera análoga, los museos también se constituyeron en terrenos fértiles donde materializar, simbolizar y representar memorias ligadas a procesos históricos traumáticos. Expresión de ello es el actual Comité Internacional de Museos Conmemorativos y de Derechos Humanos (ICMEMOHRI), que crea hacia el año 2001 el ICOM, con la finalidad de mantener el deber de memoria y promover su enseñanza. Desde esta perspectiva, los museos de memoria tienen por objeto conmemorar a las víctimas de crímenes de Estado, dando a conocer los hechos del pasado en vínculo con el presente. Así, en el Artículo 1 de su Reglamento se establece:

Estas instituciones funcionan como museos con un acervo de objetos históricos originales, que generalmente incluye edificios, y trabaja en todos los campos clásicos del trabajo museístico (coleccionar, preservar, exhibir, investigar, educar). Su propósito es conmemorar a las víctimas de la violencia estatal y de los crímenes sociales determinados y motivados ideológicamente. Ellos están frecuentemente localizados en los sitios históricos originales, o en lugares elegidos por las víctimas de tales crímenes con el propósito de su conmemoración. Ellos son concebidos como memoriales que exhortan a los visitantes a salvaguardar los derechos humanos básicos. Como estas instituciones cooperan con las víctimas y otros testigos contemporáneos, su

trabajo también toma un carácter psicosocial. Sus esfuerzos por transmitir información sobre eventos históricos tienen una base moral y pretenden establecer una relación definida con el presente, sin abandonar la perspectiva histórica (ICMEMO, s.f., p. 1).

No obstante, más allá de los aportes que introduce esta propuesta, la voluntad de crear museos dedicados al recuerdo de las víctimas y a la condena de las violaciones a los derechos humanos es de larga data y excede a dicha normativa. Así lo demuestran algunas experiencias tempranas, tales como, el Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau (1947), en Oświęcim, el Centro Mundial de Conmemoración de la Shoá Yad Vashem (1953), en Jerusalén, el Museo Conmemorativo de la Paz (1955), en Hiroshima, el Museo de las Víctimas del Genocidio (1992), en Vilna, el Museo del Holocausto (1993), en Washington, el Museo de la Memoria (1998), en Rosario, entre otros.

En esta misma clave, resultan interesantes las definiciones que elabora Elaine Heumann Gurian (2010) para distinguir y caracterizar diferentes tipos de museos según el énfasis y la dirección de éstos. Específicamente, propone cinco categorías: el museo centrado en los objetos, el museo narrativo, el centrado en el cliente, el basado en la comunidad y el nacional. Y si bien, la autora reconoce que todas las instituciones museísticas constituyen una mezcla de algunas de estas nociones, los museos de memoria, desde esta perspectiva, quedarían circunscritos dentro de la categoría de museos narrativos. En palabras de Gurian:

La presión de contar historias sin importar el material disponible dio lugar a los “museos narrativos”, de los cuales el Museo Judío Berlín (Jewish Museum Berlin) y el Museo Conmemorativo del Holocausto de los Estados Unidos (United States Holocaust Memorial Museum) son ejemplos recientes e importantes. El museo narrativo centra su atención principalmente en la explicación de una historia, ya que reconoce que los objetos tienen un uso importante pero limitado. En estos museos, los objetos sirven fundamentalmente como evidencia. Los museos narrativos se especializan en la contextualización. En esta categoría se encuentran las instituciones creadas por grupos culturales que desean contarse y contar su historia y que no tienen o no encuentran colecciones suficientes. Esta situación se da en especial en los museos que

presentan información sobre pueblos anteriormente subyugados o reprimidos (p. 7).

Sumado a ello, la autora destaca que de manera recurrente se le reconoce a las presentaciones que realizan estas instituciones un fuerte sesgo curatorial, y que en parte, esto se debe, a que en los museos narrativos el punto de vista del narrador, y por ende, la orientación curatorial, se dan de un modo más directo que en cualquier otro tipo de museo. En línea con estas reflexiones, también se consideran aportes significativos las descripciones que desarrolla Michael Belcher (1991) en torno a las distintas clases de exposiciones que derivan del concepto de la exhibición y de la respuesta que se pretende conseguir en los visitantes. En este sentido, el autor propone tres categorías, a saber, emotivo, didáctico y de entretenimiento, y al igual que Gurian, sostiene que más allá de esta clasificación, una exposición suele reunir elementos de cada una de ellas. Sin embargo, y dependiendo de la orientación que se le quiera dar, primará un enfoque por sobre los otros. Particularmente, en muchas de las exhibiciones que organizan los museos que conmemoran a eventos y actores del pasado reciente, las imágenes elaboradas en el campo artístico ocupan un lugar destacado. Este rasgo singular las acerca a la categoría de exposiciones *emotivas-evocadoras* que desarrolla Belcher para definir aquellas muestras “diseñadas y producidas con la intención de provocar una reacción emotiva en el espectador” (p. 78), como así también, “suscitar emociones [...] recreando una atmósfera, y posiblemente un estilo, de representación «teatral»” (p. 79).

En tanto vehículo, instrumento para la conciencia y la reflexividad (Jelin, 2017), un museo de memoria, según refiere Peluffo Linari (2015), “no puede ser una *zona neutral*, sino, por el contrario, define una *zona de representación de los conflictos* de manera tal que estos puedan ser incorporados [...] en la conciencia crítica ciudadana” (p. 38). Sin embargo, y a pesar del amplio consenso que esta premisa puede llegar a generar, las interpretaciones en torno a los hechos del pasado que se pretenden rememorar son diversas y hasta a veces contradictorias, incluso dentro de un mismo nosotros. En parte, esto es así, porque todas las políticas de memoria son a la vez políticas de olvido, en tanto “eligen y valorizan determinados aspectos del pasado, que consideran como particularmente significativos y dignos de ser recordados, y dejan, por el contrario, en la sombra, voluntaria o involuntariamente, otros aspectos, que se consideran menos relevantes o negativos” (Groppo, 2019, p. 3).

Cuando el proyecto de rememoración refiere a la construcción de museos, los dilemas y debates se amplían y profundizan producto de la coexistencia de una heterogeneidad de actores -sobrevivientes, víctimas de la represión, organizaciones de derechos humanos, profesionales, artistas, grupos de partidos políticos, vecinos del barrio, entre otros- que portan sus propias memorias y aspiran a legitimarlas en el espacio público. Este eje de negociación y conflicto, plantean Jelin y Langland (2003), “está en el corazón de la relación entre memoria e identidad de grupos y actores sociales, estableciendo cuán amplio o limitado va a ser definido el «nosotros» que rememora y conmemora” (p. 15).

### **2.3 Contribuciones y problemas del campo artístico: presentación de algunos debates**

En Argentina, muchos de los espacios destinados a transmitir la experiencia de la última dictadura a las nuevas generaciones, incluyen al arte y a las imágenes como aspectos centrales dentro de sus programas. Paradójicamente, lo hacen, pese al amplio abanico de interrogantes que el campo del arte suscita cuando se trata del vínculo entre representación y memoria. ¿Cómo representar la ausencia, lo desaparecido, lo que ya no está?, ¿qué es lo que puede/debe mostrarse?, ¿hay un lenguaje más apropiado que otro para hacerlo?, ¿existe un irrepresentable?, ¿cuál es la función específica del arte en relación a la memoria?, ¿hasta qué punto se puede representar el horror sin caer en su estetización o banalización?, ¿hay una ética de la imagen?, éstas y otras preguntas resuenan insistentemente cuando las imágenes refieren a eventos históricos de violencia política y de violación a los derechos humanos. Sin embargo, y a pesar de ello, tal como sostiene Florencia Battiti (2012) “el arte no ha cesado en su intento por interpelar estas experiencias participando activamente en el proceso de construcción de las memorias que la sociedad argentina emprendió a partir de la recuperación de la democracia” (p. 30).

Precisamente, ha sido el Holocausto, interpretado como epítome de la violencia y suceso límite, el tropo a partir del cual se han generado arduos debates en torno los modos de representación de la violencia estatal masiva. Algunas de estas discusiones integran el volumen colectivo sobre los límites de la representación del nazismo y sus crímenes que editó Saul Friedlander (2007), para quien, “El exterminio de los judíos de Europa es tan accesible a la representación y la interpretación como cualquier otro suceso histórico. Sólo que en este caso tratamos con un hecho que pone a prueba

nuestras tradicionales categorías de conceptualización y representación” (p. 23). Al igual que las reflexiones que realizan los autores que participan en esta obra -Dominick LaCapra, Hayden White, Carlo Ginzburg, Dan Diner, Eric Santner, Christopher Browning, Martin Jay, Perry Anderson y Jürgen Habermas, entre otros- resultan sugerentes los aportes de Andreas Huyssen (2009), quien considera sobre el fenómeno de la representación de sucesos históricos traumáticos:

Una parte demasiado significativa de este debate se basa en el dogma de lo indecible, lo inimaginable, lo irrepresentable. Es la estética perezosa de “lo sublime de Auschwitz”, erróneamente asociada, con frecuencia, a la estética negativa de Theodor Adorno y su transformación lyotardiana. El terror, la degradación, la desobjetivación y la destrucción de lo humano pueden y deben ser imaginados, pueden y deben ser dichos, pueden y deben ser representados en imágenes y en palabras. Alegar lo contrario es pereza, deseo de no ver, incluso negación. Combinada con el encantamiento ritual del “nunca más”, la figura de lo inimaginable y lo indecible puede conducir al olvido fácil. Olvidar y eliminar todo rastro del terror, sin embargo, fue el objetivo de los nazis y su “solución final”, así como el del terrorismo de Estado en la Argentina y su práctica de desaparición de personas (p. 20).

En línea con estos argumentos, y pese al escepticismo que generan las imágenes, a lo largo de la historia, la violencia, el horror y el sufrimiento han sido ampliamente representados en las artes visuales, siendo ejemplos de ello *La decapitación de San Juan Bautista* de Caravaggio (1608), *Los desastres de la guerra* de Goya (1810-1815), el *Guernica* de Picasso (1937), e incluso el propio *Laocoonte*, que representa al sacerdote Troyano Laocoonte y a sus dos hijos siendo atacados por serpientes. En esta dirección, los historiadores argentinos José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014) señalan que el debate concerniente a la representatividad del Holocausto reapareció con el análisis que Didi-Huberman (2003) propuso de un conjunto de fotografías tomadas furtivamente por *Alex* en agosto de 1944 en Auschwitz. Se trata, según refiere el autor francés, de cuatro imágenes arrebatadas al infierno que refutan el argumento de lo inimaginable; un registro cuya intención es dejar una prueba, e insiste por ello, en que el esfuerzo y el riesgo corrido por los prisioneros del *Sonderkommando* nos obliga a mirarlas, “a contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas” (p. 18).

Este cuestionamiento que Didi-Huberman hace de la irrepresentabilidad del Holocausto, discute y se contrapone a las ideas formuladas por Claude Lanzmann, creador del icónico film documental *Shoah* (1985), para quien “ninguna imagen puede contarnos esa historia, de modo que no debe mostrarse ni una sola toma de archivo, y solo queda dar la voz a los sobrevivientes” (Lanzmann citado en Burucúa y Kwiatkowski, 2014, p. 19), de allí, que a lo largo de su extensa película rodada a partir de los testimonios de algunos sobrevivientes, no se hayan incluido imágenes del Holocausto. En concordancia con estas afirmaciones, el psicoanalista francés Gérard Wajcman (2001) considera que la Shoah “no es solamente una muerte programada, y sistemática y el olvido programado y sistemático de esta muerte, sino también la producción de un Irrepresentable” (p. 230). En este sentido, y en relación a las hipótesis de Lanzmann sobre las fotografías históricas de la Shoah, la autora Ainara Miguel Sáez de Urabain (2015) considera que la ausencia de imágenes de la Shoah en la película de Lanzmann “contribuyó a extender entre los expertos la idea de que estas imágenes, más que ayudar a entender, lo que hacían era provocar un abismo ético” (p. 238). Según esta autora, tanto para el director, como para muchos de sus seguidores, entre los que se encuentra el propio Wajcman, esas imágenes incitan un falso sentido de conocimiento, a la vez que protegen al espectador del verdadero horror. Retomando el trabajo de Didi-Huberman, al autor afirma allí que el problema o la dificultad reside en que el espacio *histórico* de lo inimaginable desconoce el doble régimen de la imagen:

Porque a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen. Si le pedimos demasiado -es decir, «toda la verdad»- sufriremos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, inadecuadas: lo que vemos [...] es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos [...]. O quizás es que pedimos demasiado poco a las imágenes: al relegarlas de entrada a la esfera del simulacro [...] las excluimos del campo histórico como tal (p. 59).

Inspirado en la teoría benjaminiana, Didi-Huberman concluye en que el trabajo que exigen las imágenes es un trabajo arqueológico en el que se debe explorar la temporalidad. “La verdadera imagen del pretérito *pasa fugazmente*. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado” (Benjamin, 2009, p. 50), escribe Benjamin en su tesis V, y

continúa “[...] pues es una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella” (p. 50). Desde la óptica del filósofo alemán, es precisamente en las imágenes donde el tiempo, el pasado, se hace cognoscible, en un presente, en un *tiempo ahora* donde estas relampaguean e irrumpen en la instantaneidad en el curso normal de la cronología histórica, para luego desaparecer. La *imagen dialéctica*, la única imagen auténtica, que forma parte de una constelación de imágenes, surge del encuentro, del choque entre dos temporalidades, el *Ahora* y el *Tiempo Pasado*, cuya fulguración o pequeño destello hace visible la propia historicidad poniendo de manifiesto las diversas temporalidades que se entrecruzan en cada objeto histórico. La imagen, explica Benjamin, es la dialéctica en suspenso, en tanto la relación entre el *Otrora* y el *Ahora* presente, lejos de ser algo que se desarrolla, es dialéctica, es una imagen entrecortada.

Ante los ojos de Benjamin, quien intenta acercarse al pasado debe excavar y buscar sobre sus ruinas, la memoria y el recuerdo se constituyen así como el medio de esa búsqueda ampliando las posibilidades del conocimiento histórico hacia otros horizontes. Es sobre un movimiento a contra pelo que la historia se funda y recomienza, un movimiento que al ser discontinuo y fragmentado escapa a la idea de una historia como relato causal, escribir la historia, es entonces, entrar en resonancia con la memoria de los fantasmas irredentos. Como imagen que fulgura, la imagen dialéctica es una bola de fuego que atraviesa todo el horizonte del pasado (Benjamin, 2009). Esta fulguración, producida por el choque de las temporalidades, es la que finalmente ilumina y hace visible la auténtica historicidad de las cosas, es la que permite percibir las *supervivencias*, siendo estos indicios los que se manifiestan en el movimiento que le es propio a las imágenes, los que interrumpen y se presentan para dar cuenta de procesos sociales amplios y complejos. En el ensayo titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* publicado en 1936 en la Revista del Instituto de Investigación Social, en versión francesa, Benjamin habla de la *decadencia* del aura en la época moderna, y si bien han devenido múltiples interpretaciones que en reiteradas ocasiones postulan esta decadencia en términos de muerte o desaparición, cuando Benjamin habla sobre la originalidad u origen de las imágenes refiere más que a la muerte, a “lo que está en tren de nacer en el devenir y en la decadencia” (Benjamin 1928, citado en Didi-Huberman, 2011). En la imagen, y más específicamente, en la imagen dialéctica, es donde se produce el momento fugaz del despertar.

Así como Benjamin concibió a la imagen como una línea de quiebre, un intervalo hecho visible, el historiador alemán Abraham Moritz Warburg, mejor conocido como Aby Warburg, acuñó la noción de *Nachleben* o supervivencia para dar cuenta de las diversas y complejas temporalidades que se superponen en las imágenes. Específicamente, se interesó por la migración de diversos objetos culturales que investidos de múltiples significaciones vienen del pasado y acontecen en el presente agrietando la supuesta linealidad y continuidad del tiempo. Motivado por la premisa que postulaba acerca de la posibilidad de reconstruir la historia a través de las imágenes, Warburg emprendió el inconcluso y reconocido proyecto *Atlas Mnemosyne*, un atlas, un archivo predominantemente visual de los símbolos, engramas, rastros o huellas de la tradición europea. Mnemosyne condensó las problemáticas de la tradición cultural occidental, aquello que animó la memoria de Europa, siendo este último un concepto central en toda su ensayística en tanto la memoria era para Warburg, memoria de imágenes (Manguel, 2005). De allí que la gran ambición y objetivo de este inconcluso proyecto fuese la de reproducir la trama secular de la memoria de Occidente a partir de la reconstrucción de cadenas de transporte de formas que si bien tienen un origen temporal y espacial concreto, migran y se resignifican, se activan y desactivan a lo largo del tiempo.

Siguiendo los pasos de Aby Warburg, Burucúa y Kwiatkowski (2014) analizan de manera minuciosa los diversos modos de representar fenómenos de violencia colectiva a lo largo de la historia. Reconocen, en este interesante volúmen, tres fórmulas específicas de representación de las masacres históricas, la fórmula cinegética, martiroológica e infernal, que no obstante, según los autores, se volvieron insuficientes ante la magnitud del horror de los genocidios contemporáneos del siglo XX. En este sentido, Burucúa y Kwiatkowski evidencian la aparición, durante las últimas décadas, de una nueva fórmula emotiva o *Pathosformeln*<sup>49</sup> que describe y testimonia las masacres

---

<sup>49</sup> Fórmulas de expresión y de representación, que si bien al estar históricamente determinadas conservan cierta estabilidad, lo que las hace fácilmente reconocibles, son capaces de cambio y adaptación dependiendo de los nuevos horizontes culturales en los que estas se insertan para expresar nuevos sentidos y nuevos fenómenos. Entre 1888 y 1891, en el marco de su tesis doctoral, Warburg realiza una investigación sobre dos cuadros del artista Botticelli, el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera*, y allí descubre e identifica la presencia de una forma significativa, una mujer joven que el artista ubica en sus pinturas en un primer plano, cuya cabellera y vestimenta al viento aparecían de manera recurrente en los libros, pinturas y ceremonias de la época. El hallazgo de esta figura femenina que Warburg bautizó ninfa, se constituyó como un nuevo tipo iconográfico, una de las tantas fórmulas a la que el artista del Renacimiento accedió cada vez que quiso representar la vida en movimiento. En el *Pathosformeln* de la ninfa Warburg distinguió el resultado de la búsqueda que los artistas e intelectuales del primer Renacimiento florentino habían realizado con el fin de encontrar un signo de la vitalidad pagana perdida en textos e imágenes de la Antigüedad.

contemporáneas mediante la utilización del recurso de la duplicación, el doble y la silueta, una fórmula cuyo surgimiento, desarrollo y supervivencia atravesó vastas fronteras. Textiles andinos que dejan entrever el contorno de figuras humanas, estudios sobre la luz desarrollados por artistas del alto Renacimiento, aportes inéditos como los realizados por el teórico suizo Johann K. Lavater quien convirtió a la silueta en “la imagen más verdadera y más fiel que puede darse de un hombre” (p. 190), la invención del *Doppelgänger* -gente que se ve a sí misma- en la obra del escritor alemán Jean-Paul Richter como conjunción de lo fantasmagórico, lo sorprendente, y lo mortuorio en donde la silueta aparece como metáfora visual, por nombrar solo algunos aspectos relevantes y constitutivos que dan cuenta de la historicidad de esta nueva fórmula a la que los autores denominan finalmente multiplicación del *Doppelgänger*.

En Argentina, el recurso de la silueta para representar la desaparición de personas ha sido utilizado en reiteradas manifestaciones, siendo la práctica artístico-política *El Siluetazo* un claro antecedente de ello. Esta propuesta, sobre la que particularmente Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008) han investigado en extenso, tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983 en Plaza de Mayo, durante la 3ª Marcha de la Resistencia convocada por las Madres. Se trató de una iniciativa de los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, quienes inspirados en un afiche del artista polaco Jerzy Spasky en el que se representaban en siluetas a las víctimas de Auschwitz (Burucúa y Kwiatkowski, 2014), resolvieron representar sobre papel y a escala natural las siluetas de los detenidos-desaparecidos durante la última dictadura argentina. Y si bien, la propuesta inicial de los artistas consistía en colocar las imágenes sobre el piso, finalmente, y por sugerencia de las propias Madres, se decidió que éstas debían ser pegadas en las paredes de las zonas aledañas a Plaza de Mayo. En esta misma clave, otro ejemplo de utilización de la silueta para la representación de la desaparición, tuvo lugar en el año 2010 en el espacio de la red social Facebook, cuando un grupo de usuarios convocó a reemplazar temporalmente las fotos habituales de perfil por la imagen de una silueta vacía sin identidad, a la que algunos le inscribieron la frase Nunca Más. Esta propuesta, plantea Jelin (2017) “ponía en escena la dicotomía presencia-ausencia: el borramiento de la imagen fotográfica, una identificación simbólica donde la marca fue el vacío, funcionaría como metáfora de las desaparición física de las personas durante el terrorismo de Estado” (p. 175).

En forma paralela, diversos autores coinciden en señalar que al igual que la figura de la silueta, la fotografía también se ha constituido, desde inicios de la dictadura,

en una importante matriz de representación visual de los desaparecidos y en un fuerte referente icónico para la lucha y la denuncia pública (Longoni, 2010; Feld, 2010; Fortuny, 2010; da Silva Catela, 2012; Jelin, 2017). Fotos carnet en blanco y negro con los rostros de los jóvenes asesinados y fotos que capturan momentos cotidianos, nimios y particulares de la vida de esas personas salen del ámbito de lo privado y familiar y se emplazan en una multiplicidad de soportes: en carteles que las madres portan en sus cuerpos o llevan en sus manos, en pancartas, banderas y pañuelos que no esperan más que impedir el olvido, porque en definitiva, tal como sostiene Déotte (2012) “aquel que le mira en una fotografía, necesariamente del pasado, no espera sino una cosa: que usted lo vuelva a nombrar” (p. 28). Acompañando las búsquedas, las rondas, y los reclamos de justicia, las fotos de los desaparecidos restituyen la biografía, la vida de esas personas antes de la desaparición. La fotografía, escribe Barthes (1989), “no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda alguna *lo que ha sido*” (p. 132); y más adelante dirá “la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa” (p. 133). En esta dirección, y desde una perspectiva antropológica, Belting (2002) reflexiona acerca de la relación entre cuerpo e imagen:

Una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que solo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no *está* en la imagen, sino que únicamente puede *aparecer* en la imagen [...] El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado, (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un *cuerpo inmortal*: un *cuerpo simbólico* con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el *cuerpo mortal* se disuelve en la nada (p 178).

Se trata, por tanto, de una operación necesaria dado que todas las memorias requieren de la ayuda de trazos o vestigios para mantenerse activas (Zarankin y Salerno, 2012). Además de estas imágenes extraídas de álbumes familiares o de documentos de identidad, hubo otras, que producidas con objetivos diversos, han hecho visible el horror y la desaparición en Argentina. Las fotos que Víctor Melchor Basterra pudo sustraer del centro clandestino de la ESMA, los 136.242 negativos que constituyen el acervo fotográfico correspondiente a la Policía de Córdoba, las fotos tomadas por

integrantes de la DIPPBA, son solo algunos de los muchos registros visuales que revelan el horror, y que en palabras de García y Longoni (2013), habilitan a refutar aquellas hipótesis que aseveran que no existen imágenes que documenten y testimonien el accionar del terrorismo de Estado. En definitiva, plantean los autores, lo que no existe es esa imagen total y plena que pueda reponer con exactitud lo sucedido, porque lo que hay son más bien «fragmentos, escorzos, desgarraduras, astillas de imágenes que nunca nos devolverán la "desaparición en sí"» (p. 32). De modo similar, Andrea Giunta (2014) sugiere:

El problema de la desaparición es político, jurídico y ético. Sus formas de representación se dirimen en la relación entre estos campos y desde los límites de la imagen. Ninguna resulta definitiva, ninguna es completa, las representaciones vuelven, insistentes, sobre sus pliegues, sobre sus zonas irresueltas (p. 9).

Se trata de imágenes que migran y habitan espacios diversos, y que aunque incapaces de proporcionar un *conocimiento total*, contribuyen significativamente en los procesos de evocación y comunicación visual del pasado. Cuando estas imágenes ingresan al ámbito de las instituciones artísticas o son producidas desde el propio campo del arte, operan, siguiendo con lo propuesto por Daniel Brauer (2007), a modo de recordatorio «que sirve para “despertar” o disparar recuerdos en el espectador, de situaciones análogas reales o imaginadas que le permiten la comprensión de experiencias de otros como posibilidades de la vida propia» (p. 273). En algún grado de coincidencia con los planteos de Brauer, la autora Alejandra Bertucci (2011) sostiene en el análisis que realiza sobre la obra *Ausencias* de Gustavo Germano, que la conmoción que ésta genera en su eficaz capacidad para transmitir el dolor de las víctimas se debe a que todos conocemos el dolor de la pérdida, en tanto la vivimos, la podemos imaginar, la tememos y proyectamos. Desde nuestra infancia, afirma la autora, “tememos por la desaparición de nuestros padres, sabemos lo que significa la desaparición de alguien amado; por eso es nuestro dolor y nuestro miedo el que vemos en las fotos de Ausencias [...] el dolor que todos nosotros sentiremos alguna vez (p. 99).

En este sentido, y teniendo como base las reflexiones que realiza Dominick LaCapra (2005) en torno a las posibilidades de *elaboración* (working through) o experiencia narrativizada y a la idea de repetición compulsiva (acting out), las imágenes

del arte pueden interpretarse como una respuesta al trauma, en tanto habilitan formas diversas de elaboración del pasado. En el análisis que el autor realiza sobre esta distinción, que a su vez señala la diferencia entre duelo y melancolía, sostiene que los procesos de elaboración, entre los que se ubican el duelo, los distintos modos de pensamiento y quehacer crítico, “entrañan la posibilidad de establecer distinciones o desarrollar articulaciones que, aunque reconocidas como problemáticas, funcionan como límites y posible resistencia a la indecidibilidad” (p. 46). Así, acuerda Nelly Richard (2007), imágenes y palabras, formas y conceptos, contribuyen a desplazar la resignificación de la experiencia “a planos de legibilidad donde la materia de lo vivido se hará parte de una comprensión de los hechos capaz de desenceguecer los nudos de la violencia que antes figuraban sin rostro ni expresión” (p. 147). Acaso, en sus intentos por narrar o dar cuenta de las tragedias humanas, las imágenes, antes de pretender mostrarlo todo, simplemente se esfuerzan por cambiar nuestra mirada, motivar la curiosidad, permitir el pensamiento y abrir nuevas dimensiones de lo sensible y de lo posible; porque en definitiva, y tal como ilustra Jacques Rancière (2021), “las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto” (p. 103).

## CAPÍTULO 3. El Museo de la Memoria de Rosario

### 3.1 Momento inicial: contexto de creación

Tal como se sostiene en el Capítulo 1, los sucesos ocurridos en la ciudad de Rosario durante la última dictadura la posicionaron como uno de los principales testigos de la represión dictatorial. Situación que en parte se vio motivada por ser la provincia de Santa Fe, sede del Comando del II Cuerpo de Ejército. Más adelante estos sucesos y características que adquirió el territorio durante ese período se constituyeron como el germen de los posteriores procesos conflictivos de recuperación del sitio donde hoy se ubica el Museo de la Memoria, en tanto el espacio elegido para su instalación, fue precisamente el edificio donde funcionó, desde 1947 y hasta 1981, la sede del Comando del II Cuerpo de Ejército, construcción que al momento de creación del Museo se encontraba en manos de un particular. Un año después de haber finalizado la dictadura en 1983, esta vivienda urbana construida en 1928 en la esquina de las calles Córdoba y Moreno y utilizada originalmente como casa de familia hasta 1940<sup>50</sup>, fue vendida con altas posibilidades de ser demolida, acción que fue impedida por la Comisión de Preservación del Patrimonio, institución que engloba diversos entes públicos<sup>51</sup>. A su vez, la Municipalidad de Rosario alquila desde entonces y hasta octubre de 1997, parte del inmueble para la Secretaría de Obras Públicas (Águila, 2007), al tiempo en que permite la construcción de un estacionamiento en un sector del terreno ubicado próximo al edificio principal.

Hacia 1996, el entonces concejal de Rosario Roberto Bereciartúa<sup>52</sup>, presenta ante el Concejo Deliberante el proyecto de ordenanza de creación del Museo, iniciativa que a su vez, es apoyada y promovida inmediatamente con posterioridad por un colectivo de sobrevivientes integrados en la Junta Promotora de Ex presos políticos y por familiares de víctimas del terrorismo de Estado (Massuco, 2019). Más adelante, y con la finalidad

---

<sup>50</sup> Conocido como *Casa de los Padres*, el edificio diseñado por el arquitecto Ermete de Lorenzi, era el lugar donde la familia organizaba sus eventos sociales. En 1940 la casona fue vendida a lo que en ese momento constituía el Ministerio de Guerra, y desde entonces funcionaron allí hasta 1982, oficinas y dependencias del Ejército Argentino.

<sup>51</sup> Esta Comisión, presidida por el Secretario de Planeamiento de la Municipalidad de Rosario e integrada por representantes del Centro de Arquitectos, del Museo de la Ciudad, de la Dirección de Obras Particulares y de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, se crea con la finalidad de persuadir a los propietarios de que no demolicieran la casona (Scocco, 2016).

<sup>52</sup> Roberto Bereciartúa, Licenciado en Ciencia Política y Relaciones Internacionales por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), se desempeñó como Concejal (UCR) en dicha ciudad desde 1995 hasta 1999.

de orientar y asesorar en el proceso de redacción de la ordenanza, se crea, al interior del Concejo, la Comisión Pro-Museo de la Memoria<sup>53</sup>, entidad que dos años más tarde y producto del trabajo que realiza con todas las organizaciones de derechos humanos, impulsa la promulgación del texto normativo que da lugar, el 26 de febrero, a la creación del Museo dentro de la órbita de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario<sup>54</sup>. En este, y entre otras cosas, se especifica que esta institución museística estará destinada a “reconstruir, proteger y cultivar la memoria colectiva sobre los horrores del terrorismo de estado que asoló a Argentina entre 1976 y 1983” (Art. 1, ordenanza N° 6506/1998), como así también, “que el Departamento Ejecutivo realizará todas las gestiones necesarias que correspondieren para lograr que el MUSEO DE LA MEMORIA tenga su sede definitiva en un lugar significativo para el objetivo de la presente Ordenanza (Art. 4).

De esta manera, en marzo de 1998, y a través del Decreto N° 14.187, se resuelve que el lugar de emplazamiento definitivo del Museo debe ser el edificio donde funcionó la sede del Comando del II Cuerpo de Ejército, decisión de la que derivaron nuevos y extensos debates. Entre quienes se manifestaron en contra de tal decisión, se incluye el propio Gral. Eduardo R. Cabanillas, quien para ese entonces era titular del II Cuerpo. En una entrevista realizada a Bereciartúa para la sección de noticias Rosario/12, este señala:

[...] yo hablé esta mañana con el general de División Cabanillas, quien le habría manifestado al intendente su preocupación por el Museo de la Memoria y sobre todo por el espacio físico [...] Me dijo aparentemente lo mismo que le dijo al intendente, que si se hacía un museo de este tipo, éste tenía que ser para los dos, para la izquierda y para la derecha, y que el lugar no era el más apropiado [...] Le manifesté con firmeza cuál es la intención y la voluntad del Concejo. Entonces, él me dijo que evidentemente había comentado que ellos tenían muchas cosas guardadas de la subversión de izquierda. Yo le recordé que ellos durante la dictadura tuvieron en Campo de Mayo un museo de la subversión y él me ratificó que también lo tienen en otras instituciones. Bueno, si quieren hacer allí sus museos que lo hagan [...] Después de discrepar le dije que si quería que

---

<sup>53</sup> Esta Comisión continúa con su trabajo hasta noviembre del 2002, momento en que se llama a Concurso Público para la Dirección del Museo.

<sup>54</sup> Ordenanza N° 6.506 del Consejo Municipal de Rosario. Ver texto en <https://www.rosario.gob.ar/mr/normativa/otras-normas/ordenanzas/ordenanza-6506-1998>

nos sentemos a tomar un café no tenía ningún problema [...] me puedo sentar diciéndole que no vamos a retroceder en la voluntad unánime que hemos logrado. Así que los militares no deberían gastarse en llamadas, ni presiones, si quieren sentarse a conversar no hay ningún problema porque ellos representan a una institución más (Ricciardino, 1998, s.p.).

Un año después de haber sido sancionado el respectivo decreto, los propietarios de la vivienda donde había funcionado la sede del Comando deciden alquilarla a la firma Food Corner S.A., para instalar allí una de las tantas sucursales de la reconocida cadena cordobesa de bares temáticos al estilo norteamericano Rock & Feller's, suceso que impactó significativamente en la arquitectura original del lugar. No obstante, ese mismo año, se aprueba por ordenanza municipal N° 6790<sup>55</sup> y por Ley provincial N° 12018<sup>56</sup>, la expropiación del edificio. De esta manera, y ante la imposibilidad de utilización del espacio, en marzo del 2001 la Municipalidad de Rosario instala de manera provisoria en la sede de la Secretaría de Cultura y Educación, en la ex Estación Ferroviaria Rosario Norte, el primer Museo de la Memoria a escala nacional, institución que funcionó durante sus dos primeros años sin financiamiento por parte del Municipio (Águila, 2007). Esta particular situación se mantuvo hasta el año 2003, momento en que Rubén Chababo<sup>57</sup> asume por Concurso Público como director del Museo, cargo en el que se desempeñó hasta el año 2014. Además de este, y tal como se indica en la ordenanza de creación, integra esta incipiente institución, una Comisión Directiva conformada por siete miembros<sup>58</sup>, presente desde el momento de inauguración del Museo, y un grupo de personas que participaban de manera voluntaria<sup>59</sup>. A su vez, en el

<sup>55</sup> Véase en <https://www.rosario.gob.ar/mr/normativa/otras-normas/ordenanzas/ordenanza-6790-1999>

<sup>56</sup> Véase en <https://www.santafe.gov.ar/boletinoficial/recursos/boletines/04-07-2002ley12018.htm>

<sup>57</sup> Chababo es Profesor en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Realizó sus estudios de postgrado en la Universidad Central de las Villas de Cuba y en el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid. Además del Museo de la Memoria, fue director de la Oficina de Derechos Humanos de la Municipalidad de Rosario (2005-2014), del Museo Internacional para la Democracia y es el actual director de la sección latinoamericana de la Federación Internacional de Museos de Derechos Humanos.

<sup>58</sup> En el Artículo 7° de la correspondiente ordenanza se establece que el Museo de la Memoria estará dirigido por un cuerpo mixto integrado por: una Comisión Directiva conformada por cuatro miembros distinguidos de la ciudad de Rosario cuyas trayectorias guarden relación con temas de DDHH y democracia; tres miembros destacados elegidos por Organismos de DDHH con acuerdo del Concejo Municipal; un Director designado por el Departamento Ejecutivo y un Consejo Técnico integrado por tres especialistas en Museos. A su vez, en el Artículo 8° se especifica que el resto del personal que fuese necesario para el correcto funcionamiento del Museo se designará por concurso dentro del Personal de Planta Permanente de la Municipalidad (Ordenanza N° 6506).

<sup>59</sup> Noelia Cuellar Ferreira, responsable del Área de Colección hasta el 2022, en una entrevista realizada, caracteriza al funcionamiento de esta institución durante sus primeros años en términos de *comunitario*, cualidad que le atribuye dada la presencia de las organizaciones de derechos humanos como actores

2007 se integra a la institución como subdirectora Viviana Nardoni<sup>60</sup>. Sobre los vínculos que se fueron tejiendo entre la dirección y la Comisión, Chababo sostiene:

En el caso del Estado Municipal de Rosario este confió plenamente, nunca puso ningún tipo de objeción. Sí quienes estaban ahí continuamente, sintiendo que me observaban era..., bueno, el Museo tiene una Comisión Directiva con la que nos reuníamos cada 15 días [...] pero nunca había una comprensión acabada de lo que yo estaba haciendo, ni un acompañamiento. Y entonces no era fácil gestionar así (Comunicación personal, 2021).

A partir de la asunción de Rubén Chababo como director, se empieza a llevar a cabo el proceso de institucionalización del Museo. En relación a esto, María Fabiana Elcarte, actual coordinadora del Área de Educación y quien integra el equipo de trabajo de esta institución desde agosto del 2001, sostiene que al principio “todos hacían todo” (Comunicación personal, 2022). En esta misma línea, destaca, como aspecto que materializa este incipiente proceso, el parecer de Rubén sobre quiénes debían recibir a las escuelas que comenzaban a visitar el Museo. Señala que para éste, se trataba de una tarea que debía ser realizada no solamente por los sobrevivientes, sino por personas que tuviesen un perfil pedagógico.

A mediados del año 2003, las iniciativas de expropiación de la casona cobran una particular fuerza cuando la Municipalidad anunció el comienzo del proceso de expropiación<sup>61</sup>, aspecto que a su vez devino en nuevos debates que involucraron a una heterogeneidad de actores -organizaciones de derechos humanos de Rosario, el Estado provincial y el municipal, la Legislatura Provincial y el Concejo Deliberante, los

---

fundantes, y el trabajo realizado por quienes participaban de manera voluntaria (fotógrafos, diseñadores, entre otras profesiones).

<sup>60</sup> Nardoni fue periodista, gestora cultural, historiadora, militante política y miembro de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) Regional Rosario. A la edad de 21 años Viviana fue secuestrada junto a su marido en 1977 en la ciudad de Rosario. Permaneció en condición de detenida-desaparecida en los centros clandestinos de detención La Calamita y Servicio de Informaciones, para luego ser trasladada a la Cárcel de Devoto donde estuvo detenida hasta 1978. En un comunicado que el Museo emite con motivo del repentino fallecimiento de Viviana en junio de 2022, se señala que si bien vivió en carne propia las atrocidades del genocidio que llevó adelante la última dictadura, “nunca basó su gestión y su carrera en eso”. Ver nota completa en <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/noticias/id/2467/title/Viviana+Nardoni>

<sup>61</sup> Un aspecto interesante que destaca la investigadora Gabriela Águila (2007) en relación a esto, es que varios meses después de que el Concejo promulgase la ordenanza que crea el Museo en 1998, el Municipio de Rosario, que desde 1989 estaba en manos del Partido Socialista Popular incluso en el año 2003 cuando aún continuaba como intendente Hermes Binner, autoriza la instalación del bar en la esquina de las calles Córdoba y Moreno. En este sentido, lo que la autora pone de manifiesto son los matices que caracterizaron al Partido en relación al tema.

ocupantes de dicho sitio, y la opinión pública en general (Scocco, 2016, pp. 142-143)-. En este sentido, cabe destacar, que muchos de los argumentos que circulaban por parte de quienes se oponían a la expropiación del edificio, disfrazados de preocupaciones por los montos de dinero que implicaban estas acciones (Águila, 2007), encubrían aquellas demandas que provenientes principalmente de algunos sectores del periodismo o representantes políticos de la derecha local, exigían una *memoria completa*, a saber:

El museo no debe ser una expresión parcial e incompleta de la historia [...] la versión completa de la historia obliga a reconocer que en el país también hubo una gran violencia ejercida por grupos terroristas que cometieron atrocidades con mucha gente inocente. El Museo de la Memoria debe servir para recordar todas las violencias que hubo en el país, incluso las ejercidas por el ERP y Montoneros. Así como está concebido el Museo es incompleto. La Argentina del desencuentro debe dar lugar a la reconciliación, bajo el signo de la memoria y la ley. Memoria veraz y objetiva que albergue a todas las víctimas de la violencia [...] para que la memoria sea completa y objetiva, debe ser total y amplia, sin retaceos. [El museo debería recordar] las atrocidades de quienes en su fanatismo destrozaron las vidas de sus semejantes como mujeres y hombres, trabajadores y empresarios, policías y conscriptos, a quienes se les arrancó el derecho a la vida. Ellos también deben ser recordados bajo el signo de la bandera celeste y blanca (La Capital, 11 de junio de 2003, citado en Águila, 2007).

Ante este tipo de demandas, representantes del Museo, concejales provenientes de distintos partidos políticos, como así también, los candidatos a intendente de las elecciones a realizarse ese año, se manifestaron a favor de que la instalación del Museo se concretara en el edificio seleccionado por decreto para tal fin. El valor simbólico que se le atribuye a este espacio, y de allí, la insistencia en su recuperación, no solo se constituye por el accionar militar-represivo desplegado por el respectivo Cuerpo de Ejército, sino también, porque tempranamente las organizaciones de derechos humanos de Rosario que empezaban a conformarse como tal, identificaron este espacio como el lugar donde hacer sus reclamos. En palabras de Lucas Massuco, actual director del Museo (2019):

En varias oportunidades entregaron en la puerta del II Cuerpo de Ejército listas de nuevas desapariciones, que habían sido denunciadas con el patrocinio de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre. Esto explica la significación que adquirió posteriormente este edificio para los familiares y para los organismos de DDHH. Al no tener respuestas en otras dependencias burocrático-administrativas (comisarías, cárceles, juzgados, hospitales, morgues, iglesias), advirtieron muy tempranamente que el lugar donde reclamar debía ser la Comandancia del II Cuerpo (p. 44).

No obstante, y a pesar de que la Municipalidad rosarina logra, a mediados del 2004, llegar a un acuerdo con Jorge Sivaslian -propietario de la antigua casona- a través del cual se comprometía a abonar alrededor de tres millones de pesos en cuotas por la posesión del terreno, tuvieron que pasar varios años desde ese momento para la efectiva instalación del Museo en la que fuese la sede del Comando, en tanto los empresarios que administraban el Rock & Feller's exigían que se respete el contrato de alquiler del inmueble que vencía en el 2009 (Zysman, 2006, s.p.). Finalmente, y una vez recuperado el edificio en marzo del 2010, se inaugura allí el 17 de diciembre de ese mismo año, el Museo de la Memoria en su sede definitiva.

### **3.2 Hacia la construcción de un relato sobre el accionar represivo de la última dictadura: la disputa por los sentidos**

El Museo, siguiendo con lo propuesto en la ordenanza municipal, se inscribe dentro de lo que la UNESCO define como Museos de la Paz<sup>62</sup>, y dentro de estos, como Museos Temáticos, denominación a partir de la cual se identifica a aquellos espacios que remiten a “horrores de particular significación histórica” (Ordenanza N° 6506/1998). Con base en ello, otras experiencias que abordan y materilizan distintos procesos históricos traumáticos, como lo son, el Memorial Yad Vashem ubicado en la ciudad de Jerusalém, el Museo del Holocausto en Washington, el Museo de la Cruz Roja en Ginebra o el del Genocidio del Pueblo Camboyano, se constituyen en verdaderos referentes.

---

<sup>62</sup> Siguiendo con lo propuesto por Duffy (1993) en *Museos de la guerra y la paz*, una característica que tienen en común este tipo particular de instituciones es su interés por la educación para la paz por medio del arte. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000094281\\_spa/PDF/094281spao.pdf.multi](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000094281_spa/PDF/094281spao.pdf.multi)

Durante los dos primeros años de funcionamiento del Museo en su sede transitoria, se consolidan tres grandes áreas que nuclean el trabajo institucional, a saber, la Biblioteca, Educación e Investigación, a lo que Martha Díaz<sup>63</sup> (2021), quien integra inicialmente la Comisión Pro-Museo de la Memoria, le suma el área de Eventos, un espacio destinado a la proyección de películas en homenaje a los desaparecidos. Específicamente, y siguiendo con lo propuesto por Chababo (2004), en este programa de acciones que diseña el Museo en sus inicios se incluye: la formación y capacitación de personal para la realización de entrevistas, la construcción de un archivo documental y bibliográfico sobre el terrorismo de Estado y DDHH, y la realización de muestras temporarias. En esta misma línea, Chababo destaca que todas estas actividades materializan la idea principal sobre la que se estructura la misión del Museo, a saber, “hacer que la memoria del horror sirva de aprendizaje respecto a los riesgos que supone para cualquier sociedad la pérdida de sus libertades y garantías constitucionales” (p. 25). Pero también, se trata de un programa de acciones que deviene de una idea de Museo que define:

El Museo de la Memoria no es el “museo de los desaparecidos”, sino que cobija en su seno políticas investigativas y de análisis que contemplan al conjunto de la sociedad que fue cautiva de la arbitrariedad del poder autoritario, visualizando a la desaparición forzada de personas como una de las estrategias desplegadas por el terrorismo de Estado. Reconstruir esa oscura trama social e histórica permite poder entender de qué modo los sistemas autoritarios logran consolidarse gracias al aniquilamiento de toda forma posible de resistencia (gremial, política, cultural) y al consiguiente apoyo que le brindan diferentes sectores de la civilidad para lograr sus objetivos (Chababo, 2004, p. 25).

Cuando en marzo de 2010 se efectiviza la toma de posesión del edificio que fuese la sede del II Cuerpo, y a pocos meses de la fecha prevista de inauguración del Museo, Chababo y Nardoni comienzan a concretar un proyecto que tiene como base la construcción de una muestra permanente conformada por producciones artísticas. Para ello, convocan a artistas reconocidos de la ciudad de Rosario a que intervengan el

---

<sup>63</sup> Martha fue militante política y universitaria desde fines de 1960. En abril de 1979 fue secuestrada permaneciendo en condición de detenida desaparecida hasta agosto de ese mismo año. Luego fue llevada a la cárcel de Ezeiza donde estuvo hasta marzo del 82, año en que fue liberada. Hoy en día integra la Junta Promotora de Ex Presos Políticos.

espacio de la planta baja del edificio con una obra de arte que materialice un eje temático particular, o como definen los respectivos directores, *núcleo dilemático*. En esta misma línea, Chababo comenta que al tener prohibido el ingreso al bar temático que funcionó hasta último momento, el diseño de la muestra permanente se realizó teniendo como base los planos del edificio (Comunicación personal, 2021). No obstante esta dificultad, destaca que la experiencia previa de funcionamiento del Museo en su sede provisoria, contribuyó positivamente en la posterior planificación de este en su sede definitiva, en tanto se constituyó en una etapa de prueba y error. En línea con lo expresado, Fabiana Elcarte señala:

Durante los primeros diez años de funcionamiento provisorio del Museo dentro de la Secretaría de Cultura, siempre nuestro primer director nos decía que dentro de todo nos sirvió para poder en ese tiempo pensar cómo íbamos a transmitir, cómo íbamos a armar el relato de lo que sucedió durante la última dictadura cívico-militar. Entonces elegimos al arte contemporáneo como herramienta de transmisión. Y si bien el eje de la ordenanza de creación del Museo es 76-83, siempre vamos más atrás en el tiempo [...] digamos, contextualizar el período (Comunicación personal, 2022).

Ahora bien, se ha reflexionado en extenso sobre los conflictos o las disputas que implican los procesos colectivos de construcción de memorias, no solo en lo que refiere a los contenidos que se desean transmitir, sino también a las formas en que esos contenidos se representan y materializan. Al interior del Museo, estos debates se expresan con mayor ímpetu en las respuestas a las preguntas sobre el qué y el cómo, y si bien tempranamente el arte se constituyó en el vehículo principal de transmisión de la institución, esta decisión que asumen y sostienen Chababo y Nardoni no estuvo exenta de mayores confrontaciones, como tampoco lo estuvieron la temporalidad y las temáticas seleccionadas a trabajar.

A partir de esto, y desde el momento mismo en que el Museo funciona en la estación ferroviaria Rosario Norte, se empiezan a consolidar dos posturas que difieren en cuanto a sus visiones y objetivos. De un lado, miembros del Concejo deliberante de Rosario involucrados en el proceso de creación de la institución, como así también, quienes integran esa incipiente Comisión Pro-Museo que nuclea a las organizaciones de DDHH de la ciudad, exaltan el valor de los testimonios y documentos en la transmisión

de memorias, y el rol pedagógico que el Museo debiera tener. Siguiendo con lo propuesto por Lucas Massuco (2019), este último aspecto se hace evidente en la voluntad del propio Roberto Bereciartúa, quien imaginaba “un Museo lleno de alumnos, que sea una escuela de DDHH. Concientizar, pero sin ser macabro, sin sangre” (p. 38). Más adelante, muchos de los que integran este grupo conformado por Concejales, sobrevivientes y organizaciones de DDHH, componen las posteriores Comisiones Directivas.

Del otro, Chababo y Nardoni, destacan el potencial artístico en los procesos de construcción de sentidos compartidos del pasado, a la vez que consideran significativo visibilizar los procesos históricos que dieron lugar a la última dictadura argentina. Con la incorporación de nuevos integrantes a la institución, algunos incluso que comienzan a trasladarse desde la propia Municipalidad, se conforma un equipo de trabajo que, y siguiendo con lo propuesto por Lucas Massuco (2019) “en varias ocasiones polemizaron en sus proyectos con el primer grupo” (p. 49). Algunas de estas premisas son posibles de rastrear en argumentos tales como:

Recuerdo cuando estaba al frente del Museo, esto fue hace más de diez años atrás, la resistencia que había a que se hablara de otros temas que no tuvieran que ver específicamente con la dictadura, es decir, no solamente de Argentina sino de otras regiones, porque había una cuestión, como que el mandato del Museo era específicamente dedicarnos al 76-83, y yo decía, eso es una locura, pero bueno, había que lidiar fundamentalmente con los organismos, con los militantes... y entonces eran grandes negociaciones que uno debía hacer [...] Los museos de la memoria, a mí juicio, debieran ser espacios de invitación a la reflexión y también museos en los que fuera posible, no solamente narrar lo que pasó, sino cómo fue posible que aquello ocurriese [...] sino los museos terminan convirtiéndose en grandes espacios sacralizados de una memoria que cada vez se cristaliza más, que cada vez queda más concentrada en el homenaje, que cada vez expulsa más la posibilidad de la pregunta, y entonces, es mi criterio, ese mandato de la no repetición se desvanece (Chababo, comunicación personal, 2021).

A su vez, y en línea con lo expresado en el documento Anexo al Artículo 9 de la ordenanza de creación del Museo, donde se especifica:

Uno de los núcleos fundamentales del trabajo del Museo se apoyará sobre el fenómeno de la política de la desaparición forzada de personas llevada a cabo por la dictadura militar, tratando entre otras cosas y especialmente, de ayudar a que la dimensión escalofriante, pero abstracta, de miles de desaparecidos pueda convertirse en miles de personas concretas, víctimas de un plan perverso de protagonistas visibles en un contexto histórico determinado. En este sentido no podrán faltar el nombre de los desaparecidos, sus fotos, las listas de los represores, de los lugares de detención, de los centros de tortura, los testimonios de las tareas de búsquedas y denuncias de familiares y organismos de derechos humanos y de todos aquello que contribuya a devolver la palabra a quienes la barbarie pretendió silenciar para siempre (Ordenanza Municipal N° 6506).

Martha Díaz, integrante de la Comisión Pro-Museo de la Memoria, y a partir del 2016, de la Comisión Directiva, argumenta:

Y la idea era acumular evidencias ¿Por qué?, porque todos los familiares, las madres, las esposas, la gente misma de la sociedad te decía que tenía objetos o cosas de la dictadura, tanto que podían acumularse en algún lugar o se podía contar. Mucha gente que vio pasar la dictadura [...] que dice, a mí no me pasó pero yo lo ví. Entonces ¿dónde se colocaba todo eso que está disperso? y todas las huellas de los desaparecidos que están dispersas por la sociedad. Y esa era la idea de poder acumularlo en este espacio (Unicanal Rosario, 2021, 8m11s).

En esta misma línea, Nardoni sostiene:

Nunca quisimos hacer un museo documentalista, en absoluto. Para nosotros el arte y la representación era una manera de decir políticamente las cosas que había que decir. Y la idea de este Museo no es darte a vos un paquetito y decirte, mirá, tomá, acá tenés todo eh, esta es la verdad, no te preocupes por nada, esto ya está resuelto, sino que la gente lo piense, lo reflexione, lo discuta; está en todo su derecho (Unicanal Rosario, 2021, 20m50s).

Y si bien, tal como se explicitó en el inicio del apartado, el proyecto que idearon Chababo y Nardoni es el que finalmente se termina concretando en la sede definitiva del

Museo, las diferencias no dejaron de expresarse, incluso en los medios de comunicación. En esta clave, en la sección de noticias Rosario/12 puede leerse “Si bien los organismos, familiares y sobrevivientes, manifestaron ‘alegría’ por la recuperación del espacio, algunos habían expresado sus ‘diferencias’ y descontento con los contenidos que tendrá el nuevo Museo de la Memoria”, a lo que Chababo responde:

El proyecto fue presentado a los organismos y se hicieron sugerencias; algunas de esas ideas fueron aplicadas, pero hay que tener en cuenta que ningún proyecto recibe los consejos absolutos de todo el grupo. Lo saludable de la vida en democracia es tener variadas visiones (Panzerini, 2010, s.p.).

A su vez, también cabe destacarse aquí, que producto de este proceso son las muestras temporarias que se instalan en la planta alta del edificio de las calles Córdoba y Moreno. En relación a ello, Rubén plantea que la idea de construcción de este espacio era que estuviese abierto a las preguntas que no estaban contenidas en el Museo “sin pelearse con nadie”, una vez más, apelando al arte contemporáneo bajo la premisa “[...] yo detesto la literalidad [...] creo que los artistas contemporáneos tienen obras muy valiosas que dicen, que invitan a una reflexión más amplia, que no bajan línea” (Comunicación personal, 2021). Concepción de la obra de arte que también es posible rastrear en los argumentos de Viviana cuando expone “No queríamos hacer un Museo del horror, queríamos hacer un museo que se pudiera visitar, en el que se pudiera dialogar, debatir y al mismo tiempo ponerse en contacto con el arte que es uno de los grandes espacios de libertad que nos quedan a los seres humanos” (Museo de la Memoria, 2020, 16m47s).

Lejos de disolverse, este contrapunto deviene, en agosto del 2013, en un informe que realizan y presentan miembros de la Comisión Directiva ante la Comisión de Derechos Humanos del Concejo Municipal, donde expresan su descontento para con la dirección del Museo. Al respecto, Roberto Bereciartúa<sup>64</sup>, quien para ese momento integra la Comisión Directiva, sostiene:

No hemos podido lograr, todavía, armonizar y consensuar las actividades que se

---

<sup>64</sup> Tal como se especificó con anterioridad, el ex concejal radical Roberto Bereciartúa es quien presenta en 1996 el proyecto de ordenanza para la creación del Museo. Acompañan su iniciativa concejales de distintos partidos políticos -Iris Pérez, Arturo Gandolla, Blanca Cánepa, entre otros-.

realizan en el museo, así como discutir las que necesitamos, ya que esa es la forma democrática y participativa de resolver el funcionamiento del rol del museo que es el espíritu de la ordenanza. El actual director del museo tiene negación con nuestra comisión directiva, la que entiende no debería existir (Bereciartúa en Socolsky, 2013).

A lo que Norma Ríos<sup>65</sup>, también integrante de la Comisión, agrega “el Museo tiene hoy poco que ofrecer sobre los desaparecidos, presos y sobrevivientes del terrorismo de Estado. Queremos un lugar vivo y no uno destinado a exquisitos” (Ríos en Redacción Rosario, 2013). Finalmente, en el 2014 Rubén Chababo deja la dirección del Museo, y al respecto comenta en una entrevista realizada (2021), que el motivo por el cual no continúa en la institución se debe a que a pesar de haber rendido concurso en el 2010, se le solicita que vuelva a hacerlo en el 2014, aun cuando en el Art. 7 de la Ordenanza de creación del Museo se establece que el mandato del director tendrá una duración de cuatro años y que podrá ser renovado por un período consecutivo.

### **3.3 El Museo: gestión, organización, programas educativos y públicos**

Ubicado frente a la plaza San Martín, el ex Palacio de Tribunales -actual Facultad de Derecho-, a pocos metros de la ex Jefatura de la Policía provincial y del ex CCD conocido como Servicio de Informaciones, el Museo, declarado Lugar Histórico Nacional en marzo del 2015<sup>66</sup>, define como su misión y tarea principal:

Construir unas memorias que no sean objeto de contemplación y consumo, sino un trabajo de elaboración, que ensanche temporalmente el espacio de la experiencia, permitiéndole a las nuevas generaciones conectar con las experiencias de las anteriores y a éstas con las nuevas demandas de las juventudes, reponiendo el futuro como construcción colectiva e intergeneracional (Sitio web del Museo, s.f.).

Para ello, incluye y produce material que aborda e informa sobre las distintas violaciones a los derechos humanos en América latina y el mundo, y principalmente, sobre el accionar del terrorismo de Estado durante la última dictadura argentina. El

---

<sup>65</sup> Norma Ríos es vicepresidenta nacional de la APDH y ex presidenta de la APDH Rosario.

<sup>66</sup> Véase en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-379-2015-244549/texto>

Museo es miembro de la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia de la Red Federal de Sitios de Memoria dependiente de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación y de la Red Latinoamericana de Sitios de Memoria, entre otras instituciones (Guía para recorrer la muestra permanente, Museo de la Memoria, 2010).

Todos los programas, proyectos y actividades que se promueven y realizan en esta institución se distribuyen entre los distintos departamentos, que según su organigrama, nuclean a su vez áreas específicas de trabajo que se considera aportan a la misión del Museo, a los objetivos originales de 1998 y a su reinterpretación en la actualidad (Sitio web del Museo, s.f.). A partir de ello, en el presente apartado se especifican las distintas propuestas, que durante el recorte temporal seleccionado, emanan de los programas que ejecutan los departamentos, en tanto es precisamente a través de estos que se ordenan y materializan las líneas de actuación de la institución. Además de los programas y los proyectos expositivos, los espacios del Museo reciben festivales de distinto tipo, funcionan como escenario para recitales de música, obras de teatro, proyección de películas, documentales, presentaciones de libros, ciclos de debates, entre otras actividades culturales<sup>67</sup>.

Durante el período que media entre los años 2011 y 2019, la estructura organizacional del Museo se ha ido modificando. De esta manera, para el año 2015 integran la institución ocho departamentos, mientras que de allí en adelante, cambia hacia una estructura de siete (Massuco, comunicación personal, 2022), a saber: el Departamento de Patrimonio y Documentación que incluye la Biblioteca Raúl Frutos<sup>68</sup>, el Centro Documental Rubén Naranjo<sup>69</sup> y el Área de Colección; el Departamento de Investigaciones Históricas y Jurídicas que se compone de un Centro de Estudios en Historia Reciente y un Servicio de Orientación Jurídica; el Departamento de Articulación Territorial; el de Educación; el Departamento de Comunicación y Prensa; el Departamento de Producción General, y finalmente, el Departamento de

---

<sup>67</sup> Sobre las actividades que se promueven y organizan en y desde el Museo, cabe destacar que el registro de las mismas llega hasta el año 2015, momento en que cambia la gestión de la institución y su nueva directora, Viviana Nardoni, decide discontinuar la producción de los informes anuales, tarea que retoma Lucas Massuco en el 2022 (Massuco, comunicación personal, 2023).

<sup>68</sup> Raúl Frutos, secuestrado y torturado en el Servicio de Informaciones, fue profesor de la carrera de Bibliotecología, militante social y vicepresidente de la Biblioteca Popular Constantino C. Vigil de la ciudad de Rosario, institución que en 1977 fue intervenida y saqueada por las fuerzas policiales en el marco del operativo al mando del capitán Molina.

<sup>69</sup> Rubén Naranjo, artista, investigador, militante y miembro fundador de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos es una de las figuras más reconocidas en la ciudad de Rosario. Al morir, en el año 2005, su familia y la Fundación que lleva su nombre deciden donar al Museo una parte del archivo que este construyó a lo largo de su vida.

Administración y RRHH. Integran y completan este mapa de trabajo, la Comisión Directiva, la Dirección, y la Coordinación General. Y si bien, tal como se señaló en el apartado anterior, en el Artículo 7 de la ordenanza de creación del Museo se especifica que la conducción del mismo estará en manos de una Comisión Directiva, un Director y un Consejo Técnico conformado por tres especialistas en museos, este último nunca se concretó (Massuco, 2019).

En lo que refiere al Departamento de Patrimonio y Documentación, la Biblioteca que aquí se ubica constituía, hasta el año 2015 un departamento único y hasta junio del 2013 se llamaba Biblioteca Voces de la Memoria. Este espacio surge en el año 2001 por iniciativa de la primera Comisión Directiva, y es producto, siguiendo con lo propuesto por Lucas Massuco (2019), del trabajo que realizan sobrevivientes y voluntarios, que previo a su construcción, se habían desempeñado en otras bibliotecas. Conformada por libros, publicaciones periódicas, trabajos de investigación, folletos, y material audiovisual que tematizan, desde diversas disciplinas, la historia reciente, los derechos humanos y la memoria (Catálogo Museo de la Memoria, 2015), esta área se propone como un espacio de consulta y reflexión que contribuye con la investigación al tiempo en que garantiza el derecho de acceso a la información (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2011). En este sentido, desde la Biblioteca se ofrecen distintos servicios tales como, el asesoramiento a usuarios que pueden consultar in situ, de manera telefónica o vía mail; la realización de préstamos a domicilio y la actualización periódica del catálogo online que integra la red de bibliotecas que pertenecen a la Secretaría de Cultura y Educación de Rosario (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2015).

A su vez, y como parte de las actividades de extensión cultural, se colabora en la organización de presentaciones de libros (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2013), como así también, se contribuye en la formación de profesionales en el marco de distintos programas y convenios con otras instituciones públicas y privadas a través de los cuales la Biblioteca recibe estudiantes de distintas carreras -Bibliotecología, Historia, Artes, entre otras- ya sea como residentes, voluntarios o pasantes.

Por su parte, el Centro Documental Rubén Naranjo, creado en el año 2010 a demanda de los visitantes del Museo e investigadores (Massuco, 2019), recupera, conserva y difunde la diversidad de materiales que constituyen su acervo patrimonial, el cual se encuentra conformado por documentos de distintos soportes (papel, digital o audiovisual), entre los que se ubican, cartas, colecciones personales, denuncias,

expedientes judiciales y testimonios; archivos de imágenes que incluyen fotografías, recortes de prensa, afiches, pancartas, panfletos y entrevistas (Catálogo Museo de la Memoria, 2015). Esta valiosa documentación, proveniente principalmente de sobrevivientes, familiares y organizaciones de DDHH, como así también, de las investigaciones que se producen en el Museo, se considera fundamental para la reconstrucción de las dinámicas políticas y sociales que caracterizaron al país durante el período de la última dictadura, como así también, para las luchas posteriores emprendidas por la memoria, la verdad y la justicia (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2015). Algunos de los títulos de las colecciones disponibles son: Rubén Naranjo, Causa Feced, Marcelo de la Torre, Darwinia Mónaco de Gallicchio, Desaparecidos Asesinados y Rosarizos.

Según se especifica en el Informe de Gestión del año 2011, en el Centro se realizan dos tipos de actividades fundamentales: por un lado, se evalúa la documentación que ingresa a los fines de estimar su pertinencia, se desarrollan tareas de conservación preventiva sobre los distintos materiales que luego son catalogados, indizados y digitalizados para facilitar y promover su consulta pública, y por otro, se trabaja desde la formación a través de la recepción de voluntarios y pasantes. Visitan este espacio con el objetivo de acceder a la información histórica y judicial que posee, investigadores provenientes de distintas disciplinas, personas vinculadas con los juicios a represores, documentalistas, familiares de víctimas del terrorismo de Estado, docentes y estudiantes, profesionales de las artes gráficas, la televisión y el cine, y público general interesado en la temática. Las consultas que el Centro recibe se realizan de manera presencial, a través de la página web del Museo o vía mail, y en todos los casos se entregan copias en formato digital del material solicitado.

Finalmente, y en lo que concierne al último espacio que integra este departamento, es decir, el Área de Colección, esta se conformó en el 2016, y siguiendo con lo propuesto por Noelia Cuellar Ferreira<sup>70</sup> (2022), responsable del área, una de las primeras tareas a realizarse consistió en la construcción de la reserva de obra del Museo a través de la clasificación de las producciones presentes en este. A su vez, señala como una característica particular de la institución, que esta surge sin poseer una colección propia (comunicación personal). Dentro de esta área se realizan tareas de registro,

---

<sup>70</sup> Noelia Cuellar Ferreira es Licenciada en Historia por la UNR e integró el equipo de trabajo del Museo desde el año 2015 hasta el 2022.

documentación, catalogación, y resguardo del acervo patrimonial del Museo, el cual se encuentra constituido por 153 producciones artísticas.

Además de las obras que la institución solicitó en el año 2010 para la construcción de su exposición permanente, conforman la colección algunas de las producciones artísticas que fueron parte de las exposiciones temporarias que el Museo organizó mientras funcionaba en la Secretaría de Cultura y Educación. De esta manera, su patrimonio se fue constituyendo a partir de las donaciones que realizaron algunos de los artistas que participaron en esas exposiciones iniciales -Julio Pantoja, Carlos Saldi, Claudia Contreras, entre otros-, al tiempo en que se amplía constantemente a partir de las donaciones que se realizan en el presente, dinámica que se construyó más bien de manera imprevista o aleatoria que planificada. Y si bien, aún en la actualidad el Museo no posee una política de adquisición de obra definida, Noelia destaca que para que una donación que ingresa a la institución pase a formar parte de la colección, esta debe estar alineada con la misión y visión que define el Museo. En este sentido, y en líneas generales, sostiene que todas las obras allí presentes poseen “un sentido ético y estético, sensible, atravesadas por un denominador común: la evocación de la ausencia. La ausencia presente de vidas desaparecidas. Incluso las obras cargadas de potencia y resistencias” (Comunicación personal, 2022).

Siguiendo, y en relación al Departamento de Investigaciones Históricas y Jurídicas, la creación, en el año 2010, del Centro de Estudios en Historia Reciente, responde a la necesidad de organización y puesta a disposición del acervo documental y testimonial que el departamento recolectó y conservó desde los primeros años de funcionamiento del Museo (Massuco, 2019). Este Centro de Estudios, que se termina de consolidar en el año 2012, se propone como un espacio interdisciplinario de formación e investigación sobre distintos aspectos vinculados a pasados traumáticos en Argentina y América Latina (Sitio web del Museo, s.f.). Con base en ello, tiene por objetivo “generar y consolidar ámbitos de debate, investigación, intercambio, difusión y capacitación en las temáticas que enriquezcan el trabajo colectivo de memoria de nuestro pasado reciente desde una perspectiva local” (Informes de Gestión, Museo de la Memoria, 2014 y 2015). Atendiendo a estos propósitos, desde el Centro se promueven y realizan distintos programas y proyectos, algunos de los cuales devienen posteriormente en libros que son publicados por la Editorial Municipal de Rosario. Ejemplo de ello es el trabajo de investigación sobre la historia del Comando del II Cuerpo del Ejército que lleva adelante, entre los años 2012 y 2015, un grupo de investigadores de la Escuela de

Historia de la UNR coordinado por Gabriela Águila (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2015). Se trata de un emprendimiento que la institución considera de fundamental importancia, porque al momento de su producción no existía un relevamiento profesional sobre el tema (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2012). Como producto final de este trabajo se publica en el 2018 el libro titulado *Territorio ocupado. La historia del Comando del II Cuerpo de Ejército en Rosario (1960-1990)*.

Otro de los programas que se elaboran está destinado a la investigación de distintos sucesos de gran impacto público producidos por las fuerzas represivas en la ciudad de Rosario y la zona. De esta manera, el Centro se encomienda la tarea de reconstruir estos hechos a través de la recopilación y relevamiento de distintos materiales. Producto de este programa son las investigaciones realizadas en torno al caso Chomicki, el cual se considera que fue “un parteaguas en la historia de los juicios por delitos de lesa humanidad en Rosario” (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2012). En el 2015, culmina esta investigación con la publicación del libro *El caso Chomicki. Debate sobre la pertinencia de iniciar acciones penales contra las víctimas del terrorismo de Estado acusadas de colaborar en secuestros, torturas y asesinatos durante la última dictadura cívico-militar*.

También, se enmarcan en este programa las investigaciones realizadas en torno a la localidad de Clarke, provincia de Santa Fe, donde en 1975 murieron cinco militantes del PRT-ERP, como así también, las que profundizan en el caso reconocido como la Masacre de Los Surgentes, localidad cordobesa donde fueron encontrados en 1976, los cuerpos de siete militantes rosarinos que habían sido previamente secuestrados y detenidos ilegalmente en el centro clandestino de detención Servicio de Informaciones (Informes de Gestión, Museo de la Memoria, 2014 y 2015). Ambos trabajos continúan desarrollándose en la actualidad.

A su vez, el Centro participa en el proceso de producción y edición de cada uno de los ejemplares que constituye la colección *Déjame que te cuente*. En el marco de este proyecto, iniciado en el 2014, se elaboran trabajos histórico-literarios en formato de libros únicos donde se relatan “aspectos de la vida de las personas desaparecidas y asesinadas en la zona de influencia de la ciudad de Rosario durante el terrorismo de Estado. Cuenta el paso de esas vidas por la ciudad, recuperando la singularidad de su historia y los nexos con la actividad social” (Sitio web del Museo, s.f.). Por cada una de esas biografías se editan dos ejemplares de producción artesanal, uno, destinado a los

familiares de quien se narra la historia, y otro se integra a la sala *Lectores*, una instalación museográfica que forma parte de la muestra permanente del Museo.

Desde el 2014 se organizan distintos programas destinados a profundizar en la temática de Malvinas. En este sentido, se convocan a especialistas en el tema para que compartan sus reflexiones en jornadas de trabajo, seminarios y charlas abiertas en las que participan investigadores y profesionales de distintas disciplinas, como así también, el público en general. En esta misma línea de trabajo, y en conjunto con el Área de Veteranos de Guerra de la UGL IX de Pami, la Facultad de Ciencia Política de la UNR y el Centro de ex Soldados Combatientes en Malvinas de Rosario, se lleva a cabo el proyecto Archivo Oral de veteranos de la Guerra de Malvinas del sur de Santa Fe<sup>71</sup>, una tarea que se enmarca en el decreto presidencial 1245<sup>72</sup> del año 2015, a través del cual se crea, en el ámbito del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur, el archivo oral de las memorias de Malvinas.

Otro de los productos que surge del trabajo que realiza el Centro, es el que constituye el Archivo Biográfico, el cual consiste en registros individuales que en conjunto conforman la colección de Desaparecidos y/o Asesinados de Rosario. Específicamente, el Centro se ocupa de investigar de manera pormenorizada cada uno de estos archivos que incluyen fotografías, documentos, y otros materiales familiares. A su vez, y como parte de su trabajo, se recopilan distintos materiales, se entablan relaciones con familiares, se graban relatos y se realizan transcripciones (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2015).

Finalmente, se inscriben dentro del amplio repertorio de acciones que materializan el quehacer del Centro de Estudios en Historia Reciente, los talleres que se organizan y dictan en conjunto con profesionales de distintas universidades y centros de investigación del país; el trabajo que realizan sobre el archivo con estudiantes de la carrera de Historia de la UNR en el marco del espacio de residencias que el Museo articula con dicha institución educativa<sup>73</sup>, y el asesoramiento y acompañamiento que se brinda a estudiantes de escuelas secundarias.

Por último, el Servicio de Orientación Jurídica (SOJ), que integra junto al Centro de Estudios el Departamento de Investigaciones Históricas y Jurídicas, se crea en el 2014 con el objetivo de “asesorar a los sobrevivientes del terrorismo de Estado y a

---

<sup>71</sup> Véase en <https://www.youtube.com/playlist?list=PL-dOWfboJTCruq4o0OrbgUzxQPO3tVCxu>

<sup>72</sup> Véase en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-1245-2015-249426/texto>

<sup>73</sup> En la actualidad, el Museo también es sede de residencias para estudiantes de otras carreras como Ciencias de la Educación, Psicología, Bibliotecología y Ciencia Política (Massuco, 2022).

la ciudadanía en general a efectos de facilitar el acceso a la información en materia de violaciones a los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar” (Sitio web del Museo, s.f.). Según se detalla en el informe de gestión correspondiente al año de creación del SOJ, esta propuesta fue favorablemente recibida por sobrevivientes de la última dictadura y familiares, quienes se acercaron al Museo para ser asistidos. Aquí se señala que a lo largo de ese año recibieron entre 5 y 8 consultas durante los días de atención, mientras que en el informe del 2015, se especifica que recibieron alrededor de 60 durante todo el año. A su vez, el vínculo directo con las víctimas impactó significativamente en el volumen del acervo del Centro Documental Rubén Naranjo, dado que en ocasiones, muchas de las personas que se acercan a este espacio llevan consigo diversos documentos que luego pasan a formar parte del archivo del Museo (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2014).

En esta misma clave, Massuco (2019) destaca que la creación del SOJ generó que el Museo intervenga de manera directa en los procesos de lesa humanidad de Rosario -causas Feced, Guerrieri, Klostzman, Villa Constitución y Vigil-, (p. 80). Aspecto que deviene de las tareas concretas que se llevan a cabo desde los primeros momentos de funcionamiento de este espacio, a saber: brindar asesoramiento jurídico gratuito en materia de leyes reparatorias y su implementación, en relación al desarrollo de las causas con contenido punitivo, como así también, coordinar acciones con diversas reparticiones estatales afines a la temática -programas de protección de víctimas, testigos, querellantes y sus familiares- (Sitio web del Museo). Para ello, e inspirado en la modalidad histórica adoptada por las organizaciones de derechos humanos, el SOJ utilizó la deposición como herramienta principal, la cual consiste en la toma de testimonios a sobrevivientes y familiares, víctimas del terrorismo de Estado. Tal como se especifica en el informe de gestión (2014) son testimoniales administrativas brindadas en el Museo devenidas en prueba documental para los juicios que correspondan, cuyos originales quedan archivados en el SOJ para futuras consultas. También, se ofrecen testimonios ante la Justicia Federal y se acompaña a testigos al momento de prestar declaración.

Siguiendo, y en lo que refiere al Departamento de Articulación Territorial, si bien se crea como tal en el año 2015, el germen de este espacio lo constituyen dos proyectos que promueve el Departamento de Educación en el 2012, a saber: Colectivo de Miradas. Territorios del presente, estrategias contra el olvido, desarrollado entre los meses de enero y noviembre de ese año, y Fábrica de Ideas, un programa que funcionó

hasta el 2016 y en el 2021. El primero de estos proyectos centra su atención en el trabajo de construcción de memorias que distintos colectivos de organizaciones sociales de Rosario llevan a cabo en la ciudad. En esta línea, de mayo a noviembre del 2012, se trabajó con integrantes de 20 agrupaciones, que en el marco de esta propuesta, asistieron a reuniones quincenales que el Museo organizó en su Centro Pedagógico, con la finalidad de acompañar esos procesos de construcción de memorias. A su vez, en conjunto con la Biblioteca Raúl Frutos, se concretó una jornada abierta a toda la comunidad en la que algunas de las organizaciones compartieron sus experiencias y recorridos (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2012).

Por su parte, Fábrica de Ideas surge inicialmente como un programa destinado a jóvenes que participan en centros de estudiantes de escuelas secundarias públicas, privadas y universitarias de Rosario, para luego ampliar el abanico de destinatarios hacia todos los jóvenes interesados en participar. A partir de ello, se proponen reuniones semanales que funcionan como un espacio de intercambio, reflexión y producción, al tiempo en que se invita a crear un proyecto de investigación en torno a las diversas problemáticas de “vulneración de derechos en el presente, en articulación con la memoria histórica de violaciones a los derechos humanos” (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2015, p. 17). Durante el 2012, acompañaron a estas reuniones una serie de actividades tales como: el recorrido por el ex centro clandestino de detención del Servicio de Informaciones; la participación en distintas propuestas de trabajo elaboradas por el Museo y el Departamento de Educación -análisis de textos, contraposición de noticias del pasado y la actualidad-, entre otras (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2012).

Particularmente, en el informe correspondiente al 2013, se especifica que el trabajo territorial se constituyó en una marca distintiva de la tarea institucional del Museo, producto de la implementación de proyectos y acciones educativas impulsadas por el Departamento de Educación y destinadas a todos los jóvenes de la ciudad. Afirmación que se considera en parte se vio motivada, por ser precisamente ese el año en que por primera vez se pone en práctica en la ciudad de Rosario, el programa Jóvenes y Memoria que desarrolla y promueve la Comisión Provincial por la Memoria de La Plata. Desde entonces, y en función de este nuevo espacio, se convoca anualmente a jóvenes que participan en organizaciones sociales, políticas y culturales de distintos barrios de la ciudad y la zona, a formar parte de esta experiencia a través de la realización de un proyecto de investigación. Con base en ello, se los invita a reflexionar

en talleres, capacitaciones, jornadas académicas y otras instancias de intercambio y debate, sobre una temática local “acerca de las memorias del pasado reciente y/o los problemas actuales de las comunidades vinculados con la vulneración de los derechos humanos” (Sitio web del Museo, s.f.). En línea con lo expresado, se trabaja a lo largo del año sobre distintos ejes que luego se condensan en una producción grupal final.

Específicamente, en el 2013, uno de los proyectos que se promueve parte de un suceso que tuvo lugar en Rosario en enero del 2012, cuando asesinan a tres jóvenes de un barrio ubicado al sur de la ciudad. A partir de esto, se realiza un video documental titulado *Serán eternos*, en el que se problematiza sobre las distintas representaciones sociales que circulan y estigmatizan a los jóvenes provenientes de barrios populares. En esta misma línea, otra de las propuestas que se desarrollan, trabaja sobre el barrio rosarino Tablada, y particularmente, sobre los hechos de violencia policial que suceden e involucran a los jóvenes que habitan dicho barrio. Como producto final se elabora *Mucho palo pa' que aprenda*, un documental audiovisual que visibiliza la cotidianeidad de las prácticas de violencia que en sus variadas formas y expresiones ejerce la policía sobre estos jóvenes. Finalmente, la Guerra de Malvinas completa el repertorio de temáticas trabajadas durante el año. En el marco de esta investigación se elabora *Impacto de la Guerra de Malvinas en las vidas de los ex-combatientes del barrio Santa Lucía*, una videoinstalación que tiene como protagonistas a ex combatientes que viven en el barrio Santa Lucía ubicado en el extremo oeste de Rosario, y como objetivo, dar a conocer las experiencias de estos en relación a sus vivencias en la guerra (Sitio web del Museo, s.f.).

Desde el momento en que se pone en práctica este programa, quienes participan en el proyecto Fábrica de Ideas también lo hacen en Jóvenes y Memoria, y producto de esta articulación, se comparte en conjunto en el encuentro de cierre que organiza la Comisión en Chapadmalal, lo trabajado durante el año. Particularmente, a partir del eje temático Las violencias -familiar, de género, policial, en las escuelas, y por discriminación-, se elabora desde Fábrica de Ideas un documental en soporte audiovisual bajo el nombre *Error 404. Not Found* (Sitio web del Museo, s.f.).

En el 2014, el programa Jóvenes y Memoria, que hasta ese momento integraba el área de Educación, se constituye en un departamento autónomo -Departamento Jóvenes y Memoria-, donde se incluye a la vez, Fábrica de Ideas. En el marco de este último, como producto final se realiza un videoclip titulado *Mi gorra, tu prejuicio*, que a través del género musical Rap, tematiza sobre “el accionar discriminatorio de la sociedad

para con los pibes de gorra” (Sitio web del Museo, s.f.). Por su parte, desde Jóvenes y Memoria, a partir de los temas Servicio militar obligatorio; la Educación Popular y sus diferencias con el Sistema Educativo tradicional, y por último, Discriminación y exclusión social en la actualidad/Episodios locales de represión y resistencia en dictadura, se elaboran diversas producciones. Sobre la base del primero, se realiza un cortometraje titulado *Corra, limpie, baile... ¿Pasado que vuelve?*, en el que se proyectan distintos relatos de personas que transitaron el Servicio Militar Obligatorio. El segundo tema parte de una investigación sobre la institución escolar, las normas impuestas por el sistema educativo formal y el lugar de los jóvenes dentro de este complejo entramado. Tomando como punto de partida la experiencia que constituye la construcción y funcionamiento de la Biblioteca Constantino C. Vigil, ubicada en el barrio Tablada, se elabora el cortometraje *Miradas diferentes*. Por último, se realiza un audiovisual, que bajo el nombre *Identidad de Tablada*, visibiliza el proceso de realización de un mural que se lleva a cabo en este barrio. Se trata de un proyecto que tiene como objetivo principal indagar sobre la historia e identidad del barrio (Sitio web del Museo, s.f.).

Hacia el 2015, ante la presencia de distintas organizaciones e instituciones estatales que demandan participar en el programa (González y Salamanca, 2018), el Museo crea el Departamento de Articulación Territorial, el cual surge con el objetivo de “lograr la articulación con organizaciones y grupos territoriales que desarrollan alguna práctica en relación con la construcción de memorias. Se trata de promover el intercambio de experiencias entre grupos sociales que encuentran vulnerados sus derechos, frecuentemente ubicados en la periferia urbana” (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2015, p. 20). De esta manera, Jóvenes y Memoria deja de ser un departamento único y se integra y funciona al interior de este nuevo espacio hasta el 2017, año en que se realiza la última edición del programa en la ciudad de Rosario<sup>74</sup>.

Desde sus inicios, el Departamento de Articulación Territorial ha ido ampliando su agenda de acción con la incorporación de nuevas actividades, como lo son, la organización de jornadas dirigidas al público en general, la participación en congresos y reuniones, la realización de capacitaciones y asesoramiento para diversos colectivos jóvenes, la coordinación de recorridos especiales por el Museo, entre otras. Por su parte, desde el programa Fábrica de Ideas, que continúa desarrollándose al interior de este

---

<sup>74</sup> En el 2021, y a instancias de la coordinación institucional, este Programa se vuelve a poner en práctica (Massuco, 2022).

nuevo espacio, en el año 2015 se elabora un documental audiovisual titulado *Mi verdad no es tu noticia*, que resulta de una investigación que el grupo participante realiza en torno a los medios de comunicación, y más específicamente, a cómo estos *construyen* la realidad mediante la distorsión de la información que condensan en las noticias policiales (Sitio web del Museo, s.f.).

A su vez, desde Jóvenes y Memoria se desarrollan a lo largo del 2015 distintas propuestas de investigación. Por un lado, se realiza un proyecto denominado *Juventud Militante*, que a través del formato audiovisual, problematiza sobre la configuración socio-espacial del barrio rosarino Cristalería, para poder desde allí, pensar la identidad que construyen y sostienen los jóvenes que militan en dicho barrio. Asimismo, se elabora un cortometraje titulado *Tablada. Semillas de ayer y de hoy*, en el que la Biblioteca Vigil y el Bachillerato Tablada se constituyen en el puntapié inicial de una reflexión sobre la experiencia de los jóvenes en la escuela y los métodos de enseñanza utilizados por los docentes. También, con el objetivo de visibilizar cómo inciden en la resolución de situaciones cotidianas en el barrio Ludueña determinados factores que condicionan las relaciones afectivas y la construcción de las identidades de los jóvenes que habitan el barrio, se realiza el cortometraje *¿De donde saco la guita?*. Por último, completa este año de trabajo, el proyecto *Las voces de un barrio*, donde, a través del formato revista, se reflexiona sobre la discriminación, la exclusión social, la seguridad y las transformaciones socio-económicas, a partir de un caso particular como lo es el barrio Coronel Aguirre, ubicado en Villa Gobernador Gálvez al sur de Rosario (Sitio web del Museo, s.f.).

En lo que respecta al 2016, es producto de la labor del programa Fábrica de Ideas, una intervención audiovisual y sonora que se lleva a cabo bajo el rótulo *Pibes indeseables. Nos estamos matando entre nosotros. Basta de muertes*, que funciona a modo de campaña en la que se invita a reflexionar sobre las nociones de barrio y territorio, y más específicamente, sobre los vínculos que existen entre estos y los conflictos sociales que ocasionan ciertos factores tales como, la droga, la muerte, la desconfianza y la indiferencia. En esta misma línea, se especifica que inicialmente la campaña se difundirá vía Whatsapp, Facebook y Twitter (Sitio web del Museo, s.f.).

Durante ese año, en Jóvenes y Memoria se trabajan distintas temáticas. Atendiendo a los propósitos de este programa, se concreta un proyecto en el que el tema a investigar gira en torno a los noviazgos violentos en los jóvenes y los femicidios, desde la perspectiva de la violencia de género. Como producto final se elabora un

cortometraje titulado *No quiero ser un # más*, basado en una historia real que tuvo lugar en la ciudad de Rosario. Asimismo, partiendo de la figura de Santiago Mac Guire, cura perteneciente al Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo y militante social, se lleva a cabo el documental *Un barrio, mil historias. Santiago Mac Guire, un cura luchando por justicia*. El interés por relatar su biografía reside principalmente en la influencia que Mac Guire ejerció sobre el barrio rosarino Las Flores. Perseguido y detenido durante la última dictadura cívico-militar, este sacerdote emprendió incansables luchas por los derechos humanos y la desigualdad social, como así también, llevó adelante grandes obras junto a los vecinos del barrio.

Otra de las producciones que materializan el trabajo realizado a lo largo del 2016, lo constituye el video ensayo *Vamos de Frente. Recuperando nuestra historia*, que tiene como protagonista al barrio República de la Sexta, y como objetivo, recuperar y transmitir historias e identidades del barrio. A su vez, ese mismo año se selecciona como tema a investigar, el fútbol, y más específicamente, el fútbol en el contexto de la última dictadura. Con base en ello, se realiza un documental en soporte audiovisual titulado *Fútbol y dictadura*. Finalmente, integran el mapa de propuestas desarrolladas, el cortometraje *Pintó justicia*, donde se relata la construcción de un mural colectivo, producto de una investigación sobre la violencia urbana/territorial y los modos en que se resuelven los conflictos, y la performance *Historias encerradas*, en la que se problematiza sobre las violencias ejercidas por las fuerzas de seguridad hacia los jóvenes durante la última dictadura y en la actualidad (González y Salamanca, 2018).

A su vez, en el 2017 se crea Constructorxs Territoriales en Derechos Humanos, un proyecto que surge del vínculo que el Departamento concretó con la provincia de Santa Fe, a través del Programa Nueva Oportunidad<sup>75</sup>. En el marco de este convenio, la propuesta que elabora el Museo, dirigida a todos aquellos jóvenes mayores de 18 años que previamente participaron en Jóvenes y Memoria -se recordará aquí que JyM funciona en el Museo hasta ese año- consiste en la realización de un trayecto formativo bianual, de investigación y práctica en el ejercicio de los derechos humanos (Sitio web del Museo, s.f.). En esta misma línea, se destaca que la creación de este programa

---

<sup>75</sup> Este Programa se desarrolla en la ciudad de Rosario desde el 2013, y tiene por objetivo acompañar los trayectos socio-laborales de jóvenes de entre 16 y 30 años que se encuentran por fuera del mercado laboral formal o que hayan abandonado la escuela. De esta manera, se organizan talleres socio-productivos en relación a los ámbitos de interés de los participantes, como así también, se generan espacios de acompañamiento con la finalidad de prever el egreso de los inscriptos, ya sea para que estos se inserten laboralmente, finalicen la escuela o emprendan un trabajo cooperativo o autogestivo. <https://nuevaoportunidad.com.ar/que-es-nueva-oportunidad/>

responde precisamente al deseo de estos jóvenes que formaron parte de Jóvenes y Memoria de seguir vinculados al Museo, al tiempo en que se plantea que la principal motivación de este proyecto ha sido “el recrudecimiento de la violencia estatal en la última década, como respuesta primordial al avance de las economías delictivas en la ciudad de Rosario” (Documento interno, 2017, Departamento de Articulación Territorial). Desde el propio Departamento, y a modo de evaluación, se considera que el trabajo que aquí se realiza junto a los jóvenes que provienen de los barrios más vulnerables de la ciudad, repercute positivamente en la vida de estos en relación a:

[...] la decisión de retomar sus estudios secundarios e incluso en pensar en una formación superior; capacitarse en la temática de Derechos Humanos y memoria; capacitarse como coordinadores de actividades y mediadores de sitios de memoria e instituciones culturales; realizar acciones e investigaciones vinculadas a la violencia institucional que sufren cotidianamente en los barrios (Documento interno, 2017, Departamento de Articulación Territorial).

Durante el primer año de implementación de este programa, se desarrollan distintos módulos, dentro de los cuales se incluyen a su vez, temáticas específicas a trabajar, a saber: Introducción a los DDHH, Historia y Memoria, Organismos de DDHH, Memoria, Verdad y Justicia; Racismo y discriminación, Poblaciones excluidas, Estigmas sociales, y por último, Género y diversidad sexual, Derechos de las mujeres, Construcción cultural de las violencias, Derechos sexuales y reproductivos y Heteronormatividad. Al tratarse de una propuesta de modalidad bianual, en el 2018, quienes participan en el 2017, transitan su segundo año de formación. De allí, que las distintas actividades que se planifican, se concentren principalmente en la realización de prácticas, pasantías y trayectos sociolaborales tanto en ámbitos territoriales como institucionales (Documento interno, 2018, Departamento de Articulación Territorial). No obstante esta instancia que se propone más bien práctica, a lo largo de este trayecto también se trabajan diversos contenidos teóricos, tales como: Arte, política y DDHH y Juventudes, trabajo y DDHH. Finalmente, completan el cronograma de trabajo, una multiplicidad de actividades que van, desde recorridos y capacitaciones en instituciones museísticas de Rosario, participación en foros, charlas, y teatros, hasta realización de intercambios con instituciones especializadas en la temática, por nombrar solo algunas.

Por su parte, desde Jóvenes y Memoria los grupos participantes de la edición 2017 inscriben sus proyectos de investigación en los ejes temáticos: Episodios de violencia institucional en democracia, Discriminación y exclusión social en la actualidad, y finalmente, Género, derechos humanos y diversidades. Con base en ello, la mirada se centra en las distintas realidades que viven las y los jóvenes de barrios populares, las mujeres y la comunidad LGTB, como así también, se profundiza en episodios de violencia institucional que tienen lugar en el barrio rosarino Flammarión (Documento interno, 2017, Departamento de Articulación Territorial). Como producto final, se propone la elaboración de muestras fotográficas, un documental en soporte audiovisual, ficción audiovisual, y una producción teatral.

Siguiendo, uno de los espacios que se considera fundacional del Museo es el que constituye el Departamento de Educación, aspecto que Massuco identifica (2019) con la importancia que los fundadores de esta institución museística le atribuyen a la función pedagógica en el proceso de transmisión. En línea con lo expresado, la actual coordinadora del Departamento, quién se integra al Museo como voluntaria cuando este se inaugura en la sede provisoria, plantea que inicialmente con un grupo interesado en la cuestión educativa comienzan a divulgar la existencia de este nuevo espacio cultural, al tiempo en que asisten a las escuelas, dictan talleres, y realizan convenios con el gremio de educación AMSAFE -Asociación del Magisterio de Santa Fe- con la finalidad de que este contribuya en la tarea de difusión (comunicación personal, 2022).

En líneas generales, el Departamento se propone como objetivo “transmitir a las generaciones que no vivieron el período, las causas y consecuencias de la última dictadura militar, las características del terrorismo de Estado pero también reconstruir junto a ellas nuestra historia colectiva” (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2012, p. 2), a lo que se suma más adelante “abordar las diferentes situaciones de vulnerabilidad de derechos en el presente” (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2013, p. 2). Dirigidas a toda la comunidad educativa, en este espacio se desarrollan distintas actividades que van desde recorridos guiados por el Museo destinados a contingentes escolares de los niveles primario, secundario, terciario y universitario, hasta la creación de un área específica de formación, la implementación de diversos programas y la producción de material para docentes que se encuentra disponible en formato digital para su consulta pública. A modo de síntesis, Fabiana Elcarte destaca “en todas las actividades que realizamos buscamos articular pasado y presente, que no se cristalice la temática solamente en lo que fue la última dictadura cívico-militar, sino

ver cuáles son los derechos que se están vulnerando en la actualidad” (Comunicación personal, 2022).

En lo que refiere al Área de Formación Continua, integran su agenda de trabajo: capacitaciones a voluntarios -estudiantes y profesionales de distintas disciplinas- cuyo objetivo es, que luego de finalizar una etapa de formación teórico-práctica coordinen las visitas guiadas para los contingentes escolares; recorridos a docentes de diferentes modalidades y niveles educativos, en los que se incluyen instancias de capacitación que tienen como finalidad proveer herramientas para que quienes deseen asistir al Museo con sus alumnos sean los guías de la visita, y coordinación de residencias y prácticas pre-profesionales para que estudiantes provenientes de distintas disciplinas que están finalizando sus carreras de grado realicen sus residencias en el ámbito de la educación no formal. En el lapso de un año que dura esta propuesta, en un primer momento los estudiantes deben transitar una etapa de capacitación en torno a las temáticas propias del Museo, dentro de las que se incluyen, la memoria, el rol del coordinador, y el lugar del arte en los procesos de transmisión, para luego completar el cronograma de trabajo con la coordinación de los recorridos guiados a los grupos escolares que asisten al Museo. A modo de ejemplo y por nombrar solo algunas de las tantas disciplinas que han transitado por este espacio, aquí se ubican estudiantes de las carreras de Profesorado en Inglés, Ciencias de la Educación, Historia, Química, Lengua y Literatura, entre otras (Elcarte, comunicación personal, 2022).

A su vez, otra de las actividades que se desarrolla corresponde a las Jornadas de Capacitación Docente en las que a través de distintos formatos -seminarios, jornadas o talleres- se trabaja sobre la transmisión de temáticas de memoria en el aula. Así, en el 2011 el eje de trabajo fue Historia y relato. Desafíos en la construcción de sentidos, en el 2012, Debates en torno a la construcción y transmisión de las memorias de la historia reciente en Argentina y en el 2013 los ejes fueron dos, Relación entre memoria y educación no formal y Efemérides en la memoria. En el 2014, y ante la demanda de conocimientos teóricos y herramientas didácticas para abordar, tanto en el ámbito de la educación formal como no formal, contenidos relacionados con la memoria y la historia reciente en Argentina, se da inicio al curso virtual *Investigación y enseñanza del pasado reciente. Estrategias para la transmisión y el abordaje educativo*, seminario que continúa en el 2015 en su segunda edición. Siguiendo, desde el 2016 en adelante, la propuesta pasa a denominarse Jornadas de Formación Docente: Miradas en el Presente, título al que se le suma cada año el eje que se va a abordar. De este modo, en el 2017 se

le añadieron Prensa y Dictadura e Iglesia y Dictadura; en el 2018 Economía y Dictadura y en el 2019 Dictadura y Educación. Finalmente, se integran a la labor de esta área, actividades especiales que se organizan en el marco de distintas efemérides tales como, el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, Día Internacional de los Museos, entre otras.

En relación a los programas que se promueven y realizan desde el Departamento de Educación, aquí se ubican: Ver para Saber; Teatro x la Identidad Rosario; Colectivo de Miradas. Territorios del presente, estrategias contra el olvido; Fábrica de Ideas, y finalmente, Jóvenes y Memoria. Tal como se especificó con anterioridad, tanto Colectivo de Miradas como Fábrica de Ideas y Jóvenes y Memoria, si bien se inscriben inicialmente dentro de este espacio, continúan su recorrido al interior del Departamento de Articulación Territorial.

Desde el 2006 y hasta el 2019 -por motivo de la pandemia- se desarrolla Ver para Saber, un programa educativo que se realiza en conjunto con el Centro Audiovisual de Rosario (CAR), y que tiene por objetivo:

Reflexionar sobre el pasado reciente a través del lenguaje audiovisual, debatir sobre las causas y consecuencias de la última dictadura cívico militar y propiciar el diálogo y la reflexión en relación a los derechos humanos, los derechos del niño y las situaciones de vulnerabilidad en el presente, debatiendo, trabajando y reflexionando en torno a diversos ejes como la solidaridad, el respeto, la convivencia, identidad y diversas temáticas como democracia, soberanía, independencia, entre otros (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2014, pp. 3-4).

Como parte de la propuesta se convoca a jóvenes estudiantes a producir un cortometraje sobre una temática particular que varía cada año en función del eje establecido. A partir del 2012 el programa cambia de formato, y de esta manera, se pasa de visualizar contenidos audiovisuales y debatir sobre ello, a capacitar y acompañar a los estudiantes en el proceso de producción de sus propios cortometrajes (Sitio web del Museo, s.f.). Con base en ello, los ejes sobre los que se trabaja durante el recorte temporal seleccionado son: Participación Social y Compromiso de los Jóvenes (2011); 30 Años de Malvinas (2012); 1983-2013: Democracia en construcción.; Acciones y Desafíos (2013); Inclusión: descubrir, conocer, saber, estar cerca. Que lo nuevo y

diferente sea parte de tu mundo (2014); Pequeñas grandes historias (2015); Sin memoria no hay derechos (2016); Muros, fronteras en la ciudad (2017); Poder ser joven (2018); Talento de barrio (2019).

En lo que refiere al programa Teatro x la Identidad Rosario, este proyecto se desarrolla desde el 2008 y se organiza en conjunto con Abuelas de Plaza de Mayo filial Rosario, con el objetivo de “trabajar la temática de la identidad, la apropiación de niños durante la última dictadura militar y la incansable tarea que llevan adelante las Abuelas desde 1977” (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2013, p. 3). En este sentido, el programa se propone como un puente, que desde el escenario, “une las voces del teatro con el público y con cada chico que pudiera tener dudas sobre su identidad” (Informe de Gestión, Museo de la Memoria, 2012, p. 3). Para ello, se convoca a docentes y estudiantes de escuelas rosarinas y de la región, a presenciar las distintas funciones en cualquiera de las dos etapas que incluye la propuesta, a saber, *El teatro va a la escuela*, donde los grupos de teatro asisten a los establecimientos educativos, o *La escuela va al teatro*, donde desde estos se trasladan a distintas salas de la ciudad (Centro de Expresiones Contemporáneas, Plataforma Lavardén, Centro Cultural Cine Lumière, entre otras). A su vez, y como parte de la propuesta, acompaña a las obras de teatro la lectura de testimonios que forman parte del Archivo Biográfico Familiar (ABF), como así también, previo a las funciones, se provee material e información a los docentes para que trabajen en las clases con los estudiantes. Lo que se busca con esto último es incentivar el debate e intercambio al momento de las presentaciones. Finalmente, el ciclo concluye con la organización de funciones dirigidas al público en general.

En una nota que realiza el diario rosarino *La Capital* sobre el programa Teatro por la Identidad, la actriz Romina Bozzini, integrante de Abuelas filial Rosario, comenta:

Hay mucho interés por parte de la docencia en abordar el tema de la identidad a través de los recursos pedagógicos que brinda el teatro. Cada vez que se abre la convocatoria del ciclo, las salas se llenan y el cupo se completa, porque para los profesores y profesoras, TxI funciona como una herramienta para el propio trabajo en la medida que el teatro es un gran recurso y una ayuda para abordar la temática (Busnadiago, 2022, s.p.).

Así y en orden cronológico, en el 2011 se presentan dos obras de teatro en el Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC), *Somos nosotros* del grupo Qué Rompimos!, dirigido por Osqui Guzmán, y *El Club de los Recordadores Anónimos*, a cargo de María Nella Ferrez. También, se exhibe una muestra gráfica del archivo de Abuelas de Plaza de Mayo, se proyectan los juicios por delitos de lesa humanidad en Santa Fe, testimonios del archivo biográfico de Abuelas, se realiza radio en vivo a cargo de Ivana Mondelo y se presenta una intervención de un actor rosarino, a quien acompaña Carlos Aguirre con su música. Por último, Luis Cano dicta *Estudiando la dramaturgia II*, un seminario que se lleva a cabo en el Museo de la Memoria.

En el 2012, la primera parte del ciclo *-El teatro va a la escuela-* incluye las funciones *Omnis Terra*, de la directora Mónica Martínez; *La complicidad de la inocencia*, del Grupo Estable de Escuelas Secundarias de la UNR, con dirección de Alejandro Pérez Leiva, y *La huella de los pájaros*, un espectáculo donde el grupo La Huella trabaja sobre la memoria y la esperanza. Siguiendo, en el marco de la segunda instancia de este programa varias escuelas rosarinas visitan el Centro de Expresiones Contemporáneas, donde se presentan *Cenizas quedan siempre* del grupo Payasos por la Identidad; *Errores, crímenes y calamidades*, una obra que se basa en el libro Operación masacre de Rodolfo Walsh; *La complicidad de la inocencia* y *Omnis Terra*.

En 2013, distintas obras se representaron en diversos establecimientos educativos de Rosario, como así también, éstos asistieron a una serie de funciones realizadas en las salas del espacio Plataforma Lavardén. Se incluyen aquí, *Cenizas quedan siempre* y *Antígona en sintonía, (una tragedia comediada)* del grupo AH! Academia del Humor. Cierra el programa en el Centro de Expresiones Contemporáneas, la obra *Bla Bla*, del grupo teatral Los Blabla (Buenos Aires).

Siguiendo con el recorrido, en el 2014 participan en la primera etapa del ciclo, las escuelas San Juan Diego, Madres de Plaza de Mayo, Complejo Educativo Francisco Gurruchaga y Sonia Beatriz González. La segunda etapa se realiza en la Plataforma Lavardén, donde se exponen *Aire puro* y *El delirio y la lluvia*, y como cierre de esta nueva edición se organiza una variedad en las escalinatas del Parque España, que incluye presentaciones de obras, murga, lectura de testimonios del Archivo Biográfico Familiar, el lanzamiento de la campaña Necesito Verte Hoy y del spot oficial de Abuelas de Plaza de Mayo Rosario, y música en vivo a cargo de la banda de cumbia de Beto Riba.

Particularmente, en el 2015 el programa cumple 10 años y con motivo de ello se realizan una serie de actividades que incluyen, la inauguración, en Plataforma Lavardén,

de la muestra fotográfica *TeatroxlaIdentidad Rosario en Imágenes*; la lectura de testimonios del Archivo Biográfico Familiar, en la Plaza de las Banderas; recorridos especiales por las salas del Museo, y por último, se presenta en el Centro de Expresiones Contemporáneas *El Porvenir*, una performance a cargo de Sebastián Villar Rojas. A su vez, integran el trayecto *El teatro va a la escuela* las funciones *W! Noche Edipo* que dirige Esteban Goicochea y *Acto relámpago* de Tania Scaglione. En el marco de *La escuela va al teatro*, se presenta en Lavardén *El Sr. Martín* a cargo de Jorge de la Rosa y en el Museo, *Las Máscaras*.

En 2016, participan de esta edición, *Puré de Tato* de Dana Maiorano, Romina Bozzini y Simonet Piancatelli; *Algo me hace ruido* del Colectivo Payasos Autoconvocados; *Antígona Vélez* a cargo de Hernán Peña y Cielo Pignata; *Carne de juguete* dirigida por Gustavo Guirado; *Los que no están* de Alejandra Gómez y *La clase mierda* de Pablo Tendela. En 2017, según se especifica en los registros que elabora el Departamento de Educación, esta edición del ciclo se enmarca en las actividades por el 40 aniversario de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo. Forman parte de este año las producciones de artistas locales *Manifiesta, cuerpo en expansión; La Caída del Tirano; Los que no están; La canción del camino viejo; Grotasca, suit criolla y Murga La Cotolengo*, expuestas en los espacios Lavardén, Lumière y Vigil. Siguiendo, en 2018 componen el repertorio de espectáculos: *Litófagas* de Oscar Medina, presente en el Sindicato Empleados de Comercio; *El Ángel de la valija* de Sergio Mercurio, en La Vigil; *Oximorón* de Judith Ganón, en Teatro Lavardén y *Tres puntos suspensivos* de Matías Martínez, expuesta en el Cine Lumière. Por su parte, las obras *Galileo Galilei*, dirigida por Elena Guillén y *Cenizas quedan siempre* del grupo Payasos por la Identidad, concurren a la Escuela N° 92 Aristóbulo del Valle. Finalmente, en 2019, se presentan las producciones teatrales *Obsidemus*, en el Sindicato Empleados de Comercio; *El tiempo de las mandarinas*, de Gustavo Maffei, en la Biblioteca Constancio C. Vigil; *Cuna de lobos* de Maru Lorenzo, en Teatro Lavardén; *Cenizas quedan siempre* y *Apululu* de Luciano Matricardi.

Además de los programas y del Área de Formación Continua, el Departamento participa en las actividades que se llevan a cabo en el Bosque de la Memoria, un espacio a cielo abierto ubicado en el Parque Scalabrini Ortiz, donde cada 24 de marzo se realiza una ceremonia oficial en la que se plantan distintas especies arbóreas en homenaje a los desaparecidos y asesinados durante la última dictadura. Asisten al acto escuelas secundarias, organizaciones de derechos humanos, autoridades y público en general. Se

trata de un memorial que pretende ser un lugar donde los familiares de los desaparecidos puedan ir a recordar (Elcarte, comunicación personal, 2022).

En lo que respecta al Departamento de Comunicación y Prensa, desde aquí se llevan a cabo una serie de tareas, que como su propio nombre lo indica, están relacionadas con la comunicación de las distintas actividades que realiza el Museo, y de los mensajes o noticias que desea transmitir. De esta manera, y siguiendo con lo propuesto por Lucas Massuco (2019), la función principal de este espacio es la de generar los vínculos entre la institución y su contexto. En esta línea, señala como acciones específicas del área: la administración de las redes sociales y página web institucional, la coordinación con el espacio de Comunicación Social de la Secretaría de Cultura y Educación, el trabajo de diseño en comunicación visual, la administración del archivo de prensa, la tutoría de pasantes de la carrera de Comunicación Social, y finalmente, la gestión de coberturas fotográficas y audiovisuales.

Por su parte, el Departamento de Producción General desarrolla acciones que atraviesan a todas las tareas que lleva a cabo el Museo, “ya sea como protagonista o como actor de apoyo para el departamento generador de la actividad” (Massuco, Documento interno, 2022, p.19). Asimismo, organiza en conjunto con la Dirección el cronograma de programación y el préstamo de espacios para la realización de eventos culturales al interior del Museo. Dentro de las múltiples actividades que forman parte de su labor diaria, se ubican: el diseño, producción, montaje y mantenimiento técnico de la muestra permanente y las muestras temporarias exhibidas, el asesoramiento técnico y logístico en actividades particulares, como así también, el mantenimiento de la estructura edilicia (Massuco, 2019). Por último, se encuentra el Departamento de Administración y RRHH donde se realizan distintas tareas relacionadas a lo administrativo, tanto en lo que respecta al Museo (pago a proveedores, rendición de cuentas, elaboración de contratos, cobros, etc) como al personal (realización de trámites).

Tal como se sostiene en el inicio del apartado, completan esta estructura organizacional, la Comisión Directiva, la Dirección, y la Subdirección/Coordinación General. Hasta el 2014, año en que Rubén Chababo deja la dirección del Museo, Coordinación General no existe, en su lugar se encuentra la Subdirección, cargo en el que, desde el 2007 se desempeña Viviana Nardoni. En el 2015 esta asume por Concurso

Público la Dirección del Museo, en la que permanece hasta el año 2021<sup>76</sup>. Desde la asunción de Viviana, Subdirección pasa a ser Coordinación y acompaña su gestión como coordinador, Lucas Massuco<sup>77</sup>, quien desde agosto de 2022 se constituye en el actual director de dicha institución.

En lo que respecta a la Comisión Directiva, en el texto normativo de creación del Museo, se señala que las funciones principales de esta área son, por un lado, aportar al trazado de líneas generales de acción en los planes anuales, y por otro, participar en la elaboración y evaluación en los planes de trabajo colaborando en forma permanente con el director. En esta misma línea, se especifica que los miembros tendrán una duración de cuatro años en el ejercicio de sus funciones.

En agosto del 2012, a través de la Ordenanza Municipal N° 8941<sup>78</sup>, se realiza una modificación sobre el Art. 7 de la ordenanza original, donde se define la forma de gobierno de la institución. De esta manera, la Comisión pasa de estar integrada por siete miembros (cuatro personalidades distinguidas de Rosario con una trayectoria comprometida con los DDHH y la democracia, a invitación del Concejo Municipal, y tres miembros, figuras destacadas, propuestas por las organizaciones de DDHH con acuerdo del Concejo Municipal), a estar conformada por ocho, sumándose uno más al grupo de miembros que designan las organizaciones de DDHH. A su vez, en este nuevo texto no se especifica que dicha selección deba realizarse con acuerdo del Concejo Municipal.

---

<sup>76</sup> El hecho de que Viviana continuase en la dirección hasta el 2021 siendo que su mandato finaliza en abril de 2019, responde principalmente al advenimiento de la pandemia de COVID-19.

<sup>77</sup> Lucas Massuco es politólogo y Magíster en Evaluación de Políticas Públicas. Es docente en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR, donde además coordina el Área de Derechos Humanos. En el año 2010, ingresa al Museo como pasante en el marco de las prácticas pre-profesionales que incluye el programa de la carrera Licenciatura en Ciencia Política, al tiempo en que se desempeña como pasante rentado en la Secretaría de Cultura. En diciembre de ese mismo año participa como voluntario el día de inauguración del Museo en su nueva sede. A mediados del 2013 comienza a trabajar en la Biblioteca de la institución y en noviembre de 2014 se efectiviza el traslado desde la Secretaría de Cultura al Museo. Desde el 2016 y hasta el 2020, Lucas ejerce el rol de Coordinador General para luego pasar a ser Coordinador Institucional hasta principios de julio de 2022, cuando asume por Concurso Público la Dirección del Museo.

<sup>78</sup>

Véase

en

<https://www.rosario.gob.ar/normativa/ver/visualExterna.do?acción=verNormativa&idNormativa=85835>

Durante el período de análisis seleccionado, integran la Comisión hasta el año 2015: Juan Emilio Basso<sup>79</sup>, Marta Bertolino<sup>80</sup>, Roberto Bereciartúa<sup>81</sup>, Inés Cozzi<sup>82</sup>, Mónica Garbuglia<sup>83</sup>, Daniel Luna<sup>84</sup>, Norma Ríos<sup>85</sup> y Marta Ronga<sup>86</sup>. En noviembre del 2016, y en línea con lo expresado en el Artículo 7 de la respectiva ordenanza, por Resolución Municipal N° 5672<sup>87</sup>, el Concejo designa como nuevos miembros a Oscar Lupori<sup>88</sup>, Lisandro Rodríguez Araya<sup>89</sup>, Ingrid Schgtel<sup>90</sup> y Viviana Della Siega<sup>91</sup>; completan el equipo de trabajo, Martha Díaz<sup>92</sup>, Elida Luna<sup>93</sup> y Lelia Ferrarese<sup>94</sup>.

---

<sup>79</sup> Basso Feresín (1977-2021) nació en Entre Ríos durante la detención clandestina de su madre. Fue militante de DDHH, referente de HIJOS Rosario y periodista.

<sup>80</sup> Marta Bertolino es psicóloga y docente en la UNR. En 1976, con ocho meses de embarazo, fue secuestrada junto a su esposo -quién continúa desaparecido- y trasladada al Servicio de Informaciones. Luego permaneció en la Cárcel Villa Devoto hasta 1982.

<sup>81</sup> Ver información en el apartado anterior.

<sup>82</sup> Cozzi es abogada, reconocida por su labor en el campo de los DDHH. En 1980 fue detenida, y tras su liberación se integra y colabora activamente con distintas organizaciones de la ciudad de Rosario (APDH, Familiares, Abuelas de Plaza de Mayo, entre otras). En el 2018, el Concejo Municipal por Decreto N° 54193, declara a Inés Ciudadana Distinguida.

<sup>83</sup> Mónica Garbuglia integra el Colectivo de Ex Presos Políticos y Sobrevivientes de Rosario.

<sup>84</sup> Daniel Luna, abogado y ex concejal radical, es considerado junto a Bereciartúa y Rafael Ielpi, uno de los principales impulsores de la creación del Museo. En 1999 presenta el proyecto de expropiación del edificio donde funcionó la sede del Comando del II Cuerpo de Ejército. Actualmente se desempeña como Rector de la Universidad del Centro Educativo Latinoamericano, sede Rosario.

<sup>85</sup> Ver información en el apartado anterior.

<sup>86</sup> Marta Ronga es arquitecta y escritora. En 1974, mientras cursaba su tercer mes de embarazo, fue detenida y trasladada a lo que fue la ex Alcaldía de Mujeres, pasando luego por diferentes lugares. Una vez liberada en 1977, emprende su viaje de exilio para instalarse finalmente en Bélgica.

<sup>87</sup> Ver <https://www.rosario.gob.ar/normativa/ver/visualExterna.do?acción=verNormativa&idNormativa=118127> en texto

<sup>88</sup> Oscar Lupori fue docente en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR, institución que en el 2021 le otorgó el título Doctor Honoris Causa. Formó parte del grupo de sacerdotes fundadores del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo en Rosario e integra actualmente el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos (MEDH).

<sup>89</sup> Lisandro es hijo de Felipe Rodríguez Araya, abogado defensor de los derechos humanos y militante radical que fue secuestrado y asesinado en Rosario en 1975.

<sup>90</sup> Ingrid Schgtel es docente e integrante del equipo pedagógico de HIJOS Rosario. Forma parte de los equipos de investigación sobre lo ocurrido durante la represión ilegal en la zona.

<sup>91</sup> Viviana Della Siega, docente y Comunicadora Social, integra el Instituto de Género, Derecho y Desarrollo Rosario (Insgenar). Considerada una de las referentes del movimiento de mujeres de la ciudad, a la edad de los 18 años se traslada junto a su marido a San Lorenzo. En 1976, deciden volver a Rosario, y desde julio de ese mismo año, nunca lo volvió a ver. Forma parte desde entonces de la extensa lista de desaparecidos.

<sup>92</sup> Ver información en el apartado anterior.

<sup>93</sup> Luna participa activamente en Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas.

<sup>94</sup> Lelia Ferrarese ha formado parte de distintas organizaciones de derechos humanos de la ciudad de Rosario. Fue secuestrada en marzo de 1976 y trasladada a la Alcaldía de Rosario donde permaneció detenida desaparecida. De allí, pasó a la Cárcel de Devoto hasta octubre de 1977, momento en que recupera su libertad.

## **CAPÍTULO 4. Exposiciones en el Museo de la Memoria de Rosario**

### **4.1 De Rock & Feller's a Museo de Memoria**

Cuando finalmente Miguel Lifschitz, intendente de Rosario entre los años 2003-2011, luego de varios proyectos fallidos<sup>95</sup> decide encomendar la tarea de organización del Museo en su nueva sede a quienes eran director y subdirectora de la institución en ese entonces, estos comienzan un arduo trabajo en un espacio que consideran, se encontraba en ruinas. Sumado a esto, y tal como se especificó en el capítulo anterior, los debates y conflictos por el contenido y las formas de la memoria a transmitir, como así también, el poco tiempo estipulado -nueve meses-, contribuyeron enormemente en la dificultad que significó llevar a adelante el proyecto; un proyecto que a su vez, debía ser respetuoso con lo establecido en la ordenanza municipal, donde, y entre otras cosas, se especifica:

El MUSEO DE LA MEMORIA contará para el desarrollo de sus fines con dos áreas centrales: una de carácter testimonial, donde se conservarán las huellas del horror con un lugar específico destinado al recogimiento; y otra destinada a la creación de conciencia, donde se llevarán a cabo todo tipo de actividades vivas que contribuyan al objetivo de impedir el olvido (Art. 2 Ordenanza Municipal N° 6506).

Para llevar a cabo el trabajo, Chababo y Nardoni parten de una serie de objetivos que definen teniendo como base lo establecido en el texto normativo. De esta manera, y a modo de síntesis, se proponen:

a) la preservación del recuerdo sobre lo ocurrido en nuestro país durante los años de la última dictadura militar, trabajando para evitar que el olvido se lleve consigo la atroz verdad de los campos de concentración, la desaparición forzada de personas, la apropiación de niños y la tortura, prácticas aberrantes que fueron

---

<sup>95</sup> Para la construcción del guión que sostendría el Museo en su nueva sede fueron presentados una serie de proyectos. En el 2006, la dirección convoca y reúne un grupo de profesionales en el que se encuentra, entre otros, el artista rosarino Raúl D'Amelio, actual director del Museo Castagnino+macro, quien presenta una propuesta de diseño para la muestra permanente que finalmente fue rechazada. Más adelante, hacia el 2010, se decide consultar con la Fundación Teoría y Práctica de las Artes -TyPA-, y si bien el proyecto curatorial que idea Américo Castilla, director de la institución, resulta interesante a los fines del Museo, afrontar los costos que implicaba aceptar dicha propuesta era imposible para la Municipalidad de Rosario (Massuco, comunicación personal, 2022).

naturalizadas por el terrorismo de Estado.

- b) desarrollar actividades educativas y de investigación, tendientes a generar conciencia no sólo de la dimensión trágica de lo ocurrido en el pasado, sino también para advertir en este presente la existencia de situaciones históricas y sociales que merecen y exigen de nuestro compromiso sensible y humano.
- c) impulsar la construcción de puentes que promuevan el diálogo intergeneracional y sean de utilidad para hacer del pasado un territorio de constante interrogación y aprendizaje para que aquello que nos sucedió, no nos vuelva a ocurrir.
- d) promover el fortalecimiento de los valores de la libertad, la justicia y la dignidad humana, indispensables para la construcción de cualquier comunidad democrática (Elcarte y Massuco, 2018, p. 33).

Con base en ello, para la concreción del área testimonial que exige la ordenanza, se desarrolla un proyecto curatorial donde el relato a transmitir se fragmenta y organiza en lo que Chababo y Nardoni definen como núcleos dilemáticos. En estos, y siguiendo con lo propuesto por la subdirectora (2020), se condensan distintos aspectos que si bien conciernen a la historia reciente argentina, se narran desde un punto de vista local. De esta manera, se incluyen como temáticas a trabajar, por un lado, lo que significó e implicó la violencia ejercida por el terrorismo de Estado durante la última dictadura -la apropiación de niños, la desaparición forzada de personas, la constitución de centros clandestinos de detención-, y por otro, las luchas, la resistencia de la sociedad civil, y el homenaje y recuerdo de las distintas organizaciones que aún continúan adelante. En esta misma línea, Nardoni destaca las potencialidades que conlleva implícitas el término *dilemático* en el relato que estructura el guión museológico. Sobre este aspecto sostiene:

[...] lo que es dilemático te permite interrogarte, te permite preguntar, te permite debatir. Nunca vinimos nosotros a aquí a instalar una verdad revelada, vinimos a contar la historia según la veíamos desde nuestra interpretación, pero para poder avanzar en un debate y en una construcción de ciudadanía democrática a partir

de lo que fue el *Nunca Más* en la Argentina (Museo de la Memoria, 2020, 7m38s)<sup>96</sup>.

Para ello, Chababo y Nardoni eligen el arte contemporáneo como “vía de ingreso a través de la cual se pudiera hablar de eso que se llama el dolor humano” (Unicanal Rosario, 2021, 17m16s); una elección que responde, no solo a las posibilidades que ofrece el arte de ser soporte y vehículo, sino también, a las que ofrece en relación a las múltiples modalidades de representación y a las que atañen al plano de la recepción. De allí, que en reiteradas ocasiones, al momento de definir el lugar del arte en el Museo, tanto Rubén como Viviana utilicen nociones y expresiones tales como, abstracción, no literalidad, libertad, apertura, debate, entre otras.

A partir de estas premisas, se convoca a artistas reconocidos de la ciudad de Rosario para que participen en el trabajo de construcción de la muestra permanente con la producción de una obra artística que materialice los núcleos dilemáticos desarrollados en el guión museológico o mediante la intervención en alguna de las distintas instalaciones museográficas que se planifican. Forman parte de este grupo: Dante Taparelli; Federico Fernández Salafia; Lucrecia Moras; Daniel García; Graciela Sacco; Norberto Puzzolo y Pablo Romano. Sobre los vínculos que se fueron construyendo entre directores y artistas en estos primeros momentos de planificación de la muestra, Chababo destaca:

La selección de los artistas se hizo por afinidades afectivas y de valor estético [...] fueron llamados por su cercanía con nosotros porque conocíamos sus recorridos [...] nos sentábamos con bocetos, pero antes había todo un diálogo para guiar al artista sobre el sentido de lo que se buscaba, y a cada uno le dijimos, mirá, este es el lugar que te podemos dar porque este lo vamos a reservar para esto otro, y los artistas fueron sumamente generosos, comprensivos... ninguno puso su ego por delante a pesar de que algunos tenían trayectorias internacionales. Nadie ni siquiera pidió un peso... me parece que en ese sentido, ahí se dio algo mágico (Comunicación personal, 2021).

Por su parte, Nardoni recuerda:

---

<sup>96</sup> Diálogo que el Museo organiza con motivo de los diez años de funcionamiento de esta institución en el edificio de las calles Córdoba y Moreno. Ver en <https://www.instagram.com/tv/CI5vveqgQO6/?igshid=MDJmNzVkMjY=>

A diferencia de los Museos Históricos, los que conocemos todos... nosotros fuimos los constructores de nuestro propio patrimonio. Hicimos un proceso muy diferente y eso es valiosísimo [...] Y sí, yo debo destacar esa generosidad de los artistas porque trabajaron prácticamente por encargo, no es que los dejamos librados a su idea salvadora, a la chispa talentosa... mirá, lo que necesitamos está escrito en este papel y vos tenés que tener la capacidad de representarlo de la manera más bella posible, siempre aquello de ética y estética en el mismo camino, y lo consiguieron, lo lograron (Museo de la Memoria, 2020,13m42s).

A su vez, acompañan las producciones de estos artistas convocados, integrantes del equipo del centro de Documentación y Archivo Memoria Abierta, que participan en el diseño y construcción de las instalaciones museográficas, como así también, se incluyen obras que fueron donadas al Museo por artistas individuales que trabajan temáticas relacionadas con la memoria y los DDHH. Producto de la labor de este conjunto, se inaugura el 17 de diciembre de 2010 una muestra permanente en la que se exhibe, *Entre nosotros* de Graciela Sacco (1956-2017); *Memora y Pilares de la memoria*, dos obras de Dante Taparelli (1955); *Ronda, la ardiente paciencia* de Daniel García (1958) y Héctor de Benedictis (1955); *Justicia perseguirás* de Pablo Romano (1968) y *Evidencias* de Norberto Puzzolo (1948). Asimismo, forman parte de la exposición, la sala *Lectores*, diseñada por Federico Fernández Salafia y Lucrecia Moras; *Reconstrucciones*, llevada a cabo entre el equipo del Museo y parte del de Memoria Abierta y *Nos queda la palabra*, un espacio en el que también participan integrantes de este centro de Documentación y Archivo. Completan el escenario, la obra *Ausencias* de Gustavo Germano (1964); *Retrato de un soldado de Malvinas* de Diego Paruelo (1976-2019); *Rosario* de Claudia Contreras (1956); *Retrato de Julio López* de Helen Zout (1957); *Pañuelos* del Colectivo Fuentes Rojas de México; *Civilización occidental y cristiana*, *Jaula con aves* y *Berimbau* de León Ferrari (1920-2013); *Rosariazos* de Carlos Saldi (1973-2004); *Vida eterna. Homenaje a las tejedoras del Ghetto de Lodz* de Claudia Goldín (1961); *La carta* de Jorgela Argañarás (1964); *Refugiados aún después de muertos* de Jonathan Moller (1963); *Masacre de los Montes de María* del grupo Tejedoras de Mampuján de Colombia y *Lumbre* de Silvio Moriconi (1978). Finalmente, se integra a la exposición permanente *Luchas políticas y terrorismo de Estado en Rosario. Herramientas para la memoria*, un material multimedia desarrollado en

conjunto con el centro Memoria Abierta (Guía para recorrer la muestra permanente, Museo de la Memoria, 2010).

En el año 2017, bajo la dirección de Viviana Nardoni, quién se recordará asume en el 2015, se lleva a cabo una pequeña renovación de la muestra permanente. Al respecto, Noelia Cuellar Ferreira señala que la enorme mayoría de los núcleos dilemáticos definidos en el guión museológico del año 2010, como las “obras emblemáticas, es decir, las más representativas del Museo”, se mantienen (Comunicación personal, 2022). En esta misma línea, Massuco especifica que es precisamente la coyuntura política del momento la que impulsa la decisión de Viviana de renovar la muestra, aspecto que destaca se hace evidente en la incorporación de un nuevo núcleo dilemático destinado a abordar las movilizaciones populares previas al golpe del 76; tema que se materializa en el dispositivo audiovisual *Errores, crímenes y calamidades* que integra desde entonces la muestra permanente (Comunicación personal, 2022). En una nota que publica el diario *La Capital* con motivo de la reapertura del Museo luego de finalizar las tareas de renovación, Nardoni sostiene:

El Museo de la Memoria de Rosario, protagonista de la cultura pública, reabre sus puertas a todo público con su muestra permanente actualizada en el intento de iluminar nuevas zonas oscuras que han surgido en nuestro país. Cada uno de nuestros visitantes podrá sentirse interpelado ante las imágenes y textos expuestos que desde la política, la ética y la estética pretendemos se incorporen a su memoria (La Capital, 2018, s.p.).

Teniendo como base lo expuesto hasta aquí, se propone a continuación un análisis de dicha exposición, en el que a su vez se recuperan las observaciones realizadas en el marco del relevamiento llevado a cabo en el Museo a principios del 2019. De esta manera, y como es fácil de advertir, las lecturas que se presentan corresponden a la muestra permanente ya renovada.

#### **4.1.1 Modos de visibilidad y legibilidad del recuerdo: la exposición permanente**

El Museo de la Memoria organiza y distribuye sus áreas de trabajo en los distintos espacios que conforman la planta del edificio. Así, en la actualidad, en el segundo piso se ubican las oficinas técnicas -Dirección, Administración, Área de Colección, Centro de Estudios, Departamento de Educación, Departamento de

Producción y Departamento de Comunicación-; en la planta alta de la casona, la sala de muestras transitorias Juan Emilio Basso Feresin, la Biblioteca Raúl Frutos y el Departamento de Articulación Territorial; en planta baja se encuentra la Recepción, el Centro Documental Rubén Naranjo, el Servicio de Orientación Jurídica, y la muestra permanente; y finalmente, en el subsuelo, se ubica el Auditorio Iván Hernández Larguía, el Área de Conservación y el Área de Mantenimiento.

Al Museo se ingresa por la calle Córdoba y se accede a su interior a través de unas escaleras en las que a su vez se instala una silla motorizada para personas con discapacidad y/o movilidad reducida. En una de las paredes que conforman este espacio se ubica un texto introductorio que aporta información sobre la funcionalidad del edificio durante los años de la última dictadura, su posterior recuperación, y su función como Museo. Allí se lee, “[...] sea este Museo un permanente tributo a los ausentes y a los sobrevivientes, a sus compañeros y familiares, y a todos aquellos que han resistido, sin descanso, por mantener vivos los valores de memoria, verdad y justicia” (Museo de la Memoria, 2010).

Una vez finalizado el recorrido por las escaleras se accede a la planta baja del edificio donde se encuentra emplazada la exposición permanente. La misión o el propósito que la guía aparece declarada en el texto del folleto que la recepción ofrece al visitante cuando ingresa. En este se explicita:

Se ofrece al público una muestra permanente con obras de artistas locales, curada a partir de ejes temáticos que habiliten la reflexión, con la mediación del arte y la literatura, sobre la historia política desde el presente, proponiendo así un lugar de interpretaciones en el que los visitantes participen directamente a través de sus sentidos (Museo de la Memoria, s. f., p. 1).

Situada en uno de los espacios que se ubica próximo a la puerta de ingreso se encuentra *Memora*, una obra en la que el artista plástico Dante Taparelli<sup>97</sup>, selecciona y expone distintos relatos en los que se ponen de manifiesto hechos de violencia

---

<sup>97</sup> Taparelli nació en 1955 en Santa Fe capital, y desde 1979 vive y trabaja en la ciudad de Rosario, donde actualmente se desempeña como Secretario de Cultura y Educación de la Municipalidad. Cursó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes Juan Mantovani y en numerosos talleres a cargo de reconocidos artistas de la ciudad. Inicialmente trabajó como diseñador de indumentaria, y de allí los numerosos vestuarios que crea para teatro, cine y televisión. Dentro de los múltiples proyectos, exposiciones individuales e intervenciones que constituyen su extensa trayectoria, se destacan: la Bienal Arte-Moda de Rosario, el Museo Urbano Arte a la Vista, el Mercado Retro La Huella y El Roperito, los dispositivos lúdicos Máquina de volar y Nave de Tregar, el diseño y dirección de los Carnavales del Scalabrini Ortíz, la instalación *Memorabilia* en el Cementerio El Salvador, entre otros.

cometidos por el poder político y estatal sobre las comunidades que habitan América Latina, desde la Conquista Española hasta el momento de inauguración del Museo en su sede definitiva (Massuco, 2019). Para ello, el artista, con la colaboración de Lisandro Carreras y Carlos Ducler, construye una estructura de madera y un sistema manual de manivela que al hacerla girar moviliza un rollo de papel, en el que se imprimen las crónicas que refieren a los sucesos mencionados con anterioridad. Según se especifica en la Guía que elabora el Departamento de Educación, se trata de un mecanismo “que recuerda a una gran Torá”<sup>98</sup>. En línea con lo expresado, Taparelli argumenta:

Mueble mecánico, mueble guillotina, mueble altar, mueble intimidante como la memoria [...] La idea de la Memora está asociada directamente al mueble heredado, ese objeto utilitario que guarda memorias pretéritas en sus cajones: cartas, obituarios, una cajita con lentes antiguos, la memoria de vidas pasadas. Pensé también que para tener acceso a esa memoria habría que hacer un esfuerzo, recordar, abrir cajones, abrir tumbas, girar una manija... para saber (Taparelli citado en Cuellar Ferreira, 2020)<sup>99</sup>

Emplazada sobre una base construida también de madera, antes de la renovación llevada a cabo en el 2017, la estructura medía alrededor de cinco metros de altura y se ubicaba en el centro de la planta baja del edificio, rodeada en su parte superior por cuatro paneles que contenían citas extraídas del texto *Canto General* del autor Pablo Neruda. Estas características que poseía tanto la obra como el montaje, habilitan a suponer la centralidad que este objeto tenía en el guión que desarrollan Chababo y Nardoni en el 2010, aspecto que a su vez se hace evidente en las propias palabras de la Coordinadora del Área de Colección cuando sobre *Memora* comenta “ [...] ahora mide tres metros, pero cuando vos ingresabas y medía más de cinco metros era una cosa monumental” (Cuellar Ferreira, comunicación personal, 2022). Entre los meses de enero y marzo de 2017 se realizan una serie de modificaciones sobre la obra, a partir de las cuales se acota la altura de la estructura a tres metros, se reducen las dimensiones de la base de madera sobre la que se ubica, se incorporan nuevos textos en los que se

---

<sup>98</sup> “Mecanismo de madera, tela impresa que gira y texto que contiene la ley y el patrimonio identitario del pueblo israelita, constituyendo la base del judaísmo” (Folletería, Museo de la Memoria).

<sup>99</sup> *El Museo de la memoria de Rosario, entre espacio de memoria y museo de arte político. La potencia del pasado y la representación del horror en la muestra permanente 2010-2017*. Trabajo realizado por Noelia Cuellar Ferreira en el marco de un Seminario Regional perteneciente a la Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

incluyen hechos de violencia ocurridos desde 2010 en adelante, se extraen los paneles que la rodeaban, y finalmente, se reubica en otro espacio de la muestra permanente.



**Figura 1: Taparelli (2010). *Memora* [estructura de madera]. Foto de la autora.**



**Figura 2: Características y ubicación de la obra antes de la renovación llevada a cabo en el 2017. Catálogo Museo de la Memoria, 2015, p. 60.**

Continuando con el recorrido, sobre un semicírculo vidriado que se asoma al patio exterior de la casa y que constituye parte de la fachada de la misma, se halla la obra *Ronda, la ardiente paciencia* del artista plástico Daniel García<sup>100</sup>. Se trata de una instalación sonora y site-specific en la que el artista dibuja y pinta con acrílico blanco sobre cemento alisado, los icónicos pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, evocando las marchas en la plaza como símbolo de la resistencia a la última dictadura. A su vez, la obra se encuentra acompañada por un audio en loop de Héctor de Benedictis<sup>101</sup> en el que se recuperan y exponen distintos relatos y canciones pronunciados por las madres. Así, se oyen entremezclados reclamos y pedidos tales como “solamente queremos saber dónde están nuestros hijos, vivos o muertos”, “Nunca

<sup>100</sup> García nació en 1958 en la ciudad de Rosario, donde actualmente vive y trabaja. Realizó su formación con Eduardo Serón y Guillermo Kuitca, entre otros. A lo largo de su carrera produjo una multiplicidad de exposiciones individuales, como así también, participó en numerosas exposiciones colectivas. En 1992 recibió el 2º Premio Braque, en 1994 la Beca a la Creación Artística de la Fundación Antorchas, en 1996 el Primer Premio Austria, en 1997 el 2º Premio Adquisición de los Premios Colección Costantini, en 2002 ganó el Konex de Platino de la Fundación Konex, y en el 2008 el Premio 50º Aniversario del Fondo Nacional de las Artes, entre tantos otros.

<sup>101</sup> Nació en 1955 en Rosario, y es considerado un artista multifacético por su labor en el campo de la fotografía, del periodismo, de la música y de la gestión cultural.

Más”, “por eso les rogamos a ustedes, son nuestra última esperanza, por favor ayudennos”, con las voces de Elsa Pozzi de Massa, Matilde Espinosa de Toniolli y Norma Vermeulen, madres de Plaza 25 de Mayo de Rosario, que entonan fragmentos del himno nacional<sup>102</sup>. Sobre esta obra, desde el Museo se destaca:

En este símbolo (los pañuelos) se trabaja la fuerza de la maternidad frente al pedido de justicia, y desde lo sonoro se trabaja el reclamo, el pedido de esas madres que lo hacían en lugares como comisarías, tribunales, iglesias, incluso en lugares como este, el II Cuerpo de Ejército (Museo de la Memoria, 2021, 1m24s).

La disposición de los pañuelos en el suelo, el sonido ambiente, la caminata obligada en forma circular y las aberturas vidriadas que dan a la calle desde las que se puede observar a los transeúntes pasar, ponen de manifiesto el emplazamiento estratégico de la obra en este espacio arquitectónico que constituye la media rotonda. Con todo ello, lo que la instalación materializa es ese núcleo dilemático destinado a rendir homenaje a las Abuelas y Madres de personas desaparecidas, víctimas del terrorismo de Estado.



**Figura 3: Fachada del Museo de la Memoria. Foto de Andruchow.**

<sup>102</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SaucDHCh1kk>



**Figura 4: Vista del semicírculo desde el exterior de la casa. Foto de Andruchow.**



**Figura 5: García (2010). *Ronda, la ardiente paciencia* [instalación]. Foto de la autora.**



**Figura 6: Obra renovada por Daniel García en el año 2021. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/58/Garc%C3%ADa%2C-Daniel-/Ronda%2C-la-ardiente-paciencia>**

Sobre el lado de la media rotonda que se ubica de cara al salón principal, se encuentra emplazada en el espacio semicircular abovedado la instalación *Entre nosotros* de Graciela Sacco<sup>103</sup>. Realizada a partir de distintos materiales como lo son el vidrio espejado y el acrílico, la artista dispone sobre la superficie ojos de humanos y de animales que aluden a la mirada de la sociedad y del testigo. De esta manera, “la obra

---

<sup>103</sup> La artista visual rosarina Graciela Sacco nació en 1956 y falleció en 2017. Realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la UNR y se graduó en 1987 con un trabajo de investigación en el que aborda las vanguardias argentinas de los años 60, movimiento en el que se fundamenta parte de la obra de Graciela. Es considerada la primera artista en utilizar la técnica heliográfica, sobre la que lleva a cabo numerosas investigaciones, de las que resulta su libro *Escrituras solares. La heliografía en el campo artístico*. A lo largo de su carrera representó a la Argentina en diversos eventos artísticos internacionales. Así, participa en 1996 en la 23° Bienal de San Pablo, en 1997 y 2000 en las de La Habana, también en 1997 intervino en la 1° Bienal de Artes Visuales del Mercosur, en el 2001 integra la Bienal de Venecia, en 2004 la de Shanghai, entre otras. A su vez, produjo una multiplicidad de exposiciones individuales y colectivas en Argentina y en otros países, y su obra integra las colecciones de reconocidas instituciones nacionales e internacionales. La serie *Entre nosotros* formó parte de la Bienal de Venecia, al tiempo en que, con motivo del 30° aniversario del golpe de Estado, 30.000 ojos fueron emplazados por diferentes espacios públicos de Rosario. Finalmente se destaca, como parte de su trayectoria, su labor como curadora de muestras temporarias en el Museo de la Memoria.

completa el espacio de *Ronda* desde el lugar de la sociedad, que muchas veces, a diferencia de las Madres, eligió callarse, no comprometerse, mantenerse indiferente (Museo de la Memoria, 2021, 5m27s).

A su vez, desde las cinco aberturas vidriadas que posee este semicírculo en su lado exterior, es posible ver, a través de estas y de las ventanas que se ubican en el frente de la casa, el paisaje externo que circunda al Museo. De allí, que lo que se pudiese interpretar como el fondo de la obra de Graciela Sacco se constituya, no solo de las imágenes que devuelve la superficie espejada, sino también, de todo aquello que integra el espacio urbano, y que la transparencia del vidrio deja ver. Así, se observa con claridad desde la propia instalación, la Plaza San Martín y el ex edificio de la Jefatura de Policía donde funcionó el ex CCD Servicio de Informaciones.



**Figura 7: Sacco (2010). Entre nosotros [instalación]. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/59/Sacco%2C-Graciela/Entre-nosotros>**



**Figura 8: Detalles de la obra. Recuperado de**  
<https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/59/Sacco%2C-Graciela/Entre-nosotros>

Además de la obra de Sacco, integra el salón principal de la planta baja, *Justicia perseguirás*, un espacio que se encuentra conformado por una videoinstalación llevada a cabo por Pablo Romano<sup>104</sup>, y un mural que realiza Javier Armentano<sup>105</sup> con motivo de la renovación de la muestra permanente<sup>106</sup>. A través de la utilización de la técnica de collage digital, Armentano construye un mural de grandes dimensiones (590 x 360 cm),

---

<sup>104</sup> Nació en 1968 en la ciudad de Rosario. Es realizador audiovisual y docente. A lo largo de su carrera trabajó como periodista de edición para Canal 3, integró el consejo de redacción de la revista de cine *El Eclipse*, se desempeñó como docente en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires, y ha dirigido numerosas películas, entre ellas: *El tenedor de R* (1997), *El porvenir de una ilusión* (2003), *Una mancha en el agua* (2005), *Apuntes del natural* (2006), *Planos para la construcción de una ciudad* (2010), *Los nueve puntos de mi padre* (2010), *Los días del juicio* (2011) y *La hora referí* (2019). Romano fue becado por distintas instituciones -Fundación Antorchas, Fondo Nacional de las Artes, The Rockefeller Foundation, Kunsthochschule für Medien, entre otras-, y desde hace años organiza ciclos de cine en la ciudad de Rosario.

<sup>105</sup> Armentano nació en Rosario en 1963 y actualmente se desempeña como Subsecretario de Gestión Cultural en el Ministerio de Cultura, y como docente en varios institutos de la ciudad. Es arquitecto, diseñador gráfico y audiovisual e ilustrador, y dirige su estudio *Diseño Armentano*. Fue el creador de la tira *Saladillo y Ludueña* del diario La Capital y quien estuvo a cargo de la gráfica de la película *¿De quién es el portaligas?* de Fito Páez. Fue co-director de la revista *Box, diseño y subcultura* y Director editorial de la revista *La Gaceta de los Arquitectos*. Es autor de los libros *Compañeros, historia visual del peronismo 1945-1976* y *Costumbres argentinas*, y co-autor del libro *Canalladas, historias de la pasión*.

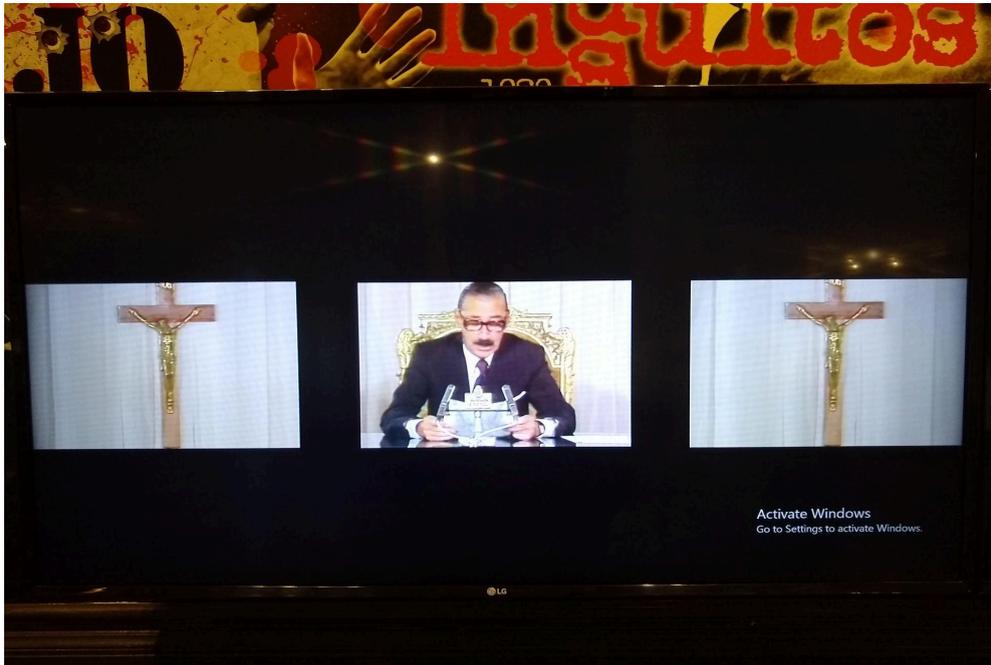
<sup>106</sup> En el espacio de la planta baja donde hoy se ubica *Justicia Perseguirás*, antes de la renovación llevada a cabo en el 2017 se encontraba *Nos queda la palabra*, una instalación audiovisual coproducida con integrantes del equipo de Memoria Abierta, en la que se reproducen relatos de sobrevivientes, militantes, familiares de detenidos desaparecidos y distintas figuras involucradas en la lucha por los DDHH en Argentina. Según se especifica en la Guía para recorrer la exposición permanente que elabora el Departamento de Educación en el año 2010, este espacio se crea con el objetivo de “valorizar al testimonio como pilar fundamental en los juicios contra crímenes de lesa humanidad. Son evidencias y provocan condenas”.

en el que dispone palabras, fotografías intervenidas y distintas figuras, algunas caricaturescas, que ponen de manifiesto y materializan momentos significativos de la lucha por la memoria, la verdad y la justicia en Argentina, desde 1977 con la primera ronda de las Madres de Plaza de Mayo, hasta la actualidad. Para ello, decide componer una obra donde los límites en la relación figura(compleja)-fondo(complejo) se presentan difuminados, principalmente en el centro de la imagen, como así también, se destaca la utilización de una paleta en la que predominan distintos colores que tienen en general una alta saturación. Estos aspectos formales, sumados a la ubicación de la obra en el espacio y sus dimensiones, impactan sobremanera en el visitante en tanto se encuentra emplazada frente a la puerta de ingreso.

A pocos centímetros del piso y por delante del mural, se ubican tres televisores LED de 40 pulgadas, en los que se proyecta un tríptico de videos que Pablo Romano construye a partir de la utilización de material de archivo. En esta producción, titulada *Justicia perseguirás, la batalla por las imágenes*, Romano visibiliza la lucha por los derechos humanos y la justicia desde 1976 hasta 2018. De esta manera, el mural y la videoinstalación constituyen un espacio dentro de la exposición permanente dedicado a “recordar la fundamental tarea que han llevado adelante los organismos de derechos humanos en la búsqueda de verdad y justicia sobre los crímenes de lesa humanidad cometidos por la dictadura cívico militar argentina” (Guía para recorrer la muestra permanente, Museo de la Memoria).



**Figura 9: Armentano, (2018). *Justicia perseguirás* [mural]. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/131/Armentano%2C-Javier-/Justicia-perseguir%C3%A1s>**



**Figura 10: Romano, (2018). *Justicia perseguirás, la batalla por las imágenes* [videoinstalación]. Foto de la autora.**

Próxima al espacio que constituye *Justicia perseguirás*, se encuentra la sala denominada *Reconstrucciones*. Allí, en conjunto con el centro Memoria Abierta<sup>107</sup>, el Museo produce y ubica una instalación museográfica en la que se materializa el sistema concentracionario argentino durante la última dictadura, poniendo el acento en la ciudad de Rosario y sus alrededores. Para ello, se dispone en una sala que está completamente a oscuras, una proyección permanente y tres dispositivos luminosos<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> “*Memoria Abierta* es una alianza de organizaciones de derechos humanos argentinas que promueve la memoria sobre las violaciones a los derechos humanos del pasado reciente, las acciones de resistencia y las luchas por la verdad y la justicia, para reflexionar sobre el presente y fortalecer la democracia”. Se trata de un espacio en el que se realizan una multiplicidad de tareas tales como, la catalogación y sistematización de diversos archivos institucionales y personales, la producción de entrevistas audiovisuales que conforman un Archivo Oral, la elaboración de distintos materiales con fines didácticos, la promoción y construcción de espacios de memoria, entre otras. Ver en <https://memoriaabierta.org.ar/wp/sobre-memoria-abierta/>.

<sup>108</sup> Antes de la renovación, en el centro de este espacio se exhibía una maqueta deconstruida del sector del edificio de la ex Jefatura de la Policía donde funcionó el Servicio de Informaciones, como así también, se ubicaba en una de las esquinas de la sala, una videoinstalación llevada a cabo por la artista Julieta Hanono (1962), detenida en dicho centro clandestino desde 1977 hasta 1979. En el año 2005 Julieta regresa a este edificio y realiza un registro filmico en el que aborda momentos de su experiencia en cautiverio, material a partir del cual elabora posteriormente el audiovisual que hoy forma parte del patrimonio del Museo. Finalmente, completaba este espacio de la muestra permanente, una imagen aérea cedida por el Instituto Geográfico Nacional, en la que se muestra el entorno urbano de la ex Jefatura de Policía. Esta fotografía, emplazada sobre la totalidad de la superficie del piso, se constituía en soporte de la maqueta.

Emplazados sobre la pared, dos de estos dispositivos contienen mapas, uno el de Argentina, y otro el del Departamento Rosario, ambos reconstruidos por la organización Memoria Abierta. En el mapa que corresponde al territorio nacional, se señalan e identifican por zonas, a través de la disposición de círculos de distintos colores, aquellos “lugares de reclusión del terrorismo de Estado”, dentro de los que se incluye, “toda dependencia, lugar o predio, militar, policial, privado o de propiedad estatal, que durante la última dictadura (y sin que sean determinantes su magnitud, duración o función específica), hubiera alojado detenidos en forma ilegal o clandestina” (Guía para recorrer la muestra permanente, Museo de la Memoria). Con base en ello, se distinguen dos tipos de Centros Clandestinos de Detención, dependiendo de si se trataba de un lugar o dependencia que alojaba excepcionalmente detenidos en tránsito o de forma eventual, o de si ese espacio se constituía en el destino final de los prisioneros. Por su parte, el mapa que corresponde a la ciudad de Rosario y su zona de influencia, además de visibilizar la ubicación de los CCD que funcionaron allí, especifica los nombres de cada uno de estos lugares.

A su vez, en un tercer dispositivo luminoso que se ubica de manera individual sobre otra de las paredes que integran la sala, se emplaza una cita de la investigadora Pilar Calveiro, en la que se lee:

La sociedad que, como el mismo desaparecido, sabe y no sabe, funciona como caja de resonancia del poder concentracionario y desaparecedor que permite la circulación de los sonidos y ecos de este poder pero, al mismo tiempo, es su destinataria privilegiada. El campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, "del otro lado de la pared", sólo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad "desaparecida", tan anonadada como los secuestrados mismos. A su vez, la parálisis de la sociedad se desprende directamente de la existencia de los campos; una y otros alimentan el dispositivo concentracionario y son parte de él.  
Pilar Calveiro. Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina.

Finalmente, completa la sala una videoinstalación, en la que a partir del trabajo de investigación y sistematización que realiza el Centro de Estudios del Museo sobre el Registro Único de Víctimas del Terrorismo de Estado (RUVTE), se proyectan sobre la

pared, 623 nombres que corresponden a desaparecidos y asesinados de Rosario y alrededores.



Figura 11: Museo de la Memoria y Memoria Abierta. *Reconstrucciones* (2010) [instalación]. Foto de Andruchow.

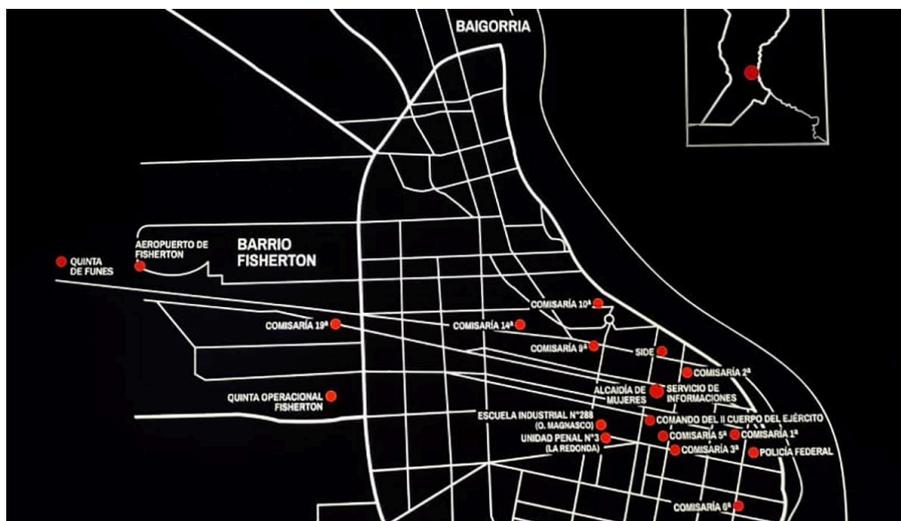


Figura 12: detalles del mapa que corresponde al Departamento Rosario. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/noticias/id/2371/title/El+museo+particip%C3%B3+del+Encuentro+Regional+de+Sitios+de+Memoria>



**Figura 13: Museo de la Memoria y Memoria Abierta. *Reconstrucciones* (2010)**  
[videoinstalación]. Recuperado de [https://www.instagram.com/museo\\_memoria/](https://www.instagram.com/museo_memoria/)

Otro de los espacios que integra la exposición desde el 2018, se encuentra conformado por *Errores, crímenes y calamidades*, un cortometraje experimental<sup>109</sup> que dirige y produce Francisco Matiozzi Molinas<sup>110</sup> en conjunto con la productora AVI FILMS, a pedido del Museo. Ubicada por detrás de la instalación *Justicia perseguirás*, esta pieza en la que se imbrican archivos documentales audiovisuales y escenas ficcionadas, presenta distintos acontecimientos políticos y sociales ocurridos en la Argentina entre los años 1930-1983, en una suerte de ejercicio de historización de la violencia que si bien se expresa con mayor ímpetu en el terrorismo de Estado que tuvo lugar en la última dictadura, deviene de procesos históricos que la anteceden. Sobre esta propuesta de Molinas, desde el Museo se sostiene:

---

<sup>109</sup> Disponible en <https://www.facebook.com/watch/?v=846168215859037>

<sup>110</sup> Molinas nació en Rosario en 1978. Realizó parte de sus estudios en la Escuela Provincial de Cine y TV de dicha ciudad, de la que egresó como Realizador Audiovisual, y en la que actualmente ejerce como docente. También es Licenciado en Comunicación Audiovisual por la UNR. Es Socio y Productor Creativo de la productora AVI FILMS SRL (Argentina-España), y dentro de sus obras más destacadas, se ubican: *Pochormiga* (2004), *Militantes* (2012), *Murales. El principio de las cosas* (2016), *Siete Latidos: Oficios de Cine y TV* (2017), *Tres cosas básicas* (2020) y *Campamento Newton* (2022).

Ese recorrido irregular le permite hilar fenómenos, a priori, tan disímiles como el primer golpe de Estado en 1930; las diversas políticas económicas del período; las movilizaciones sociales; el incremento de la violencia represiva; la sucesión de gobiernos civiles “tutelados” por las Fuerzas Armadas; la Revolución Cubana; el triunfo del socialismo chileno en las urnas; su derrocamiento a manos de Augusto Pinochet y el inicio del ciclo neoliberal en América Latina, el regreso del peronismo al poder con todas sus contradicciones y el golpe de 1976, no como punto de llegada sino como inicio de una nueva historia que aún vivimos con sus consecuencias económicas, sociales y políticas. (Guía para recorrer la muestra permanente, Museo de la Memoria)

En esta misma línea, Molinas (2019)<sup>111</sup> destaca en una entrevista realizada por Fernando Varela, que este cortometraje se inspira en el texto que compone la Carta Abierta que Rodolfo Walsh escribe a la Junta Militar en 1977, aspecto que se hace explícito en el propio nombre de la obra, en tanto alude a uno de los fragmentos que integran la Carta. Allí, en el segundo párrafo, el periodista y escritor argentino expresa:

El primer aniversario de esa Junta Militar ha motivado un balance de la acción de gobierno en documentos y discursos oficiales, donde lo que ustedes llaman aciertos son errores, los que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades. (Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar, marzo de 1977)

Siguiendo con el recorrido, sobre una de las paredes que integra el espacio central de la planta baja, se encuentra *Ausencias*, una serie fotográfica que Gustavo Germano<sup>112</sup> realiza entre los años 2006 y 2007. Para llevar a cabo esta obra, Germano seleccionó 14 fotografías pertenecientes a diferentes álbumes familiares, incluyendo el

---

<sup>111</sup> Entrevista a Francisco Matiozzi Molinas. Disponible en [https://www.ivoox.com/entrevista-a-francisco-matiozzi-molinas-audios-mp3\\_rf\\_44042362\\_1.html](https://www.ivoox.com/entrevista-a-francisco-matiozzi-molinas-audios-mp3_rf_44042362_1.html)

<sup>112</sup> Nacido en la provincia de Entre Ríos en 1964, Germano vive y trabaja en la actualidad en Barcelona, España. Es hermano de Eduardo Raúl Germano, detenido y desaparecido en la ciudad de Rosario el 17 de diciembre de 1976, siendo sus restos identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense en el año 2014. Inicia su trayectoria como fotógrafo en 1986 y desde 1990 se desempeña como fotoperiodista y editor gráfico para medios de Entre Ríos y Buenos Aires. Además de *Ausencias*, dentro del amplio repertorio de proyectos que realiza a lo largo de su carrera, se ubican: *Distancias* (2008-2009), *Ausencias Brasil* (2010-2012), *Búsquedas* (2015), *Ausencias Paraguay* (2017) y *Contra-desaparecido* (2022), entre otros.

suyo. En cada una de estas se observa la presencia de diferentes personas que fueron fotografiadas en situaciones cotidianas y familiares, es decir, son fotos que pertenecen a la experiencia privada. La particularidad que comparten todas estas imágenes es, que al menos una de todas las personas que aparecen en las escenas fotografiadas, es un detenido-desaparecido y asesinado por la última dictadura. A partir de esta selección de 14 imágenes, Germano vuelve a reconstruir cada una de estas escenas con quienes aún continúan con vida, en 14 fotografías nuevas que realiza entre los meses de enero de 2006 y octubre de 2007. En palabras del propio autor:

Las primeras [...] son fotos de momentos cotidianos en las que alguien posa frente a la cámara (con naturalidad y sinceramente) y que fueron tomadas espontáneamente con el deseo de guardar ese instante en la memoria de quienes lo han vivido [...] Las segundas son fotos de situaciones generadas premeditadamente en las que alguien posa frente a la cámara -con naturalidad y sinceramente- y que fueron tomadas con una intencionalidad clara y definida: guardar/revelar en ese instante treinta años de ausencias (Germano, 2008).

A través de la comparación entre una escena y otra donde se ubica al referente, es sencillo de advertir en cada uno de los pares que componen esta serie fotográfica, que alguien falta, es decir, y como el propio nombre de la obra lo indica, está ausente. Pero no solo es la víctima la que se representa en este corpus de imágenes que produce Germano, sino también, el tiempo en su relación pasado-presente-futuro, a la vez en que se reconstruyen parte de los lazos sociales del momento en que esas primeras fotos, pertenecientes a los álbumes familiares, fueron realizadas. Los lugares recorridos y habitados, los amigos, objetos que se disponen en las fotografías seleccionadas, ponen de manifiesto aquello que formó parte de las prácticas cotidianas de quienes fueron asesinados. “Despierta una conciencia de esa brutalidad acercándola o haciéndola ‘visible’ en el ámbito de lo máspreciado: lo cotidiano, lo pequeño, lo propio” (Germano, 2008). De esta manera, opera, sobre esas pocas personas cuyas imágenes permanecían en los archivos familiares, una importante función metonímica en relación a la totalidad de las víctimas asesinadas y desaparecidas.

Particularmente, de la totalidad de la serie que constituye *Ausencias*, en el Museo se exponen cuatro fotografías, dos pertenecientes a la familia del propio Germano, y otras dos, a la familia Mendez Oliva. Acompañan a cada una de estas

imágenes un anclaje textual que aporta información sobre las fechas en que esas fotos fueron tomadas, como así también, los nombres de quienes las integran. Así se lee: 1969, Gustavo Germano, Guillermo Germano, Diego Germano, Eduardo Germano y 2006, Gustavo Germano, Guillermo Germano, Diego Germano; 1976, Orlando René Mendez, Laura Cecilia Mendez Oliva, Leticia Margarita Oliva y 2006, Laura Cecilia Mendez Oliva. En las fotografías que corresponden a la fecha más reciente, el nombre de las personas desaparecidas es reemplazado por el signo de puntuación punto (.). Finalmente, se dispone junto a la obra un texto corto ploteado sobre la pared, en el que se recupera el Prólogo del libro donde se compila *Ausencias*.



**Figura 14: Germano, (2006). *Ausencias* [fotografía]. Foto de la autora.**

A su vez, por unas tres aberturas que se ubican entre la serie *Ausencias* y el espacio *Lectores*, es posible visualizar una instalación que se sitúa en el patio interno de la casona. Para poder acceder a ella es preciso descender por unas escaleras de mármol que se hallan del otro lado del hall central de la planta baja. Una vez allí, el visitante se

encuentra con *Evidencias*, una obra en proceso que realiza el artista Norberto Puzzolo<sup>113</sup> en el año 2010.

El espacio en el que se emplaza esta producción está iluminado por una gran claraboya cenital y todo el ámbito recuerda a un patio interior andaluz, característica que a su vez se ve reforzada por la presencia de una fuente de mosaicos dispuesta en el centro de este. La instalación se encuentra conformada por dos paneles-tableros situados de manera enfrentada sobre las paredes laterales que enmarcan el espacio. Cada uno de ellos contiene cientos de fichas de color gris que representan a los niños y niñas que fueron secuestrados y apropiados durante la última dictadura. Sobre algunas de estas piezas, que simulan en sus formas las de un rompecabezas, se imprimen retratos fotográficos en blanco y negro que corresponden a esos niños, al tiempo en que se ubica por debajo de estos un anclaje textual que comunica sobre la fecha de nacimiento, desaparición, localización o asesinato, dependiendo de las particularidades de cada caso. Aquí se observa, que cuando la ficha refiere a una situación de asesinato, el fondo de la misma se encuentra constituido por el acromático negro, como así también, se estampa sobre la imagen de estas personas o sobre un recuadro blanco, la palabra Asesinado. A partir del uso del color rojo y de una tipografía particular, esta palabra, desde un punto de vista formal, simula la marca de un sello. A su vez, acompañan a cada uno de los retratos, dos imágenes más pequeñas en las que se exponen los rostros de sus madres y padres. Al igual que en la de los niños, aquí también se informa sobre la fecha de desaparición de estas personas, asesinato o mes de embarazo en el que se encontraba la madre al momento de su secuestro.

Por encima de estos tableros, Puzzolo dispone en el centro del espacio una gigantografía, cuyo fondo se encuentra constituido por un paisaje amplio y verde al aire libre, sobre el que se proyectan figuras de niños y adultos en situaciones de esparcimiento y juego, al tiempo en que se reproduce un audio realizado por Lisandro Puzzolo, hijo de Norberto, en el que se escucha a una maestra tomando asistencia. Tal como sucede cotidianamente en el salón de clases, mientras la docente pronuncia el

---

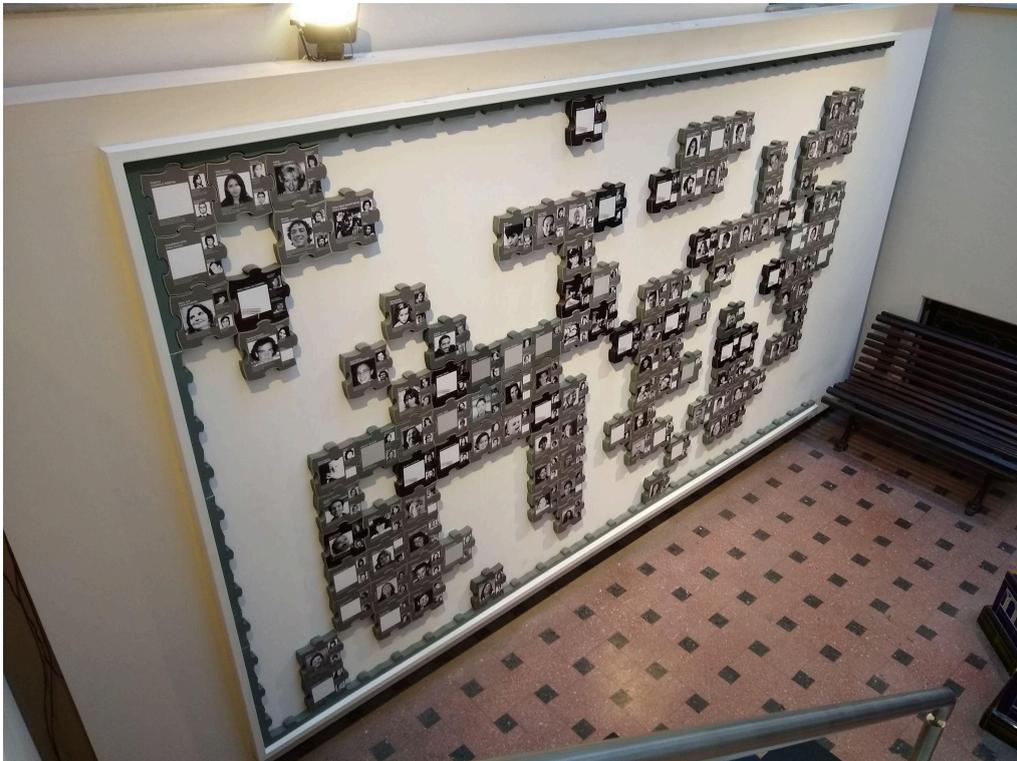
<sup>113</sup> Nacido en 1948, este artista plástico y fotógrafo rosarino comienza a trazar su carrera como tal a la edad de los 15 años. Tomó clases de pintura y dibujo en el taller del pintor y grabador Juan Grela, quien junto al artista Anselmo Piccoli, se constituyen en importantes referentes. Su recorrido inicia en los años 60, momento en que realiza sus primeras muestras individuales, como así también, participa en exposiciones colectivas e integra el movimiento que dio origen al Grupo de Vanguardia de Rosario. En el marco de esta, protagonizó varias manifestaciones artísticas, dentro de las cuales se ubica *Tucumán Arde*, una obra colectiva de denuncia producida en 1968 por artistas de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe. En el 2001, el Museo Nacional de Bellas Artes le otorga el Premio Leonardo, en el 2002 recibe el Premio Konex: diploma al mérito en fotografía y en el 2008 el Premio Ernesto B. Rodríguez a la trayectoria de un fotógrafo, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

nombre y apellido de un alumno o alumna en particular, el resto responde presente o ausente. Todas las fotografías que integran esta instalación pertenecen al archivo de imágenes de Abuelas de Plaza de Mayo, y se define como una obra *en proceso*, porque cada 10 de diciembre, en el Día Internacional de los Derechos Humanos, esta producción se actualiza en función de los casos que a lo largo del año fueron resueltos por las Abuelas. De allí, no solo que haya un tablero que contenga más piezas que otro, sino también, que en uno predominen, en cuanto a su abundancia, las fotografías de niños y niñas, ahora adultos (casos resueltos), y en otro, sean mayoría los recuadros vacíos (casos por resolver).

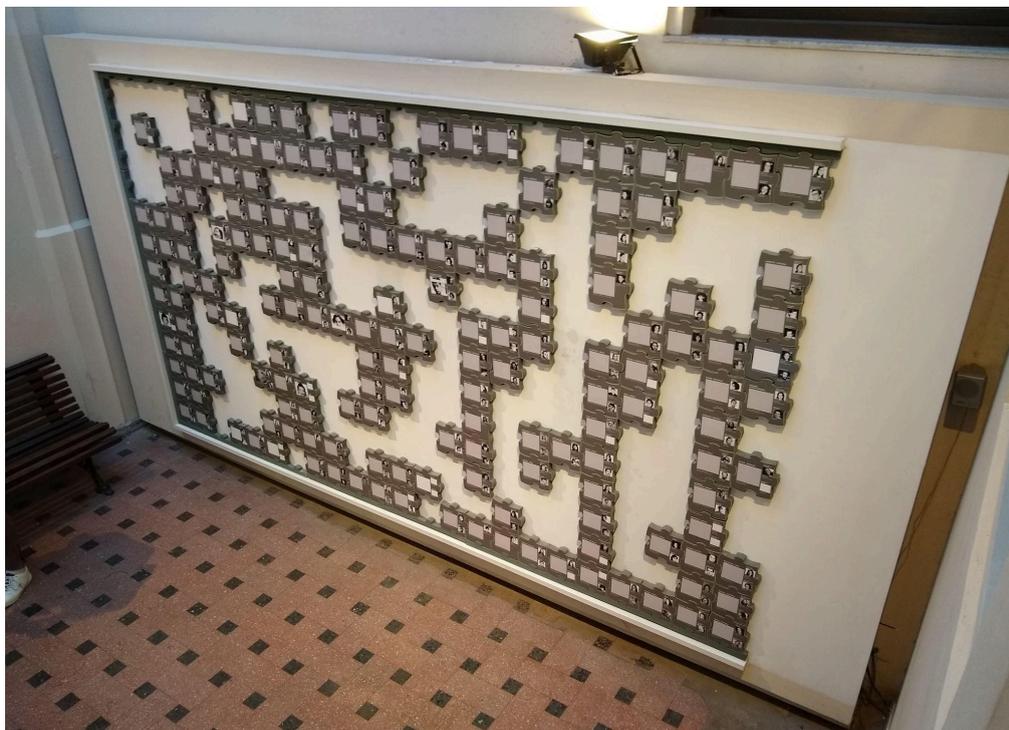
De esta manera, cada año, en una ceremonia pública que organiza el Museo, se movilizan las piezas de esta suerte de rompecabezas, es decir, se traspasan las fichas del panel en el que se materializan en recuadros vacíos los niños aún buscados, a las del panel que contiene los rostros de aquellas identidades recuperadas. Bajo esta misma lógica, se reactualiza también el audio que acompaña la instalación. Aquí, quien antes permanecía en la lista de los ausentes, responde por sí mismo ante el llamado de la maestra, presente. Con todo ello, Puzzolo repone en este espacio “el incesante trabajo de búsqueda y restitución de la identidad de más de 500 niños arrebatados de sus familias biológicas por el aparato represivo” (Guía para recorrer la muestra permanente, Museo de la Memoria).



**Figura 15: Vista general de la instalación. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/1/Puzzolo%2C-Norberto/Evidencias>**



**Figura 16: Puzzolo (2010). *Evidencias* [instalación]. Foto de la autora.**



**Figura 17: Puzzolo (2010). *Evidencias* [instalación]. Foto de la autora.**



**Figura 18: Puzzolo (2010). *Evidencias*. Gigantografía. Foto de la autora.**

En la última sala de la planta baja que integra la muestra permanente, se ubica *Lectores*, una instalación museográfica diseñada por Federico Fernández Salafia<sup>114</sup> y Lucrecia Moras<sup>115</sup>. Este espacio se compone a partir de la disposición de sillas y pupitres de madera, en cada uno de los cuales se exhibe un libro diferente. A su vez, cuelgan del techo y sobrevuelan la sala a la altura de los ojos, fichas pertenecientes a socios y socias de la Biblioteca Argentina de Rosario que fueron asesinados y/o desaparecidos en el contexto de la última dictadura. En estas, se recuperan los nombres y otros datos que aportan información sobre el lector o la lectora, como así también, se exponen sus fotos carnet.

Los libros que se incluyen en esta instalación, fueron diseñados específicamente para integrar este espacio de la exposición permanente, tarea que estuvo a cargo de Valentina Militello, Mariana Burich y Cecilia Garavelli, mientras que, el trabajo de edición, correspondió a Irina Garbatzky. Los textos contienen fragmentos escritos e imágenes que abordan temáticas referidas a la condición humana en situaciones límites. De esta manera, se ubican aquí los siguientes títulos:

---

<sup>114</sup> Escenógrafo y montajista, Salafia actualmente se desempeña como Director General de Producción Estratégica en la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario.

<sup>115</sup> Moras es artista plástica y montajista y actualmente dirige el reconocido Centro Cultural rosarino *Plataforma Lavardén*.

*Arte:* ¿Es posible la representación del límite? Los artistas han rodeado esta pregunta durante años sin llegar a una certeza. El dilema acerca de la representación estética de la violencia pone en cuestión no sólo la posibilidad de la misma sino también sus alcances éticos: el valor del arte frente al valor de la vida. No sólo la expresión de la angustia conformó este recorrido; también la voluntad de dar testimonio y construir un imaginario de la memoria. Se realizó una selección de veinte imágenes en las cuales el dolor y la violencia conforman el centro de una experiencia que difícilmente podría ser trasladada al terreno de las palabras. El recorrido, busca ser universal entre los tiempos y las latitudes.

*La experiencia del límite:* La experiencia puede referirse a los acontecimientos vividos, a las percepciones del cuerpo y sus sentidos, y también los aprendizajes que se acumularon con el paso de la vida. Así se podría agrupar la experiencia de un pueblo, aquella que se transmite con el paso del tiempo y que por lo tanto implica un proceso de crecimiento y transformación. La experiencia en todo caso siempre involucra el encuentro con lo radicalmente diverso. Las experiencias del límite, sin embargo, parecerían excluirse de esta clasificación. ¿Cómo narrar la convivencia con la violencia, la tortura, la muerte, la locura o la enfermedad? ¿Cómo poner en palabras la sensación de hambre, de cautiverio, de terror? A pesar de su imposibilidad, muchísimos hombres artistas, escritores o simples testigos de la historia han logrado atravesar esta frontera, intentando poner palabras a esos momentos donde la humanidad tocó su propio borde. Allí donde la “vivencia” resultó más intolerable de lo que podía contarse, insistieron en construir relatos para que ese dolor infame pueda ser una fuente de sabiduría. Se ha realizado una variada y brevísima selección de algunos textos (testimoniales, ficcionales, ensayísticos o periodísticos) para pensar los episodios de la experiencia del límite en la última parte del siglo XX y en la actualidad.

*La condición humana:* Indudablemente en todas las tradiciones del mundo ser humanos implica el cumplimiento de prácticas que nos diferencian del resto de los seres vivos. Si desde la Antigüedad las civilizaciones debieron aferrarse a leyes, valores y lenguas, también desde entonces los hombres tendieron a deshacer estos límites. Qué nos hace humanos y en qué momentos los hombres arriesgan su humanidad podría ser la pregunta que guía la selección de estos

textos. Esta recopilación no pretende reconstruir un recorrido filosófico, sino apenas funcionar como un disparador reflexivo de las condiciones de vida más cotidianas y de la historia reciente. La pregunta ¿qué nos hace humanos? debe expandirse para encontrar su respuesta. En un contexto de opresión, de injusticia, de guerra, de colonización, ¿cómo se describe la condición humana?

*Los combates por la historia:* Este libro contiene algunos textos en relación a los problemas que plantean los diferentes usos de la historia. Por una parte, los cambios que se produjeron en los estudios historiográficos con el movimiento de la Nueva Historia, impulsado por Lucien Febvre y Marc Bloch, quienes sostenían que era necesario pensar en estudiar el pasado no sólo a partir de los datos memorísticos sino en el encuentro con fuentes más intangibles, como los testimonios o las historias de vida. Pero por otra, la discusión acerca de la posibilidad de narrar una experiencia, sobretodo cuando la misma está ligada a situaciones de límite, como la tortura, la prisión o la violencia de Estado. Hacia esta crítica del testimonio apuntan los trabajos seleccionados de Beatriz Sarlo y de Giorgio Agamben, entre otros. Se recorren algunos textos acerca de la relación entre la historia y la memoria; cómo puede ser apropiada la historia para usos políticos, ya sea por medio de una reconstrucción de los hechos o por medio de su borramiento. “Los combates por la historia” es además el título del libro de Febvre que recoge sus ensayos. Allí, el autor explica cómo el trabajo por la historia es un combate. Conocer, recuperar y transmitir la propia historia no es sólo un saber, sino un poder, una posibilidad de acciones a corto y largo plazo sobre uno mismo y sobre su alrededor. Pero la búsqueda de la historia casi nunca se resuelve de forma simple, implica un recorrido trabajoso. En ese punto es donde se impone, más allá del trabajo específico de los historiadores, el aprender a escuchar y a capitalizar el testimonio de los sobrevivientes.

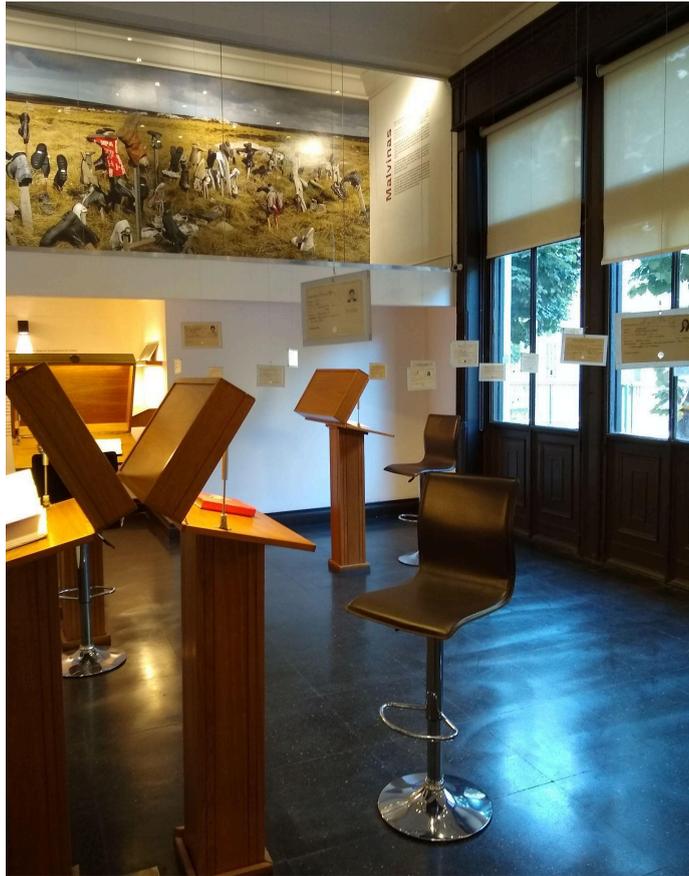
*Todo te sobrevive:* Es un libro que recopila distintos momentos de la lucha de las Madres y de las Abuelas de Plaza de Mayo. No es necesario aclarar que los testimonios que acá se transcriben son muestras ínfimas de las miles de historias que cada una de las Madres guarda. Este libro está compuesto por testimonios y poemas de las Madres y por las reconstrucciones históricas que realizaron Ulises Gorini y Matilde Mellibovsky. Se recopilan fragmentos de los textos, aunque cada testimonio en singular no reemplaza la totalidad de las historias, sabemos

también que no nos alcanza con escuchar al menos una voz para acercarnos al relato de las Madres de Plaza de Mayo.

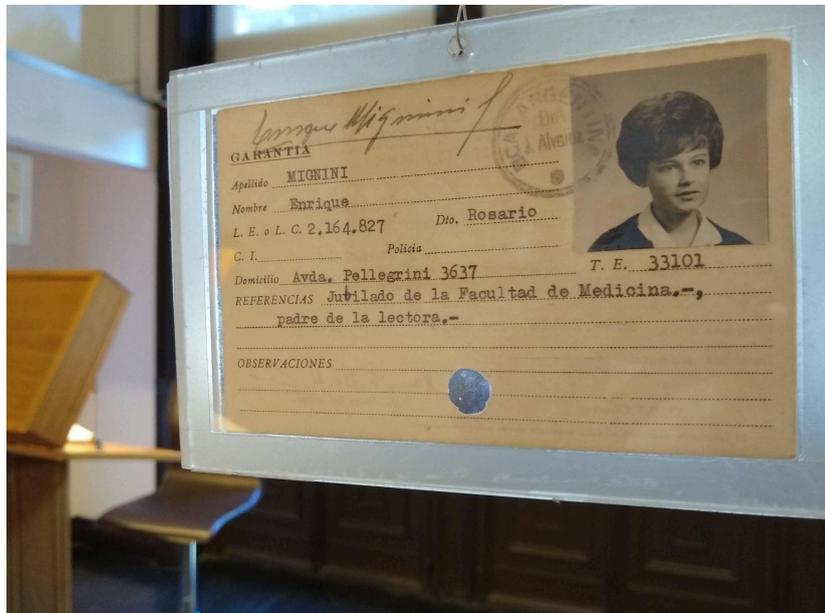
*Las venas abiertas de América Latina* es el nombre que utilizó Eduardo Galeano para titular un libro sobre el genocidio y el saqueo provocados por la conquista española. La imagen de la riqueza fluyendo desde el continente hacia el resto del mundo reemplaza la escena idílica del “descubrimiento” por otra, más cercana a nuestras imágenes actuales de pobreza y marginación. Los años de explotación y exterminio marcaron el inicio de nuestra cultura, los efectos de sus heridas se perpetúan aún hoy, después de más de 500 años. Retomar el título de Galeano supone entonces la intención de ir hacia aquella historia, a partir de textos que proyectaron sobre nuestra realidad otro territorio posible. Todos ellos buscan recomponer fisuras constitutivas: las lenguas aborígenes frente a las europeas, los mitos vernáculos contra los proyectos de nación. Al mismo tiempo se incluyen textos escritos que refieren a lo que actualmente se nos presenta: masacres, impunidad, violencia racial y de género. Son episodios cotidianos en muchos de estos países que recuerdan cuán abiertas siguen estas “venas”. (Guía para recorrer la exposición permanente, Museo de la Memoria)

Hacia el año 2015, se suma a la sala *Lectores*, la colección *Déjame que te cuente*, un proyecto que se promueve desde el Centro de Estudios del Museo. En el marco de esta propuesta, y a partir de materiales recopilados por el Centro Documental Rubén Naranjo, se confeccionan libros en formato único, cada uno de los cuales contiene la historia de vida de una persona asesinada y desaparecida por el terrorismo de Estado en Rosario. Así, año a año, cada nueva historia relatada se integra a este espacio de la exposición permanente.

Por último, acompañan la instalación, dos textos emplazados, uno, sobre una de las paredes que se ubica próxima a la puerta de ingreso a la sala, y otro, donde se halla expuesta la colección *Déjame que te cuente*. Mientras que el primero aporta información sobre la temática o el sentido general del espacio *Lectores*, el segundo comunica acerca de las particularidades que conciernen al archivo biográfico que se construye desde el Centro de Estudios del Museo, y se expone en esta sala.



**Figura 19: Museo de la Memoria, sala *Lectores* [instalación museográfica]. Foto de la autora.**



**Figura 20: Fichas de socios y socias de la Biblioteca Argentina de Rosario. Foto de la autora.**



Figura 21: Espacio donde se ubica la colección *Déjame que te cuente*. Foto de la autora.

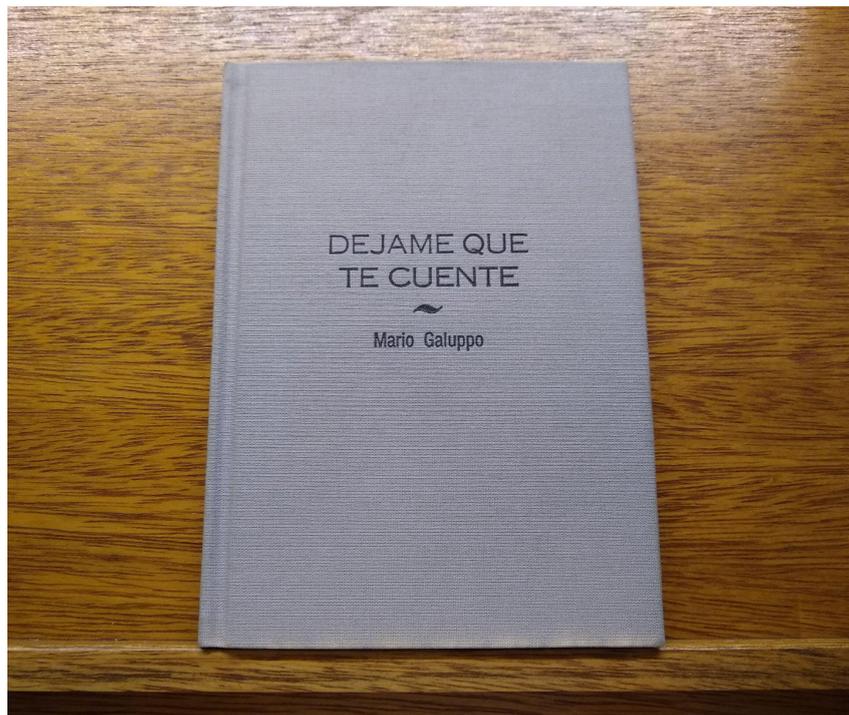


Figura 22: Ejemplar de la colección *Déjame que te cuente*. Foto de la autora.

Desde el lugar en el que se halla emplazada esta instalación museográfica, es posible visualizar un espacio de la muestra que se inaugura en el 2018<sup>116</sup>, y a partir del cual se invita a reflexionar sobre la causa Malvinas. Aquí, en un pequeño sector al que se accede por medio de las escaleras que llevan a la sala de muestras temporarias, se encuentra una fotografía que realiza Gerardo Dell'Oro<sup>117</sup> en el año 2009, y que forma parte de una serie de imágenes que tematizan sobre el conflicto bélico de 1982. Este mural fotográfico ocupa la totalidad de la superficie de la pared sobre la que se emplaza, y predomina en su composición, la presencia de distintos calzados que se ubican dispersos sobre postes que están enterrados en el suelo de las islas. La línea de horizonte divide el paisaje en cielo y tierra, siendo precisamente esta última la que prevalece, dada su extensión en el campo plástico. En líneas generales, y según refiere Dell'Oro, los calzados que aquí se ven “pertenecen a una escultura colectiva turística en las islas: alguien la empezó y otros lo siguieron” (Guía para recorrer la muestra permanente, Museo de la Memoria).

Al interior de la muestra, la construcción de este espacio parte de los interrogantes ¿cuál es el lugar que ocupa Malvinas?, ¿qué significa para el Museo, para la ciudad y la sociedad?, todo ello, bajo la premisa de que se trata de “uno de los temas más dilemáticos hasta el día de hoy”, en tanto “las acciones que derivaron en la guerra fueron tomadas por las Fuerzas Armadas que habían usurpado el gobierno, y luego de seis años estaban en franca decadencia” (Museo de la Memoria, 2021, 0m55s).

Al igual que en los espacios *Ausencias* y *Lectores*, aquí también se dispone ploteado sobre la pared un texto de sala, en el que particularmente, se especifican algunas características del contexto en el que tuvo lugar la guerra, al tiempo en que se se comunica sobre el sentido del mural fotográfico que se expone.

---

<sup>116</sup> Antes de ello, aquí se ubicaba *Justicia perseguirás*, un espacio conformado por una línea de tiempo en la que se señalaban momentos significativos de la lucha por la verdad y la justicia, desde 1983 hasta el 2010, y una videoinstalación realizada por Pablo Romano, cuyo contenido se encontraba constituido por material de archivo, que de algún modo, materializaba en imágenes el registro cronológico expuesto en la línea de tiempo.

<sup>117</sup> Gerardo nació en 1966 en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires. Es fotógrafo, reportero gráfico y docente. Actualmente dicta clases de fotografía en la Escuela de Periodismo TEA, en la Licenciatura en Fotografía de la UNSAM, y en talleres particulares. Como reportero gráfico comenzó su carrera en el periódico de las Madres de Plaza de Mayo, La Prensa y Clarín. Entre los años 1996 y 1999 asiste al taller de ensayo fotográfico que dicta Adriana Lestido, donde comienza a trabajar sobre su icónica obra *Imágenes en la memoria*, una muestra fotográfica en la que articula distintas imágenes pertenecientes a su álbum familiar, centrandó la mirada en la figura de su hermana Patricia y de su sobrina Mariana, hija de Patricia y Ambrosio, ambos secuestrados y desaparecidos en noviembre de 1976. Gerardo es autor de los libros *Desaparecido en democracia*, *Imágenes en la memoria* y *Malvinas*.



**Figura 23: Dell' Oro (2009). *Sin título* [fotografía digital]. Foto de la autora.**



**Figura 24: Dell' Oro (2009). *Sin título* [fotografía digital]. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/125/Dell%E2%80%99Oro%2C-Gerardo/Sin-t%C3%ADtulo>**

Finalmente, completan la muestra permanente, *Berimbau* de León Ferrari<sup>118</sup> y *Pilares de la Memoria* de Dante Taparelli, dos obras emplazadas en el patio delantero o terraza de la casona. Entre los años 1979 y 1980, Ferrari construye una serie de esculturas sonoras expuestas por primera vez en el Museo de Arte de San Pablo, ciudad en la que residía desde 1976. Más adelante, la Fundación Augusto y León Ferrari deciden donar al Museo de la Memoria, los planos de la obra que el artista cedió para su reproducción (Sitio web del Museo, s.f.). Con ello, se crea la escultura que el Museo inaugura el 10 de diciembre del 2013, en el marco de una serie de actividades conmemorativas que organiza con motivo del Día Internacional de los DDHH y los 30 años de la recuperación de la democracia en Argentina.

Sobre una base construida con vigas de madera, el artista ubica barras verticales de acero inoxidable, que están sujetas a la base por su extremo inferior. De esta manera, las barras generan y delimitan un espacio al que es posible ingresar. A su vez, otra de las particularidades que caracteriza esta obra, es el sonido que producen estas varas al tocarse entre sí, producto de su movimiento. En un texto que escribe León Ferrari en septiembre de 1979, propone, entre otras cosas, pensar estas estructuras como instrumentos musicales, o como cárceles de las cuales se puede escapar. Al decir del artista:

Los pájaros que añoran aquél nunca más repetido ni igualado instante de felicidad cuando el viento rompió la jaula, podrán entrar en esa jaula abierta, fingir el llanto que los años disolvieron y escapar como aquella vez, escapar, escapar de nuevo. O para quien tenga la prisión constantemente en sus pesadillas

---

<sup>118</sup> Ferrari nace en Buenos Aires en 1920, y fallece allí en 2013. En 1947 finaliza la carrera de Ingeniería en la Universidad de Buenos Aires, al tiempo en que comienza a construir su extensa carrera artística. En 1952 viaja a Italia y tres años más tarde realiza en Milán su primera exposición individual. Es considerado un artista autodidacta y multifacético por su labor en la pintura, el dibujo, la escultura, la música, el grabado, la cerámica, la dramaturgia, entre otras disciplinas. En 1955 regresa a la Argentina y en 1962 realiza su segundo viaje a Italia donde incursiona en la escritura abstracta. Fue miembro del Foro por los Derechos Humanos y del Movimiento en contra de la represión y la tortura. En 1976 recopila y construye un corpus de noticias periodísticas sobre la dictadura que había iniciado recientemente en Argentina, material que más adelante constituye su reconocida serie *Nosotros no sabíamos*. Ese mismo año Ferrari decide dejar el país y se exilia en San Pablo, Brasil, ciudad en la que permanece hasta 1991. En 1992 y 2002 recibe el Premio Konex Diploma al Mérito, en 1995 gana la Beca Guggenheim, en 2007 recibe el León de Oro al mejor artista en la 52<sup>o</sup> Exposición Internacional de Arte Bienal de Venecia, Italia, en 2009 el Gran Premio Fondo Nacional de las Artes, en 2012 le otorgan el Premio Konex de Brillante y el de Platino. A lo largo de su vida llevó a cabo innumerables exposiciones individuales y muestras colectivas en distintas instituciones y eventos artísticos tales como, el Museo de Arte de San Pablo en Brasil, el Centro Cultural Recoleta y el Museo de Arte Moderno, ambos en Buenos Aires, el Museo de Arte Carrillo Gil en México, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en España, el MoMA de Nueva York, la Documenta de Kassel en Alemania, Bienal de La Habana en Cuba, entre tantos otros.

sentirá el consuelo, la esperanza que dan las rejas flexibles que ceden al menor esfuerzo, que se separan, se abren como una mujer seducida, duras pero sumisas complacientes, y se transforman de carceleros en cómplices de la libertad. Pero si es música lo que se busca el instrumento puede ser usado como soporte de 100 batutas, cuando necesitemos dirigir simultáneamente una multitud de orquestas. O cuando se trate de una sola orquesta cuyos músicos requieren una batuta para cada uno (Gobierno de la provincia de Buenos Aires, 2020).



**Figura 25: Producción realizada por la Fundación Augusto y León Ferrari en conjunto con la Municipalidad de Rosario. Foto de la autora.**

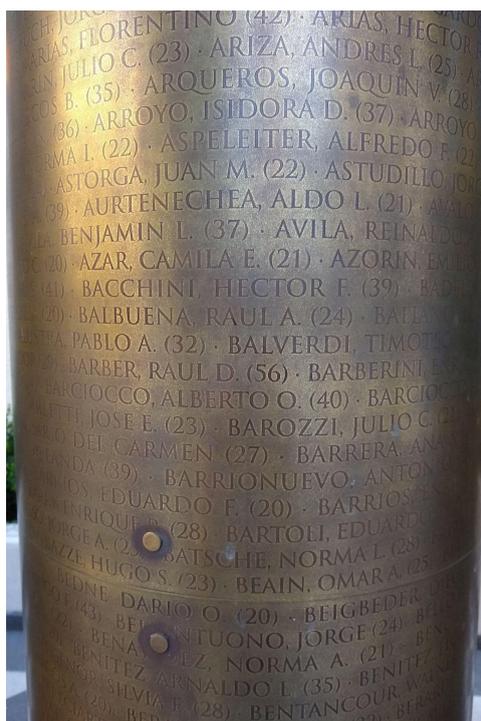
Por último, y en lo que refiere a *Pilares de la memoria*, una obra que realiza Dante Taparelli con motivo de la inauguración del Museo en su sede definitiva, se trata de un memorial dedicado a las miles de personas que fueron detenidas, desaparecidas y asesinadas por las dictaduras previas a la del 76, como así también, durante ella. La

instalación se encuentra conformada por diez pilares cilíndricos de dos metros de alto, diseñados y contruidos por Martín Gatto. Dispuestos simétricamente uno al lado del otro, estos pilares fueron realizados en bronce, y se inspiran en su forma y funcionamiento, en los cilindros de rezo (rueda de plegaria o molino de oración) presentes en el Tíbet y la India. Una particularidad que radica en estos objetos sagrados y que recupera Taparelli en su obra, es que giran con el roce y movimiento de las palmas de la mano. A partir de esto, el artista graba en cada uno de los pilares, los nombres de las víctimas a las que se les rinde homenaje, y para ello, replica el listado que conforma el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado que se encuentra en el Parque de la Memoria en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

De esta manera, y siguiendo con lo propuesto por Taparelli, cuando alguien toca los cilindros, “está haciendo aparecer a los desaparecidos” (Museo de la Memoria, 2021, 4m46s). En esta misma línea, se destaca que una de las diez columnas no está completamente grabada con los nombres de las víctimas, aspecto que responde, según refiere el propio artista, al hecho de que “uno siempre tiene la esperanza de que esto va a ser concluido acá, pero dejamos lugar para lo que va a venir [...] dejamos casi dos tercios de un cilindro vacío para seguir escribiendo nombres” (Museo de la Memoria, 2021, 6m59s).



**Figura 26:** Taparelli, (2010). *Pilares de la memoria* [instalación]. Foto de la autora.



**Figura 27: Detalle de uno de los pilares. Foto de la autora.**

Cada una de las producciones que integran la muestra se encuentra acompañada por una cédula, algunas ubicadas en paneles verticales de vidrio que se apoyan sobre el piso, y otras sobre la pared. La información que brindan estos textos tiene que ver con el número de espacio, el nombre de la obra, y el nombre del artista. A su vez, en algunos de estos paneles se disponen y se ofrecen al visitante pequeñas hojas de papel, que funcionan como anclaje interpretativo de las producciones, al tiempo en que aportan información sobre la biografía de los artistas, las técnicas y dispositivos empleados.

Desde el comienzo del recorrido no se distinguen rutas de circulación sugeridas, por lo que el visitante puede moverse independientemente y con su propio ritmo. La muestra no posee título ni subtítulo y tampoco se observa la presencia de un espacio físico o conceptual introductorio ni de cierre o conclusión de la misma. La planta donde se encuentra instalada la exposición es de tipo mixta, en tanto combina espacios amplios y libres articulados por el diseño museográfico y otros delimitados por la propia arquitectura de la casa. En relación al color del diseño y la iluminación, se destaca en la mayoría de los espacios el contraste que se genera entre el blanco de las paredes y el negro de los marcos de las ventanas y puertas, al tiempo en que observa una combinación entre luz artificial (LED) dirigida, y luz natural que ingresa por las ventanas y claraboyas. A su vez, forman parte de la exposición distintos dispositivos

multimedia -proyectores, reproductores de video y de sonido- que no aportan interactividad, sino más bien, son parte constitutiva de las obras.

A lo largo del recorrido por la muestra no se identifica un público especial al que está destinada, de lo que se estima que es al público general. No obstante ello, no se observan recursos museográficos o pedagógicos que faciliten la comprensión del sentido de la muestra para el público infantil. Finalmente, y en lo que refiere a las herramientas de promoción, la exposición se difunde vía redes sociales Facebook, Instagram y sitio web oficial, como así también se ofrece, de forma gratuita, folletería al público.

#### **4.2 Exposiciones temporarias entre los años 2011-2019: presentación**

Tal como se hace explícito en el capítulo anterior, la decisión de incorporar en la propuesta museológica muestras transitorias que complementen el relato de la exposición permanente, deviene de un complejo entramado de visiones e interpretaciones sobre qué recordar y cómo transmitir. Aquí, los argumentos principales gravitaron entre quienes exaltaban el valor de la palabra de sobrevivientes, familiares, y militantes y quienes destacaban el potencial artístico como soporte de transmisión. De un lado, integrantes de la Comisión Pro-Museo, y más adelante, de las distintas Comisiones Directivas, interpretaban el espacio museístico como un lugar propicio donde acumular evidencias, del otro, Chababo y Nardoni, como un lugar de reflexión y debate que habilite nuevas preguntas sobre el pasado. Al decir de estos últimos:

[...] en ese momento no era fácil plantear para muchas personas que estaban... integrantes de la Comisión Directiva y de los organismos, que vos ibas a hacer después de tanta lucha, un Museo sostenido en el arte contemporáneo. Hoy puede ser que sí, pero hace diez años no. Esto no es un juicio crítico, es una descripción de un tipo de mentalidad que no está ni bien ni mal, es. Entonces cuando uno tenía que explicar que iba a traer a Sacco y a Taparelli en cuestiones que tienen que ver con casi abstracciones y no la representación literal... no era fácil, y es comprensible que no fuera fácil (Museo de la Memoria, 2020, 13m49s).

De allí, que estratégicamente se decida destinar un espacio específico de la planta alta del Museo para exhibiciones transitorias que amplíen y complementen los

núcleos dilemáticos presentes en la muestra permanente, con temáticas que si bien se inscriben dentro del campo de los derechos humanos, pueden no estar vinculadas con el período de la última dictadura. En línea con lo expresado, se presentan a continuación las exposiciones temporarias organizadas entre los años 2011-2019, cuyo análisis, que lejos de pretender ser exhaustivo se propone representativo de lo expuesto hasta aquí, queda a disposición del lector/a en el apartado Anexo.

El 17 de diciembre de 2010, día de la inauguración del Museo en su nueva sede, se presenta una muestra de fotografías titulada *Más que Nunca*, del colectivo La Guagua-fotos, expuesta hasta abril de 2011. Además de esta muestra inaugural, a lo largo de ese año se llevan a cabo tres exposiciones más, a saber: *Temblor y Fulgor*, una muestra que se realiza en conjunto con el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y el Museo Castagnino+MACRO de Rosario, *Once@9:53am*, una fotonovela del escritor mexicano Ilan Stavans y del artista argentino Marcelo Brodsky, y *Guatemala: Cultura y Resistencia*, una muestra constituida por fotografías de Jonathan Moller.

De marzo a julio de 2012 se instala *Prensa y Dictadura*, una exposición que organiza el Museo a partir de material documental disponible en la institución y en la Hemeroteca de la Biblioteca Argentina. Otra de las muestras que se presenta durante ese año es *Malvinas: Cruces, Idas y Vueltas*, de María Laura Guembe y Federico Lorenz, exhibida por primera vez en el Museo de Arte y Memoria de la ciudad de La Plata. A su vez, en el mes de octubre se inaugura *Tinta Libre, Historias Grabadas en la Piel*, una muestra fotográfica constituida por imágenes de tatuajes que pertenecen a internas de la Unidad de Recuperación de Mujeres N° 5 de la ciudad de Rosario, y cierra el año en el mes de noviembre, la exposición *Transiciones, de la Dictadura a las Democracias en América Latina*, compuesta por fotografías que seleccionan y reúnen bajo ese nombre, miembros de la Coalición de Sitios de Conciencia participantes de la Red Latinoamericana.

Como parte de las actividades conmemorativas que se realizan en el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, se instala de marzo a junio de 2013 la exposición *Cuando las paredes hablan*, producida por el Museo y curada por la artista rosarina Graciela Sacco. Siguiendo, en el mes de julio se inaugura *El lamento de los muros | Cosas desenterradas*, una muestra constituida por fotografías de la artista Paula Luttringer, que produce y exhibe en el año 2012 el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. A su vez, otra de las producciones que se presentan en el 2013 es *Profanaciones*, una exposición que organiza el Museo en homenaje al artista León

Ferrari. Por último, se inaugura en conmemoración del Día Internacional de los Derechos Humanos, la muestra fotográfica *Distancias* de Gustavo Germano.

En el 2014, el cronograma de muestras inicia con *Ante la Ley*, una exposición de fotografías que exhibe y organiza el Museo en el marco de las actividades desarrolladas por el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Seguidamente, en julio se instala *El desafío de mirar*, una producción que resulta de un taller que dicta en el 2013 la artista Paula Luttringer, quien en ese momento presentaba en el Museo *El lamento de los muros | Cosas desenterradas*. Completan el cronograma, *El ojo de la aguja. Una construcción de memoria en México*, del Colectivo Fuentes Rojas, *La identidad a diario*, que presentan conjuntamente con motivo del Día Nacional por el Derecho a la Identidad, Abuelas de Plaza de Mayo filial Rosario, la agrupación HIJOS Rosario y el Museo, y finalmente, en el marco de las actividades organizadas por el Día Internacional de los Derechos Humanos, se instala *Prisioneros de la ciencia / cautivos en la memoria*, una muestra fotográfica producto del trabajo que realiza desde el año 2006, el Colectivo GUÍAS (Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social) de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata.

De marzo a mayo de 2015 se expone *Diálogos con lo cotidiano*, una muestra en la que se proyectan dos videoinstalaciones pertenecientes al artista rosarino Carlos Trilnick. En el mes de abril se inaugura *Imprescriptible. Camino a los 100 años del genocidio contra el pueblo armenio*, corpus de fotografías que organiza y exhibe el Museo junto a la Cátedra Armenia de la Universidad Nacional de Rosario y la Fundación Consejo Nacional Armenio. Siguiendo, en el marco de las jornadas sobre violencia de género desarrolladas entre los días 16 y 18 de junio, se inaugura *Ensayo de la identidad. Desaparición de mujeres en Ciudad Juárez*, una muestra conformada por fotografías y piezas multimedia de la artista Mayra Martell. De septiembre a noviembre se instala *Vigil, siempre en movimiento*, una exposición que centra la mirada en la Biblioteca Popular Constantino C. Vigil. A su vez, en el mes de noviembre el Museo recibe *La Shoá*, producida por la Asociación Israelita de Beneficencia Kehilá Rosario. Y por último, con motivo del Día Internacional por los Derechos Humanos, se inaugura *Huellas de desapariciones*, una muestra del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, conformada por fotografías de Helen Zout.

El recorrido de muestras a exhibir durante el 2016 inicia en el mes de marzo con una producción colectiva que lleva a cabo el Museo y que titula *La memoria en 40*

*imágenes*. Continúan, entre los meses de junio y noviembre, *Correspondencia* de Adolfo Nigro, constituida por sobres de correspondencia postal y cartas, de noviembre a febrero 30 (*treinta*), una instalación de Andrea Fasani, y en diciembre se inaugura *Cartas de la dictadura*, una exposición itinerante que produce la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Particularmente, en el 2017, el Museo organiza y es sede del ciclo de muestras *Presente Continuo*, curado por el artista Hernán Camoletto. Pensado inicialmente para ser desarrollado entre los meses de abril y octubre, el programa consiste en la presentación, en distintas instituciones educativas y culturales de Rosario, de una producción artística diferente cada mes. Así, completan el repertorio, siete exposiciones que funcionan de modo coral y abordan diferentes tópicos. A su vez, y como parte de la propuesta, se convoca a siete escritores para que colaboren con cada uno de los artistas mediante la elaboración de un texto que funciona como una suerte de registro o memoria del proceso de trabajo. Participan en el programa, *Un cuento para ser leído de pie*, instalación sonora de Daniela Rodi que presenta Rosario Bléfari con el proyecto *Paisaje escondido*, en el que también participan Federico Orio y Ariel Schlichter; LÓPEZ, una instalación del artista cordobés Lucas Di Pascuale, en la que se incluye un texto escrito por Nancy Rojas; *Incorporación críptica*, compuesta por pinturas de la artista Silvia Gurfein y textos de la escritora y crítica de arte Beatriz Vignoli; *Flores alimentadas de cenizas*, una producción que incluye dibujos, pinturas y fotografías del artista Daniel García, y textos de la escritora Gilda Di Crosta; *Recordis, para Eduardo*, objeto sonoro que construye Soledad Sánchez Goldar, y que acompaña un texto del escritor rosarino Julio César Quinteros; por último, en mayo de 2018 se presenta *Golpe en seco*, una instalación conformada por esculturas, objetos y pinturas del artista Diego Figueroa y una crónica de Andrea Fernández.

Previo a *Golpe en seco*, en el mes marzo el Museo produce *Otros hechos: sin novedad*, que incluye material de archivo presente en el Centro Documental. En el mes de junio se inauguran dos muestras, a saber, *De la inocencia a la ternura*, conformada por pinturas, acuarelas, dibujos y obras gráficas del artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, y una instalación site-specific titulada *Horizonte de sucesos*, del artista Diego Figueroa. En el mes de agosto también se presentan dos muestras: *Hay cadáveres* de la artista plástica Mariela Yeregui y *Territorio Sacco*, una exposición homenaje a la artista rosarina Graciela Sacco que organiza la Municipalidad de Rosario a través de la Secretaría de Cultura y Educación. Entre octubre y noviembre se exhibe *Testimonio*

(1976-2005), una muestra en la que se presentan dibujos y grabados del artista santafesino Julián Usandizaga, y cierra el año la instalación *Traducir el desborde. Una poética feminista*, de Julieta Hanono.

Finalmente, y en lo que refiere al 2019, último año que incluye el recorte temporal seleccionado, de marzo a octubre se exhibe en la planta alta *De las sombras a la luz. Diez años de las audiencias de los juicios por delitos de lesa humanidad en Rosario*, una exposición que produce el Museo junto a la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos del Gobierno de Santa Fe. A su vez, ese mismo año el Museo es una de las sedes de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo BIENALSUR, en su segunda edición, y en el marco de esta se presentan en el mes de junio dos producciones, a saber: *Desilusiones ópticas* del artista Leo Nuñez, y *Burladero* de Esteban Álvarez. Instalada de noviembre a febrero de 2020, cierra el año, *Ser mujeres en la ESMA. Testimonios para volver a mirar*, una muestra itinerante que produce el Museo Sitio de Memoria ESMA - Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio, y que acerca a la ciudad de Rosario el Área de Género y Sexualidades y el Área de Derechos Humanos de la UNR junto con el Museo y organizaciones de DDHH locales.

### **4.3 Recapitulación**

Con base en lo expuesto hasta aquí, se destacan algunas ideas que se considera sintetizan las principales líneas de actuación de la institución y el vínculo que éstas mantienen con sus políticas de memoria. En primer lugar, la observación minuciosa de las discusiones que se libraron en torno a los contenidos y los sentidos que debía cobrar el pasado y la lucha por la memoria y los derechos humanos, explica buena parte de los criterios a partir de los cuales se construye la muestra permanente y se deciden las exposiciones temporarias. De este debate entre concejales, sobrevivientes, organizaciones de DDHH y la Dirección, resultó la elaboración de un guión, que a través del lenguaje artístico apela a las memorias ejemplares, aunque, y como sugiere Massuco:

La correlación de fuerza al interior de esta coalición que era la Coalición pro-Museo de la Memoria, hizo que Rubén y Viviana desarrollen un guión que claramente incluye memorias literales: la voz de los sobrevivientes, militantes, familiares, las fotos en la parte de las fichas, los mapas con el tejido

concentracionario [...] Entonces, para mí lo que hicieron fue, claramente hay una inspiración teórica muy fuerte de Todorov, Benjamin... pero articulando en la medida de lo posible una narrativa que incluya lo documental y lo metafórico (Comunicación personal, 2022).

Argumento que en parte confirma Chababo cuando sostiene:

Hay algo que quiero destacar. Para hacer posible este proyecto que hoy uno lo mira en perspectiva... en ese momento no era fácil plantear para muchas personas que estaban... integrantes de la Comisión Directiva y de los organismos, que vos ibas a hacer después de tanta lucha, un Museo sostenido en el arte contemporáneo. Hoy puede ser que sí, pero hace diez años tan solo no [...] Entonces cuando uno tenía que explicar que iba a traer a Sacco y a Taparelli en cuestiones que tienen que ver con casi abstracciones y no la representación literal... no era fácil, y es comprensible que no fuera fácil (Museo de la Memoria, 2020, 13m49s).

Concretamente, del relevamiento realizado sobre las 43 muestras temporarias que produjo el Museo de la Memoria entre los años 2011-2019, se observa que en las exposiciones inauguradas en los meses de marzo y diciembre predominan temáticas referidas a la última dictadura y al terrorismo de Estado -algunas que incluyen el tema en su totalidad y otras solo en algún aspecto-, a excepción de los años 2011 y 2014, que en los meses de diciembre inauguran producciones que reflexionan en torno a la vulneración de derechos de los pueblos originarios. Se suma a este conjunto excepcional, el 2017, año en que el Museo es sede del ciclo *Presente Continuo*. Particularmente, se observa en el sitio web oficial de la institución, que acompañando a las distintas presentaciones que se realizan en el marco de esta propuesta, se anuncia:

El Museo de la Memoria se encuentra particularmente interpelado por las coyunturas históricas que le toca vivir a nuestras sociedades. Los cambios y las transformaciones locales, regionales, nacionales y globales impactan en el hacer memoria. No existe un monumento o una obra que pueda condensar la construcción de sentidos necesaria para develar una “catástrofe civilizatoria”. De allí el rechazo a lo estandarizado, a las voces únicas, a lo documental como

verdad absoluta, aunque necesaria. Nuestro Museo, al convocar a distintos artistas, se propone recuperar una diversidad de voces que tensionan y ponen en cuestión no solo a los perpetradores de esas catástrofes, sino a las sociedades mismas (Sitio web del Museo, s.f.).

No obstante esta singularidad, las temáticas abordadas en las muestras temporarias no se reducen o acotan el espectro a la última dictadura, sino que atienden otras formas de violencia o de violación a los DDHH vinculadas a las agendas políticas, culturales y sociales de cada presente. Así lo demuestran, y por poner solo un ejemplo, exposiciones tales como, *Tinta Libre. Historias grabadas en la piel*, una producción que el Museo exhibe en el 2012 y que reflexiona en torno a las mujeres que viven en contexto de encierro; *El ojo de la aguja. Una construcción de memoria en México*, inaugurada en 2014, que centra la mirada en la violencia desatada por la guerra desplegada desde el Estado contra el narcotráfico en México; *Traducir el desborde. Una poética feminista*, presente en el Museo en el 2018, en la que se aborda la marginalización de los pueblos indígenas en Argentina, las luchas de los movimientos feministas en América Latina y la problemática socioambiental de los desmontes en la provincia de Chaco, entre otras producciones que componen el cronograma de muestras 2011-2019.

En esta misma línea, también se advierte el rol fundamental que asumen los programas y las acciones que se ejecutan desde los distintos departamentos que conviven en el Museo, muchos de los cuales invitan o convocan a la comunidad a ser enunciativa junto con la institución. Expresión de ello es la Biblioteca Raúl Frutos, que además del material bibliográfico y audiovisual que ofrece, brinda asesoramiento y recibe voluntarios, residentes y pasantes de diferentes carreras; el Centro Documental que recupera, resguarda y difunde información histórica relacionada con la historia reciente argentina y especialmente, con la última dictadura; el Centro de Estudios que promueve distintos proyectos de investigación; el SOJ, un servicio de carácter gratuito que recibe consultas en materia de tramitaciones judiciales y administrativas; el programa *Ver para saber*, que a través del lenguaje cinematográfico propicia el diálogo y la reflexión sobre el pasado reciente, los derechos humanos y su vigencia en el presente; el programa *Constructorxs Territoriales en Derechos Humanos*, que se lleva a cabo colaborativamente con el programa *Santa Fe Más*, cuyo objetivo es acompañar los trayectos socio-laborales de los jóvenes en situación de vulnerabilidad, entre muchos de

los otros proyectos que se detallan en el Capítulo 3. Con todo, lo que este conjunto deja entrever es esa mirada amplia, abarcativa y crítica que asume el Museo sobre su función y su rol social al interior de una comunidad, que no solo fue fuertemente herida por la violencia ejercida durante el período dictatorial, sino también, por otras situaciones de injusticia y vulnerabilidad que suceden en el presente y en el territorio, siendo expresión de ello la violencia institucional que recae principalmente sobre los jóvenes rosarinos, aspecto que subyace en propuestas tales como *Mucho palo pa' que aprenda* o *Pibes indeseables. Nos estamos matando entre nosotros. Basta de muertes*. Así, los distintos departamentos desbordan ampliamente los límites físicos y las funciones clásicas atribuidas a la institución museo, lo que los posiciona en verdaderos espacios de interacción e intervención comunitaria.

Además de las muestras temporarias, de las distintas actividades culturales y de los programas, el Museo, tal como se desarrolló en el inicio del presente Capítulo, posee una muestra permanente que invita a reflexionar sobre la historia reciente argentina a través de distintos núcleos dilemáticos que abordan aspectos diversos de lo que significó el terrorismo de Estado, sus causas, sus efectos y las responsabilidades sociales. De este modo, y tal como lo indica la ordenanza de creación del Museo, la muestra permanente reconstruye, protege y cultiva “la memoria colectiva sobre los horrores del terrorismo de estado que asoló a la Argentina entre 1976 y 1983” (Art. 1, ordenanza N° 6506/1998). Y si bien, en su conjunto, las acciones colectivas que se articulan y promueven en y desde las distintas áreas del Museo exceden ampliamente la función conmemorativa y de reparación simbólica para las víctimas, ésta se hace explícita en la muestra permanente donde algunos de los espacios contienen las fotografías de las personas detenidas-desaparecidas, sus nombres, las voces e imágenes de sus familiares, generando con ello un recorrido que por momentos escenifica acciones casi rituales de recordación.

En esta dirección, también se observa, que si bien este mandato que indica la ordenanza se mantiene con posterioridad a la reformulación de la muestra en el 2017, se incorporan nuevos núcleos dilemáticos, que según refiere Lucas Massuco, disputan sentidos con el gobierno macrista. Particularmente, sobre la instalación del núcleo *Errores, crímenes y calamidades*, explica que éste responde a la coyuntura de ese momento: “Santiago Maldonado, Patricia Bullrich como gran paraguas ideológico, Claudio Avruj al frente de la Secretaría de Derechos Humanos recibiendo a familiares de militares para mostrar otro relato de los 70. Esto hizo que empecemos a tomar

decisiones de... bueno, bajemos línea” (Comunicación personal, 2022). Además de esta, y del resto de las producciones que se mencionan en el Capítulo 4, otro espacio significativo e inaugural del Museo que se modificó en el 2017 fue el que contenía *Nos queda la palabra*, instalación audiovisual conformada por testimonios directos de los sobrevivientes, militantes de derechos humanos y familiares de víctimas de la dictadura; en su lugar se instaló un mural, *Justicia perseguirás*, que repone momentos significativos de la lucha por la memoria, la verdad y la justicia, desde 1977 hasta el presente. Sobre algunos de estos aspectos que traducen la misión del Museo se volverá en las reflexiones finales.

## CAPÍTULO 5. El Museo de Arte y Memoria de La Plata

### 5.1 El surgimiento de una institución: la Comisión Provincial por la Memoria

La Comisión Provincial por la Memoria de la provincia de Buenos Aires (CPM) es un organismo público extra poderes con funcionamiento autónomo y autárquico, creado en el año 1999 por resolución legislativa N° 2.117<sup>119</sup> de la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires, ratificada por ley provincial N° 12.483<sup>120</sup> promulgada en agosto del año 2000 -que la crea como un organismo del ámbito de la provincia de Buenos Aires-, y modificada por la ley 12.611 del 20 de diciembre de ese mismo año; esta modificación que se da a poco tiempo de su creación, es la que le otorga a la Comisión su cualidad de independiente respecto de los gobiernos, más allá de que su financiamiento provenga del Estado bonaerense. En el texto que conforma la Ley de Creación de la CPM se especifica que esta tiene como acción principal “esclarecer y dar a conocer la Verdad Histórica de los hechos aberrantes ocurridos en los años de la última dictadura militar”. A su vez, en este se explicitan las particularidades del equipo de trabajo de esta institución, a saber: “La mencionada Comisión estará integrada por seis (6) legisladores, tres (3) de cada cámara, ocho (8) personas representativas de reconocida trayectoria en el ámbito político, académico y de los Derechos Humanos, y cuatro (4) personalidades notables de la comunidad bonaerense”.

El 22 de marzo de 2001 mediante la sanción de la ley N° 12.642 el gobierno provincial le otorga a la Comisión el edificio situado en calle 54 N° 487 en la ciudad de La Plata, lugar emblemático declarado sitio de memoria en el año 2018 por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, en tanto que, funcionó allí desde 1956 y hasta 1998, la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), dependencia que fue adquiriendo a lo largo de los años distintas denominaciones, jerarquías y funciones. A partir de entonces, la CPM queda a cargo de la gestión, apertura y difusión hacia la comunidad del archivo que produjo la DIPPBA durante su funcionamiento, y para ello, a principios del año 2002, inaugura el Centro de digitalización Mauricio Tenembaum, ubicado en calle 4 N° 1067, para que se realicen allí las tareas de conservación, puesta en valor y digitalización de este acervo documental declarado por la UNESCO en el año 2008, Patrimonio de la Humanidad.

---

<sup>119</sup> Véase en <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/cpm/normativa/resolucion2117.pdf>

<sup>120</sup> Véase en <https://normas.gba.gob.ar/documentos/xDypYIKB.pdf>

Particularmente, sobre la importancia que posee este material, Sandra Raggio<sup>121</sup> y Roberto Cipriano García<sup>122</sup> (2019), integrantes de la CPM, destacan, entre otros aspectos, que, por un lado, los documentos ponen de manifiesto la perspectiva del perpetrador en la reconstrucción de los hechos, y por otro, que al tratarse de un archivo desclasificado de manera completa, posibilita la incorporación a las políticas de memoria de períodos anteriores y posteriores a la última dictadura. En esta misma dirección, los autores comentan que el hallazgo del archivo de la DIPPBA en 1998, se constituye en uno de los motivos principales que impulsa el posterior cambio de estatuto de la CPM, es decir, de ser una Comisión Parlamentaria a ser una institución extra poderes autónoma y autárquica. Acontecimiento al que se le sumaron las características propias del contexto político de emergencia de la Comisión, un contexto en el que el ex militar Aldo Rico se posiciona como Ministro de Seguridad de la Provincia de Buenos Aires (1999-2000) con Carlos Ruckauf (1999-2002) como su gobernador, situación de la que devino imperiosa la conservación y preservación de este archivo.

Para 1999 el archivo de la DIPPBA estaba bajo la custodia de la Cámara Federal de Apelaciones de La Plata, institución que en ese momento estaba llevando adelante los Juicios por la Verdad. Dentro de este escenario, Leopoldo Schiffrin, juez de la Cámara Federal e integrante de la CPM, es quien le transmite a la Comisión su preocupación por el futuro del acervo documental. Así, una vez que la Comisión queda efectivamente a cargo del material en el año 2000, tuvo inicialmente como función principal contribuir a los Juicios a través de la presentación de pruebas provenientes del archivo de la DIPPBA (Hugo Cañón en Romanin, 2015).

En relación a su estructura organizativa, esta institución se encuentra conformada desde sus inicios por una comisión de notables o miembros y un equipo técnico de trabajo o staff<sup>123</sup>, dentro del que se incluye a partir del 2014 una Mesa Ejecutiva. Sobre las funciones que ejercen quienes integran la CPM, Sandra Raggio comenta en una entrevista realizada (2022), que el staff<sup>124</sup> es el que se encarga de las

---

<sup>121</sup> Integrante de la Mesa Ejecutiva y Directora General de Áreas.

<sup>122</sup> Secretario y Coordinador de la Mesa Ejecutiva.

<sup>123</sup> En relación a este punto, el autor Santiago Cueto Rúa (2018) caracteriza de manera pormenorizada en el Capítulo 3 de su libro *Ampliar el círculo de los que recuerdan: La inscripción de la Comisión Provincial por la Memoria en el campo de los derechos humanos y la memoria (1999-2009)*, las trayectorias de quienes fueron convocados inicialmente para integrar la Comisión, como así también, repone las variaciones que se fueron dando durante el recorte temporal analizado.

<sup>124</sup> El staff incluye Dirección General, Coordinadores de Áreas, Directores y Subdirectores de Programas y Coordinadores de equipos. La Mesa Ejecutiva se encuentra conformada por cinco miembros, Directora General de Áreas y Coordinador director general de administración.

actividades diarias, el espacio donde se organizan y llevan adelante los planes de trabajo, y que por su parte, la comisión de miembros<sup>125</sup>, es quien, en reuniones mensuales, decide los lineamientos más generales de la institución. En lo que a esta refiere, a partir de la lectura comparada de los Anuarios que redacta la CPM durante el período analizado, se observa que la mayoría de las figuras que participan en este grupo se mantienen a lo largo de los años, más allá de las variaciones que se producen en los cargos que desempeñan algunas de estas personalidades, o de la incorporación de otras nuevas. Tales son los casos, y por mencionar solo algunos, de Adolfo Pérez Esquivel<sup>126</sup>, presidente de la Comisión desde el 2004, Aldo Etchegoyen<sup>127</sup>, quien copresidió la institución hasta el 2015, año de su fallecimiento, Víctor Mendibil<sup>128</sup>, vicepresidente hasta el 2018 y luego integrante, Elisa Beatriz Carca<sup>129</sup>, también vicepresidenta hasta el 2018, Mauricio Tenembaum<sup>130</sup>, secretario y vicepresidente desde 2016 hasta su fallecimiento en el 2018, Susana Méndez<sup>131</sup>, tesorera hasta el 2018 y vicepresidenta en

---

<sup>125</sup> Dentro de los miembros se ubican Presidente, Vicepresidentes, Secretarios y Tesorero.

<sup>126</sup> Pérez Esquivel es docente, escritor y escultor. En la década del 70 participa en los movimientos de no-violencia y en 1973 funda el periódico Paz y Justicia. Hacia 1975 contribuye en la creación de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos. Entre 1977 y 1978 permanece detenido y durante su prisión recibe el Premio Memorial de Paz Juan XXIII otorgado por la Pax Cristi Internacional. En 1980 le otorgan el Premio Nobel de la Paz y tiempo después es designado miembro del comité ejecutivo de la Asamblea Permanente de las Naciones Unidas sobre Derechos Humanos.

<sup>127</sup> Obispo Emérito de la Iglesia Metodista, Aldo Etchegoyen comenzó su actividad pastoral en 1960. Fue uno de los fundadores y Co-Presidente de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos y Presidente del Consejo de Iglesias Metodistas de América Latina y el Caribe.

<sup>128</sup> Desde la década del setenta Mendibil se destaca por su fuerte compromiso con la clase trabajadora. Fue fundador y secretario gremial de la Central de Trabajadores de la Argentina (CTA) y una figura clave en la organización de los trabajadores judiciales. Participó en distintos espacios, entre ellos, en la Asociación Judicial Bonaerense, en el Consejo Directivo de la Confederación General de los Trabajadores (CGT), en el Congreso de la Confederación Latinoamericana de Trabajadores Estatales (CLATE) y en la Federación Judicial Argentina.

<sup>129</sup> Carca se desempeñó como Diputada Nacional entre 1993 y 1997 y como Senadora de la Provincia de Buenos Aires entre 1999 y 2003, en 2015 y en 2019 es reelecta; fue miembro del comité ejecutivo de la Red de Mujeres Parlamentarias de las Américas y en 2007 es electa Diputada Nacional por la Provincia de Buenos Aires.

<sup>130</sup> Mauricio Tenembaum integró el Movimiento Judío por los Derechos Humanos. Fue presidente del Centro Cultural Israelita y de la Biblioteca Max Nordau de La Plata. Participó de la fundación del Movimiento Judío por los Derechos Humanos y del Movimiento Convergencia. Desde 1984 y hasta 1998 fue prosecretario de la Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas -DAIA- y se desempeñó como director del Instituto Cultural Argentino Israelí de La Plata.

<sup>131</sup> Psicóloga y docente del seminario permanente en derechos humanos y del seminario prevención de la violencia de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Participó en el equipo de educación del Centro de Estudios Legales y Sociales y trabaja actualmente en la Maestría en Derechos Humanos de la Universidad Nacional de San Martín -UNSAM-.

adelante, Dora Barrancos<sup>132</sup> y Víctor De Gennaro<sup>133</sup>, integrantes de la Comisión que desde el 2019 ocupan los cargos de presidenta y vicepresidente, Miguel Hesayne<sup>134</sup>, miembro emérito hasta 2019, año de fallecimiento, Nora Cortiñas<sup>135</sup> y José María di Paola<sup>136</sup>, quienes se integran en el 2015, entre otros.

En lo que refiere a las sedes que integran la CPM, además del edificio donde esta se ubica y el Centro de digitalización Mauricio Tenembaum, a partir de la ley N° 14.895 aprobada en diciembre del año 2016, la Comisión está a cargo de la gestión del edificio ubicado en la esquina de las calles Garibaldi y Allison Bell, donde funcionó, desde 1975 y hasta 1979, el CCD conocido como Pozo de Quilmes. A partir de entonces, la Comisión es responsable de la preservación del edificio y construcción de un Sitio para la memoria. En esta misma línea, y si bien excede el marco temporal analizado, en marzo del 2022 se le entrega a la CPM la posesión de las instalaciones ubicadas en la calle Dorrego N° 636, donde funcionó la Comisaría 1° de Pergamino hasta el 2017, año en que se produce el incendio conocido como la *Masacre de Pergamino*, y donde además funcionó, durante la última dictadura, un CCD. Dependencias a las que se les suma el Museo de Arte y Memoria (MAM), inaugurado en el año 2002. Todas las actividades, programas y proyectos que se realizan y promueven en y desde las distintas sedes que integran la Comisión, se inscriben dentro de áreas de trabajo que definen su forma organizativa, a saber: Mecanismo local de

---

<sup>132</sup> Dora es Licenciada en Sociología por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Educación por la Universidad Federal de Minas Gerais de Brasil y Doctora en Historia por la Universidad Estadual de Campinas de Brasil. A lo largo de su vida se dedicó a estudiar diversos temas, entre ellos, las luchas feministas, los movimientos sociales y el rol de la educación en la historia argentina, siendo particularmente durante su exilio en Brasil entre 1976 y 1983, cuando se involucra con el feminismo y otros movimientos sociales. Investigadora y docente, Dora posee una extensa y reconocida trayectoria académica y es autora de numerosos libros y producciones en Ciencias Sociales y estudios de género.

<sup>133</sup> Dirigente gremial y social. Fue Secretario General de la Asociación Trabajadores del Estado (ATE), uno de los fundadores de la Central de Trabajadores de la Argentina (CTA) y miembro de la presidencia de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH). Es concejal del municipio bonaerense de Lanús.

<sup>134</sup> Hesayne, obispo de la diócesis de Viedma entre 1975 y 1995, fue un referente en la lucha por la defensa de los DDHH, aún en tiempos de plena dictadura a la que se enfrentó, y formó parte de la APDH.

<sup>135</sup> Nora, madre de Carlos Gustavo Cortiñas, detenido-desaparecido en abril de 1977, es cofundadora de Madres de Plaza de Mayo y posteriormente de Madres de Plaza de Mayo línea Fundadora. Es Psicóloga Social, se desempeña como docente y es integrante de la Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares Detenidos Desaparecidos (FEDEFAM).

<sup>136</sup> *Pepe* de Paola es sacerdote del clero diocesano de la arquidiócesis de Buenos Aires. Fue párroco de la Parroquia Virgen de los Milagros de Caacupé en la villa 21-24 y Zavaleta y en 2008 fundó el Hogar de Cristo, un programa barrial que atiende situaciones de vulnerabilidad social y/o consumo de drogas. Actualmente, desarrolla su labor en la parroquia de la villa La Cárcova, en San Martín, y es Coordinador de la Comisión Nacional de la Pastoral de Adicciones y Drogadependencia.

prevención de la tortura; Educación, Investigación y Archivo; y finalmente, Comunicación y cultura.

Dentro del área Mecanismo local de prevención de la tortura, se encuentra el Comité contra la Tortura (CCT), un programa que desarrolla la Comisión desde el año 2002, con la finalidad de atender e intervenir sobre las múltiples violaciones a los derechos humanos que se producen en contextos de encierro, y que surge, siguiendo con lo propuesto por Lenci y Raggio (2011) “a partir de esta idea de memoria particular con la que todos comulgamos en la CPM, de que la memoria no es algo que refiera al pasado, sino que es desde el presente” (p. 4). De esta manera, y como parte de las acciones que definen la agenda de trabajo, el Comité incluye el monitoreo y control de cárceles, comisarías, institutos de menores y neuropsiquiátricos de la provincia de Buenos Aires; la recepción de denuncias por motivo de violación de derechos de personas que se encuentran privadas de su libertad; la recolección y producción de datos sobre las instituciones que forman parte del sistema penal y sobre la situación particular de los derechos humanos en la provincia, como así también, se elaboran desde diversos programas, materiales que están dirigidos tanto a la comunidad educativa como a la comunidad en general, donde se abordan temas y problemáticas específicas -género, niñez, pueblos originarios, salud mental, violencia institucional, entre otros-. A partir de los datos que se registran y analizan en esta área, se producen informes anuales que ponen de manifiesto y actualizan la situación particular en la que se encuentran las políticas que se implementan en los lugares de encierro y detención a escala provincial.

Otra de las áreas de la CPM es Educación, Investigación y Archivo, donde se desarrollan acciones y programas que tienen por objetivo la transmisión e investigación en torno a las experiencias del pasado reciente, como así también, a las diversas problemáticas actuales que atañen a los derechos humanos. Aquí se ubica Jóvenes y Memoria (JyM), una propuesta educativa creada por la Comisión en el año 2002, con la finalidad de impulsar la participación de las nuevas generaciones en este campo particular, a quienes se consideran actores fundamentales en el proceso de transmisión. Se trata de un programa, que si bien se desarrolla principalmente en escuelas secundarias, incluye dentro de su radio otras instituciones y organizaciones sociales. Al igual que el resto de los programas que se promueven, los objetivos que guían JyM, también resultan del modo en que la Comisión entiende y define los procesos de memoria, en palabras de Lenci y Raggio (2011):

De alguna manera, tiene que ver con lo que definimos como memoria, con este puente que construye la memoria entre el pasado y el presente, porque la elaboración siempre es en presente. Entonces, de qué manera las nuevas generaciones pueden construir sus propias memorias o sus post-memorias a través de la memoria de los mayores. Esto implica pensar que la experiencia pasada no es propiedad de las viejas generaciones [...] no es sólo una experiencia de las generaciones que lo vivieron. En una sociedad, en una comunidad donde la memoria tiene un sentido social, la experiencia pasada es patrimonio, también les pertenece a las nuevas generaciones, no sólo como un legado cerrado, sino como una apropiación significada por la propia experiencia (p. 8).

A su vez, desde el año 2003, e impulsadas por una fuerte voluntad de promover la investigación y la formación en estudios sobre la memoria y el pasado reciente (Raggio y Lenci, 2011), la CPM en conjunto con la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, organiza la Maestría en Historia y Memoria. Asimismo, se enmarcan dentro de esta área el programa *Justicia por Delitos de Lesa Humanidad*, donde se llevan a cabo tareas de investigación y peritaje que aportan a las causas judiciales que se realizan por motivo de las distintas violaciones a los derechos humanos cometidas durante la última dictadura; el proyecto *Gestión y Preservación de Archivos*, un espacio destinado a la custodia, catalogación, preservación, digitalización y difusión del archivo proveniente de la DIPBA y de otros fondos acogidos por el programa; *Investigación y Sitios de Memoria*, una propuesta a partir del cual se estudian distintos sitios y marcas de memoria en la provincia de Buenos Aires; y por último, se crea *Fortalecimiento de los juicios de lesa humanidad*, una propuesta que a través de diversas acciones -producir información, elaborar diagnósticos, establecer relaciones, entre otras-, impulsa los procesos judiciales por delito de lesa humanidad a escala provincial.

Finalmente, en el área Comunicación y Cultura se inscriben diversas propuestas cuyas líneas de acción tienen como objetivo difundir las distintas actividades e intervenciones que realiza la CPM, como así también, generar instancias y espacios de reflexión y debate en torno al pasado dictatorial y al presente. Atendiendo a estos propósitos, la Comisión edita a partir del año 2000 la revista *Puentes*, la cual se propone como “un espacio de diálogo, de acción y de circulación de ideas constituido sobre la base de la pluralidad y la reflexión crítica” (Sitio web de las CPM, s.f.), un producto que

continúa su recorrido hasta el 2010, para luego ser retomado en el 2015. A su vez, en el 2012, la CPM crea la Agencia de información y noticias *Andar*, con el objetivo de “abrir y trabajar la agenda actual, desafiando las lógicas, sentidos y prácticas de los medios y los modo de comunicación hegemónicos” (Sitio web de la CPM, s.f.). También, dentro de esta área se realizan producciones audiovisuales sobre los juicios por delitos de lesa humanidad y por casos de violencia institucional, un acervo de uso público. Por último, a tres años de su creación, la CPM inaugura el Museo de Arte y Memoria.

A lo largo del tiempo, la Comisión ha ido definiendo y ampliando su agenda de acción a la luz de las necesidades de cada presente. Este aspecto que le imprime su carácter distintivo, se cimentó sobre el modo particular en que la Comisión trazó los vínculos entre la memoria del terrorismo de Estado y las múltiples violaciones a los derechos humanos que caracterizan el período, con las que ocurren en el presente. En palabras de Raggio:

[...] Nosotros tenemos una perspectiva que es fundacional, que se ha mantenido a lo largo del tiempo que es esta relación pasado-presente, esto de pensar los trabajos de la memoria y no circunscribirlos a la última dictadura militar, sino pensar en una memoria más amplia tanto para atrás como para adelante del acontecimiento, como así también, la estrecha relación entre políticas de memoria y políticas de derechos humanos, para nosotros van juntas. Desde el principio cuestionamos la idea de que había que recordar para no repetir, el mero recuerdo no garantiza la no repetición, sino que permite desarrollar ciertas sensibilidades para la intervención sobre las violaciones a los derechos humanos en el presente, no es que uno recuerda y entonces no se repite, en todo caso, la sensibilidad que puedo desarrollar mirando determinadas escenas del pasado me genera cierta motivación para disputar y luchar en el presente. Pensar qué es lo memorable y cómo se inscribe también el presente en esas prácticas de recordación, no solo como una actitud de que estoy recordando para que hoy no se repita, sino advertir que se repite, porque sino es como construir una ficción, hay que recordar para que no se repita como si no se repitiera (comunicación personal, 2022).

## **5.2 La instalación del Museo: creación, estructura organizacional y diseño de sus programas**

La propuesta de instalación del Museo, inaugurado el 5 de Diciembre del año 2002 en la ciudad de La Plata, parte de la necesidad de la Comisión de contar con un espacio donde sensibilizar, construir y transmitir la memoria a través de producciones artísticas, siendo el objetivo principal, la reflexión y promoción del debate sobre la violación y defensa de los derechos humanos, argumento que a su vez define la misión de la institución, a saber:

[...] el cuarto hilo institucional es la creación del Museo de Arte y Memoria (MAM), que abrió sus puertas en diciembre de 2002 y significó la puesta en acto de un deseo: contar con un espacio de sensibilización y transmisión de la memoria social que, a través del arte, abriera el debate por la promoción y defensa de los derechos humanos en la Argentina (Comisión Provincial por la Memoria, s.f.)<sup>137</sup>.

A partir de esto, las obras que el Museo exhibe se proponen como lugares, vehículos desde los cuales poder aproximarnos “a los problemas sociales de cada tiempo, a las luchas y las esperanzas de sus protagonistas” (Folletería Museo de Arte y Memoria, s.f.), se trata, en definitiva, de un acercamiento hacia esos pasados desde el arte contemporáneo. En palabras de Adolfo Pérez Esquivel, presidente de la CPM:

En este país atravesado por los genocidios militares -primero contra los pueblos originarios, después contra los militantes populares- el arte cumplió y cumple un rol fundamental en la transmisión de la memoria; nuevamente, una memoria no sólo del dolor sino también de la resistencia. No es sólo mostrar la tragedia para que no vuelva a ocurrir, no es sólo quedarnos en la angustia existencial de la vida: es promover la reflexión de esos momentos e historias para que no vuelvan a ocurrir (Catálogo MAM).

La casa donde se encuentra instalado el Museo fue cedida a la Comisión por Gerardo Otero, quien asume en febrero del 2002 como Ministro de Economía de la

---

<sup>137</sup> El texto que contiene la misión o propósito del Museo se encuentra emplazado en una estructura metálica movable, que por ende, varía en cuanto a su ubicación.

provincia de Buenos Aires. En una entrevista realizada por Enrique Romanin a Hugo Cañón (2015), quién co-presidió hasta octubre del 2014 la CPM, se destaca que fue precisamente en una reunión con Otero cuando, al comentarle sobre la necesidad de contar con un espacio de exposiciones, éste decide otorgarle a la Comisión, de manera permanente, la residencia que le correspondía como Ministro de Economía. De allí, que no se pueda innovar el edificio, sino solo realizar reformas tendientes al mejoramiento y optimización del lugar. Una vez efectivizada la toma de posesión de la casona, Paula Bonomi, quien integra el área de Comunicación y Cultura, señala que “se arma un museo como sala de exposición” (comunicación personal, 2023). De esta manera, se destinan tres salas de la planta baja y tres del primer piso para la instalación de muestras, aunque, en ocasiones, también se exhiben producciones en el hall de entrada de la casona, y en los dos espacios que se ubican inmediatos al área de ingreso tanto de la planta baja como del primer piso. Los dos patios que posee la casa se utilizan como espacios lúdicos o de presentaciones al aire libre, y se ubican en la planta alta las oficinas de trabajo. Completa el plano, un último sector ubicado entre los dos patios, donde se encuentra la Videoteca, que contiene alrededor de 800 películas documentales y de ficción que tematizan sobre las distintas violaciones a los derechos humanos, como así también, se instala allí recientemente la biblioteca de la CPM, denominada *Carlos Cajade*<sup>138</sup>, la cual se encuentra constituida por más de 3000 libros cuyas temáticas versan sobre la memoria, la historia reciente y los derechos humanos.

Inicialmente, la colección que posee el MAM, siguiendo con lo propuesto por su directora Laura Ponisio (comunicación personal, 2021) se fue conformando a partir de donaciones que realizaron artistas reconocidos que trabajaban en ese entonces sobre la temática memoria y dictadura. En esta línea, se destaca la importancia de la muestra colectiva que se organiza pocos meses después de la inauguración del Museo, dado que a partir de allí se conforma el acervo patrimonial fundacional del MAM. Esto fue posible gracias a que varios de los artistas que participaron de esa exposición -Luis

---

<sup>138</sup> Carlos Cajade (1950-2005), sacerdote católico reconocido por su labor y compromiso con los derechos de la niñez, se integró a la comisión de notables a comienzos del año 2004.

Felipe Noé<sup>139</sup>, Juan Carlos Romero<sup>140</sup>, Adolfo Nigro<sup>141</sup>, Ricardo Carpani<sup>142</sup>, Miguel

<sup>139</sup> Noé, artista plástico, escritor, docente y periodista, nació en Buenos Aires en 1933, donde actualmente vive y trabaja. *Yuyo*, apodo con el que se lo conoce, asistió durante un año y medio al taller de pintura de Horacio Butler, e integró, entre 1961 y 1965, junto con los artistas Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Vega, el grupo de la Nueva Figuración. En 1963 fueron invitados al Premio Di Tella, donde Noé fue distinguido con el Premio Nacional, y en 1965 publica su primer libro titulado *Antiestética*. A lo largo de su carrera produjo una multiplicidad de exposiciones individuales y colectivas en Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, Nueva York, París, Madrid, Ámsterdam, Santiago de Chile, Asunción, entre otras ciudades, como así también, participó en numerosos seminarios y congresos de artistas. En 1976, y con motivo del golpe de Estado, Yuyo se exilia en Francia y en 1987 regresa a Buenos Aires. En el 2002 obtuvo el Primer Premio de Pintura en el Salón Manuel Belgrano y el Premio Konex de Brillante a las Artes Visuales, y cuatro años más tarde fue declarado Ciudadano Ilustre por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. En el 2009 participó en la Bienal de Venecia y ese mismo año recibió el premio Homenaje del Banco Central de la República Argentina, entre tantos otros que conforman su extensa trayectoria. Además de *Antiestética*, publicó e ilustró numerosos libros, entre ellos, *Noescritos sobre eso que se llama arte*, *En el nombre de Noé*, *Mi viaje-Cuaderno de Bitácora*, *El caos que constituimos*, *En terapia* y *El arte entre la tecnología y la rebelión*.

<sup>140</sup> Nacido en el barrio de Avellaneda, provincia de Buenos Aires, Juan Carlos Romero (1931-2017) fue un artista plástico y militante egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, donde realizó la carrera de Grabado. Performer, poeta visual, grabador, escritor y docente, Romero incursionó en el campo de las artes gráficas haciendo del grabado un espacio de exploración y experimentación en el que reunió toda su experiencia de militancia política y gremial. Dentro de su extensa trayectoria se distinguen numerosos premios, entre ellos, el Gran Premio de Grabado en el XIII Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano (1964); el Gran Premio de Honor en el LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas (1969); el Premio Hugo Parpagnoli en el Tercer Salón Swift de Grabado (1970); el 1º Premio del V Salón de Dibujo de Santo Domingo (1997); el 1º Premio Joan Brossa de Poesía Visual (1999) y el Premio a la Labor Docente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (2001). A su vez, promovió e integró distintos proyectos y grupos colectivos, entre los que se ubican: Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires (1970), Grupo de los Trece (1971-1975); Grupo Gráfica Experimental (1986-1988); Grupo Escombros (1989); Grupo 4 para el 2000 (1996) y Grupo de Artistas Plásticos Solidarios. En 1974 Romero es designado por la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales, delegado gremial de la Asociación de Trabajadores Universitarios Docentes e Investigadores (ATUDI). Entre 1975 y 1976, fue removido de los cargos docentes que tenía en dicha Facultad, en la Escuela de Arte de Luján, en la que además era director de la institución, y en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. En esos dos años se desempeñó como Secretario General del Sindicato Único de Artistas Plásticos, y en 1977 se exilió en Honduras. En el año 2011, y a modo de política reparatoria, la Facultad de Artes lo nombró Profesor consulto.

<sup>141</sup> Nigro nace en la ciudad de Rosario en 1942, y pocos años más tarde se muda a Buenos Aires. Allí, estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y en la Escuela Superior de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. En 1966 se radica en Montevideo, y asiste al taller del artista Joaquín Torres García, donde toma clases con José Gurvich. Caracterizan su labor artística pinturas al óleo y al acrílico, aunque también realiza cientos de tapices y trabajos en cerámica. A lo largo de su carrera participa en numerosas exposiciones colectivas y organiza muestras individuales en las ciudades de Santiago de Chile, Rosario, Buenos Aires, Montevideo, La Habana, Nueva York, Miami, Madrid, entre otras, como así también, recibe importantes premios y menciones, entre los que se destacan, el Primer Premio XXIV Salón Nacional de Grabado y Dibujo (1988); el Segundo Premio LXXXVI Salón Nacional de Artes Plásticas (1988); el Gran Premio de Honor LXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas (1989); Primera Mención en la II Bienal Chandon realizada en el MAMBA (1989) y el Premio Trabucco Adquisición otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes (1994). En 1974 regresa a Buenos Aires, donde vive y trabaja hasta el 2018, año en que fallece. Durante el período de la última dictadura argentina, Nigro aborda en sus producciones, temáticas referidas al exilio, la lucha, la libertad y la censura, como una forma de dar testimonio de la época. Más adelante, con el retorno de la democracia realiza *Tiempo de pañuelos*, una serie de dibujos que rinde homenaje a las Madres de Plaza de Mayo.

<sup>142</sup> En febrero de 1930 nace el artista Ricardo Carpani en Tigre, provincia de Buenos Aires. Hacia 1950 viaja a París, donde comienza sus estudios en pintura, y en 1952 regresa a la Argentina y continúa su formación en el taller de Emilio Pettoruti. En 1957 expone por primera vez en la Asociación Estimulo de Bellas Artes junto con un grupo de artistas con los que años más tarde conformaría el Movimiento Espartaco, colectivo del que finalmente se aparta en 1961. Más adelante Carpani se acerca a los gremios con la finalidad de realizar murales en sedes sindicales y fábricas, siendo su sello distintivo la

Alzugaray<sup>143</sup> y Diana Dowek<sup>144</sup>-, donaron a la institución junto a Carlos Alonso<sup>145</sup> y León Ferrari<sup>146</sup>, obras de su autoría. A partir de entonces, la colección se fue ampliando con la incorporación de obras o pequeñas muestras que se solicitan, en ocasiones, a quienes exponen allí. En este sentido, un aspecto que destaca su directora, es el vínculo que se fue conformando entre el Museo y los artistas o colectivos de artistas, muchos de los cuales se constituyeron como “colaboradores o amigos de la institución”.

Desde su inauguración y hasta el año 2004, la serie *Manos anónimas* del pintor Carlos Alonso permaneció como la muestra permanente, una muestra que se considera “permitió mostrar las prácticas del terrorismo de Estado [...] Relatar su metodología,

---

representación de obreros en situación de lucha y combate; práctica que posteriormente extiende al espacio público. A lo largo de su vida participa en múltiples exposiciones, tanto individuales como colectivas, en Argentina, México, Brasil, Italia, Suecia, España, entre otros. Durante el período de la última dictadura argentina Carpani permanece exiliado en Madrid y regresa al país en 1984, donde continúa con su labor artística. En 1996 es declarado ciudadano ilustre de la ciudad de Buenos Aires y fallece en 1997.

<sup>143</sup> Alzugaray nace en 1934 en Gualaguay, provincia de Entre Ríos. Realiza sus primeros estudios en la Escuela de Bellas Artes de Paraná, y continúa su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En 1955 funda el grupo Estándar '55 con los artistas Edgardo Antonio Vigo y Osvaldo Gigli, y a principios de los ochenta integra el Grupo Pintores Argentinos, colectivo con el que expone en sindicatos y centros culturales. Docente y pintor, Miguel Ángel realizó a lo largo de su carrera cuantiosas exposiciones, al tiempo en que desempeñó su labor docente en distintas localidades tales como, Berisso, Esquel, Chivilcoy y La Plata. A su vez, recibió numerosos premios, entre ellos, el Sol del Macla, y entre 2003 y 2007 dirigió el Museo Municipal de Arte MUMART. Actualmente vive en La Plata.

<sup>144</sup> En enero de 1942 nació en Buenos Aires Diana Dowek, lugar donde reside y trabaja actualmente. Realizó sus estudios en las escuelas nacionales de Bellas Artes Manuel Belgrano y Prilidiano Pueyrredón. Entre 1979 y 1983 integró el grupo *La Postfiguración*, y formó parte del colectivo *Artistas Plásticos Solidarios* junto a León Ferrari, Ricardo Longhini, Ana Maldonado, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé y Juan Carlos Romero. A lo largo de su extensa carrera recibió una multiplicidad de premios y menciones, entre los que se ubican, el Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, Barcelona (1979); el Premio a la Artista del Año, Asociación Internacional de Críticos de Arte sección Argentina (1994) y la Beca Pollock-Krasner Foundation, Estados Unidos; el Primer Premio ProArte de Pintura del Museo Provincial de Bellas Artes, Córdoba (1997); la Beca a la Creación del Fondo Nacional de las Artes, Argentina (1999); el Premio Leonardo a la Artista del Año del Museo Nacional de Bellas Artes (2002); el Segundo Premio de Pintura, Salón Manuel Belgrano, Buenos Aires (2004); el Primer Premio de Pintura, Salón Nacional de Artes Plásticas, Palais de Glace, Buenos Aires (2005); el Diploma al Mérito, Pintura: Quinquenio 2002-2006, Fundación Konex y el Premio a la Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes (2012); el Gran Premio Adquisición de Pintura en el Salón Nacional de Artes Visuales (2015), entre muchos otros. Artista y militante por de los Derechos Humanos, Dowek representa en sus obras, desde una mirada crítica, distintos acontecimientos políticos y sociales -el Cordobazo, la última dictadura cívico-militar argentina, el exilio forzado, la crisis del 2001, la Pandemia de COVID-19, entre otros-, y ha organizado diversas exposiciones colectivas e individuales en torno a estas temáticas.

<sup>145</sup> Pintor, grabador y dibujante argentino, Carlos Alonso (1929) se formó en la Academia Nacional de Bellas Artes de Cuyo y continuó sus estudios en Tucumán y Santiago del Estero. En 1976, con motivo del golpe de Estado y de la desaparición de su hija Paloma, Alonso se exilia en Roma y posteriormente en Madrid. Regresa a la Argentina en 1981 y se instala en Córdoba, lugar donde reside actualmente. Sus trabajos fueron premiados y distinguidos en diversas ocasiones: en 1951 obtiene el Primer Premio en el Salón de Pintura de San Rafael, en 1959 el Premio Chantal del Salón de Acuarelistas y Grabadores de Buenos Aires, en 1982 y 1992 recibe el Premio Konex de Platino y Diploma al Mérito, y en 2012 el Premio Konex Mención Especial y Diploma al Mérito, entre muchos otros. En sus obras, Alonso visibiliza y denuncia situaciones de pobreza, desigualdad y violencia, plasmando en cada una de ellas su visión crítica de la realidad.

<sup>146</sup> Ver breve biografía en Capítulo 4.

qué significaba la desaparición de personas, cómo funcionaba la apropiación de niños, los secuestros, la tortura y, al mismo tiempo, mostrar los rostros de los responsables del genocidio” (Catálogo MAM, 2018). Un aspecto a destacar en relación a la figura de este artista y de esta muestra en particular, es que fue precisamente por iniciativa de éste que se empieza a pensar en la necesidad de contar con un espacio de exposiciones, cuando le ofrece en préstamo a la Comisión todas las pinturas que había realizado sobre Paloma, su hija desaparecida en 1977. El hecho de que la muestra haya permanecido en el Museo hasta el año 2004, se debe a que luego el artista le vende parte de su producción al gobierno de la provincia de Córdoba, para ser integrada a la colección del Museo Emilio Caraffa.

A su vez, sobre estos primeros momentos de funcionamiento de la institución, Laura comenta que fueron precisamente Florencia Battiti y Gustavo Vázquez Ocampo, curadores en ese entonces, quienes se encargaron de organizar el espacio, en tanto no existían, más allá del Museo de la Memoria de Rosario, instituciones que trabajen sobre temas de memoria a través del arte; una característica a la que Laura le atribuye cierta dificultad porque además “los artistas plásticos que estaban trabajando en ese cruce entre arte y memoria, acababan rápido”, de allí que considere que el Museo “fue abriendo camino” (comunicación personal, 2022). En línea con lo expresado, señala que no obstante esta dificultad, es particularmente este cruce entre praxis artística y temas de memoria y derechos humanos, lo que le imprime al Museo su “marca distintiva”.

Desde entonces, y durante los primeros 10 años, la propuesta curatorial que se construyó estuvo centrada principalmente en el pasado dictatorial<sup>147</sup>. No obstante, tempranamente, y en línea con las políticas de memoria que fue construyendo la CPM a los largo de los años, las temáticas que desarrollan las exposiciones que organiza el MAM, no se circunscriben sólo al período de la última dictadura, sino que abarcan una temporalidad más amplia que incluye las violaciones a los derechos humanos, tanto en momentos anteriores a 1976, como en el presente<sup>148</sup>, “desplazamiento que implicó para el organismo una reinterpretación de la relación entre el pasado y el presente, no solo en los modos de construcción de sentidos, sino de agenda de la CPM” (Cipriano García y Raggio, 2019, p. 121). En esta dirección, Laura comenta en relación al tratamiento de

---

<sup>147</sup> Aquí se ubican, y por nombrar solo algunas, *Treinta mil y Secuela* de Fernando Gutiérrez (2003); *Buena memoria* de Marcelo Brodsky (2003); *Arqueología de una ausencia* de Lucila Quieto (2004); *Quiénes eran* de Aisenberg, Contreras, Grupo Escombros, Fasani, Gil, Jitrik, Funes, Páez, Pons, Cohen, y Taquini (2005); *Rostros. Fotos “sacadas” de la ESMA* de Víctor Bastera y la CPM (2007), entre otras.

<sup>148</sup> Véase en <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/exposiciones/>

los contenidos que se transmiten, que por lo general, se abordan cada año aspectos diferentes de un mismo tema conforme emergen nuevos conocimientos y debates que actualizan sentidos y significados en torno a esa temática en particular (comunicación personal, 2022).

Y si bien esta premisa se sostiene hasta el presente, en marzo del 2021 el Museo inaugura una exposición de carácter permanente, que se construye, siguiendo con lo propuesto por su directora (Ponisio, comunicación personal, 2022), por dos motivos principales, a saber, contar con un espacio que exhiba el acervo patrimonial que posee el MAM<sup>149</sup>, como así también, atender a las demandas de sus visitantes. En relación al primer argumento, Laura exalta el valor que poseen las producciones que conforman la colección, en tanto, en su mayoría, se trata de obras plásticas que se distinguen por ello de otros formatos, como la fotografía o el video, que según refiere, “son más fáciles de conseguir”. En cuanto al segundo aspecto, señala que una gran parte de los visitantes consulta de manera recurrente sobre las características que adquirió el terrorismo de Estado durante la última dictadura argentina. De allí, que la muestra tematice el accionar represivo y de violencia que ejercieron las fuerzas militares y de seguridad entre 1976 y 1983, al tiempo en que visibiliza las luchas por la verdad y los posteriores procesos judiciales que se inician una vez recuperada la democracia.

Siguiendo, y en lo que refiere a su estructura organizativa, el equipo de trabajo que integra el Museo se encuentra conformado por Laura Ponisio<sup>150</sup>, que si bien trabaja allí desde que se inauguró, asume como directora en el año 2012, momento en que la institución adquiere otra envergadura al ampliarse los espacios de uso destinados a la

---

<sup>149</sup> Integran la muestra las obras de Gil, E. (1997). *Sin título*. [Fotografía]; Contreras, C. (2001). *Remover cielo y tierra* [objeto]; Alonso, C. (1982). *Serie Manos Anónimas*. [Dibujo]. Romero, J. C. (1985). *La larga noche*. [Grabado]; Biopus (2021). *¡Se rebelan, se revelan!* [Instalación interactiva]; Gárgano, G. (s.f.). *Entrando a la noche*. [Pintura. Óleo sobre tela]; Gil, E. (1983). *A parición con vida. El Siluetazo*. [Fotografía]; González Perrin, J. (s.f.). *La ola de mayo*. [Pintura. Acrílico sobre tela]; Hafford, S. (2003). *Juicio por la verdad, Bergés*. [Fotografía]; Lestido, A. (1982). *Madre e hija*. [Fotografía]; Nigro, A. (1982). *24 de marzo*. [Técnica mixta]; Zabala, H. (1985). *Serie Periódicos: Diario censurado*. [Dibujo]; Muzio, D. (1985). *El antropólogo forense Clyde Snow presenta documentos en el Juicio a las Juntas Militares*. [Fotografía]; Nigro, A. (1980). *Carta a Raquel Drangosch desde Ámsterdam*. [Técnica mixta]; Noé, L. F. (1997). *Aquí no pasó nada*. [Técnica mixta], y Romero, J. C. (2013). *Yo acuso*. [Intervención urbana en la fachada del MAM y alrededores]; Carpani, R. (1990). *Memoria*. [Pintura. Acrílico sobre tela]; 3 obras de Ferrari, L. (s.f.). *Serie Nunca Más*. [Collage]; Gutiérrez, F. (2001). *Falcón*. [Fotografía]; Ontiveros, D. (2008). *La casa de Juan Jáuregui*. [Pintura. Acrílico sobre tela]; Paez, R. (2006). *Compro oro*. [Grabado]; Redoano, H. (1985). *Parirás con dolor*. [Grabado] y Taquini, G. (2005). *Resonancia*. [Videoinstalación].

<sup>150</sup> Laura es Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Artes perteneciente a la Universidad Nacional de La Plata (UNLP-).

realización de distintas actividades; Luciana Figuretti<sup>151</sup>, que se incorpora en el 2012, a cargo de las tareas de coordinación, planificación de la producción, curaduría, guión, realización de visitas guiadas, diseño y producción de material para talleres, escritura de los textos, montaje, producción de muestras, registro y catalogación del patrimonio (Documento interno, MAM); Magalí Martínez Barletta<sup>152</sup>, presente en el Museo entre los años 2012-2017, encargada de la administración y acondicionamiento de las muestras itinerantes, como así también, realiza actividades relacionadas a la producción de muestras, montaje e iluminación; Javier Ponce<sup>153</sup>, coordinador de la videoteca de la CPM, filma y lleva el registro de los juicios por delitos de lesa humanidad y gestiona el programa de *Ciclo Viernes!*; Analía Sancho<sup>154</sup>, se suma al equipo en 2018 y administra las muestras itinerantes, lleva adelante tareas de producción de muestras y material educativo, curaduría y realización de visitas guiadas; Nuria Zanetto<sup>155</sup> se integra en el 2019 y ejerce los trabajos de montaje, iluminación, diseño, producción de muestras, gestión de redes sociales, embalaje y acondicionamiento de muestras itinerantes, y finalmente, una última integrante, Mariana Inchaurredo<sup>156</sup>, quien se suma al Museo en el 2022, y se ocupa de las tareas de comunicación y difusión, manejo de redes sociales, gestión de recorridos participativos y diseño y producción de material para los talleres.

En cuanto a las actividades y programas públicos y educativos que se organizan, desde sus inicios el Museo ofrece recorridos guiados por las distintas exposiciones a escuelas, diferentes tipos de instituciones, organizaciones y a grupos de visitantes en general. En algunos casos, y luego del recorrido por las salas la visita incluye la realización de un taller en sintonía con las temáticas que abordan las muestras. A su vez, y con la finalidad de extender y promover a escala territorial el debate y la reflexión sobre la memoria y las violaciones a los derechos humanos, produce y gestiona muestras itinerantes<sup>157</sup>, algunas de las cuales se encuentran constituidas por

---

<sup>151</sup> Es Licenciada y Profesora en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes (UNLP). Realizó una Especialización en Producción de textos críticos y difusión mediática de las artes (IUNA) y un postgrado en Gestión Cultural (FLACSO).

<sup>152</sup> Profesora en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso (FDA-UNLP). Técnica en Iluminación y formación en encuadernación con oficio en restauración.

<sup>153</sup> Javier tiene formación en Escritura, Periodismo y Comunicación Audiovisual, y si bien no trabaja estrictamente en las salas del Museo, colabora en todo lo que allí se hace (Poniso, comunicación personal, 2021).

<sup>154</sup> Analía es Licenciada en Sociología por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).

<sup>155</sup> Es Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Artes (UNLP).

<sup>156</sup> Mariana es Licenciada en Comunicación Social por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, (UNLP).

<sup>157</sup> Ver muestras actuales en <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/muestras-itinerantes/>

producciones que lleva a cabo la propia institución en conjunto con las diferentes áreas de la CPM, y otras que donan los artistas que exponen en el Museo. Estas obras recorren diversos puntos de la provincia de Buenos Aires y del país, y entre los espacios por los que circulan se destacan las escuelas, los sitios de memoria, universidades, centros culturales, organizaciones sociales y barriales, entre otras. Particularmente, en lo que respecta al período 2011-2019, en los registros o Balances anuales que realiza el MAM se distingue el 2016 por el incremento de las solicitudes de muestras itinerantes. A modo de ejemplo se especifica que la cantidad aumentó un 43% en comparación con el año 2015 y un 130% con el 2013 (MAM, 2016, p. 2).

Otra de las propuestas que se promueve y concreta en el espacio del Museo es el *Ciclo Viernes! de charlas, presentaciones de libros, música, cine y teatro*, un programa que crea el área de Comunicación en el 2015 con el objetivo de difundir las producciones de artistas emergentes de las localidades de La Plata, Berisso y Ensenada. En este marco se realizan distintas actividades que incluyen la proyección de películas, presentación de libros, obras de teatro, lectura de poesías, entre otras. Por su parte, la Videoteca también constituye un espacio de trabajo activo. Allí, según se especifica en los Balances de actividades que redacta el Museo, se hacen préstamos de películas, se brinda asesoramiento a docentes, alumnos y público en general en relación a cine documental y de ficción sobre DDHH, y se realiza la cobertura audiovisual de los juicios de lesa humanidad, su catalogación, organización y archivo (Balances 2013, 2014 y 2015). Tanto este registro, como así también, el material audiovisual de difusión producido para las exposiciones y actividades culturales llevadas a cabo en el museo, quedan a disposición para su pedido o consulta.

En lo que refiere al registro de actividades desarrolladas por el Museo en el año 2011, este se incorpora al Balance anual que redacta el área de Comunicación y Cultura, dado que en ese entonces funcionaban de manera integral conformando una misma área (Jaschek, comunicación personal, 2023). Así, en líneas generales, se especifican como propuestas que se concretan en el espacio del MAM: un taller de fotografía que dicta Alfredo Srur entre los meses de julio y diciembre, un ciclo de cine sobre exilios contemporáneos que se organiza en el mes de octubre en el marco de la muestra *Winnipeg, el exilio circular*, presentaciones de tesis de alumnos de la Facultad de Artes -UNLP- en los meses de noviembre y diciembre y la presentación, en el mes de diciembre, del libro *Hubiera querido* de Rosa María Pargas, secuestrada y desaparecida en agosto de 1977.

En el 2012, según se explicita en el material Balance de Actividades que elabora el Museo, se presenta en el mes de mayo el libro de Juan Ayala *Malvinas, la primera línea*, una actividad que contó con la presencia de Daniel Riera -editor-, Mario Volpe -presidente del Centro Ex Combatientes Islas Malvinas CECIM-, Emilce Moler -miembro de la CPM-, y Sergio Sánchez, uno de los protagonistas del libro. El cierre, por su parte, estuvo a cargo de los poetas y músicos Martín Raninqueo y Fabián Passaro.

A su vez, en julio comienzan a realizarse en la sede del Museo los ensayos semanales del Coro de la CPM, a cargo de la Lic. Leticia Zucherino, quien trabaja en torno a un repertorio de música popular, mientras que, durante el mes de agosto se llevan a cabo distintas propuestas, a saber: se organiza una charla sobre libro de artistas, la cual es coordinada por los docentes y artistas Diego Garay y Guillermina Valent; se proyecta *Homo Viator*, un documental dirigido por Miguel Mato, en el que se aborda la vida del escritor Haroldo Conti; se realiza el ciclo *Café de los imposibles, conversaciones fuera de la coyuntura*, en el que Alejandro Mosquera promueve el debate con diferentes personalidades y pensadores argentinos, particularmente, en esa ocasión dialogan Eduardo Jozami, Ernesto Villanueva y Mario Wainfeld en torno a la temática *Los peronismos y las marcas de Trelew*; y finalmente, se presenta el libro del dibujante y fotógrafo Martín Barrios *Andar por ahí*, una producción que contiene fotos, fragmentos de cartas, emails y notas de viaje. Participan de la actividad los escritores Raúl Barreiros y Juan José Becerra y el músico y compositor Tata Cedrón.

En el mes de septiembre, el artista multifacético Chelo Candia coordina una charla sobre *Historieta, mural y derechos humanos* y un taller dirigido al público en general. La jornada finaliza con la realización de un mural colectivo que conmemora a Jorge Julio López. Esta obra permaneció exhibida en la fachada del museo hasta el mes de noviembre. Asimismo, y en el marco del ciclo *Café de los imposibles*, Alejandro Mosquera debate con Daniel Rafecas, Félix Pablo Crous y Hugo Cañón, sobre el tema *A 6 años de la desaparición de Julio López. La Justicia: perspectiva de los juicios de lesa humanidad y las impunidades hoy*.

El cronograma de actividades continúa en el mes de noviembre con la presentación de la tesis de Licenciatura en Grabado y Arte Impreso de la artista plástica Viviana Barletta, *Libro de Artista como escenario del conflicto imagen-palabra*, y del libro *Fueguinos en el Museo de La Plata: 112 años de ignominia* a cargo del Colectivo GUIAS -Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social-. También, se

proyectan durante este mes dos films: *Inacayal. La negación de nuestra identidad*, de Myriam Angueira y Guillermo Glass, y *Sin punto y aparte* de Sergio Slutzky.

Cierran el 2012 en el mes de diciembre varias propuestas, entre ellas, un taller que dicta la artista Cecilia Agüero y una charla titulada *Grabado y Arte impreso*, a cargo de los artistas plásticos Juan Carlos Romero y Viviana Barletta. A su vez, se inaugura en la planta alta del Museo *Sistemas de vuelos espaciales*, del escultor y docente Agustín Valenciano, y se presenta la Tercera muestra de Artes Plásticas Registro de Artistas *IdentificARTE*, un proyecto convocado por el Registro Provincial de las Personas. Finalmente, se presentan en el Museo trabajos de alumnos de la cátedra de Dibujo 4 complementaria de la Facultad de Artes, UNLP.

En lo que respecta al 2013, una de las actividades que se desarrolla a lo largo de todo el año refiere a las presentaciones de libros. Así, en mayo se expone “*En el cielo nos vemos*” *La historia de Jorge Julio López* de Miguel Graziano. Acompañan al autor, Guadalupe Godoy, abogada en los juicios por crímenes de lesa humanidad en La Plata y en la causa por la desaparición de Jorge Julio López, y Hugo Cañón, presidente de la CPM. En junio se expone *Beya. (Le viste la cara a Dios)* de Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría. Participan del evento, Viviana Caminos, presidenta de la Red Alto al Tráfico y a la Trata de personas (RATT), la escritora Selva Almada, y el músico y productor Santiago Coria. En el mes de julio, el escritor Leopoldo Brizuela presenta *Haikus de guerra*, un libro de Martín Raninqueo ilustrado con xilografías de Julieta Warman. Como cierre de la jornada se organiza un musical a cargo del propio Martín, Diego Rolón y Leopoldo Brizuela. En septiembre se exhibe *Los días sin López* de Werner Pertot y Luciana Rosende. Como panelistas participan Marcelo Saín, Doctor en Ciencias Sociales y diputado provincial, Guadalupe Godoy, abogada, y Carlos Leavi, Doctor en Comunicación Social. En octubre, Claudia Cesarini presenta su obra *Masacre en el pabellón séptimo*, junto con Hugo Cardozo, sobreviviente de la masacre, Rodrigo Pomares, representante de la CPM y Esteban Rodríguez, docente e investigador. Por último, en el marco del Proyecto de investigación *Arte y Medios: entre la cultura de masas y la cultura de redes* (FDA-UNLP), dirigido por la docente e investigadora María de los Ángeles de Rueda, se presenta en el mes de diciembre *Manual de Mapeo Colectivo de Iconoclastas*. Además de estas producciones, también se presentan en los meses de junio y agosto respectivamente, las tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso (FDA-UNLP) de Mariana Cartolano -*Objetos de Adoración*- y Paula Giorgi -*Biología de las Ideas*-.

A su vez, durante ese año el Museo organiza una serie de charlas, conferencias y ofrece distintos talleres. En el mes de junio se desarrolla *Arte y política: tomar la calle*, conferencia a cargo de la docente e investigadora Ana Longoni, mientras que, en el mes de julio, la artista plástica Marina Fichtenbaum dialoga en torno a *La tematización de la memoria*. En agosto, el artista Juan Carlos Romero dicta un taller sobre poesía visual y participa en un conversatorio con el docente, curador e investigador Fernando Davis. En septiembre se llevan a cabo dos mesas-debate coordinadas por el organismo Unión por los DDHH La Plata: una, titulada *Hay desaparecidos, hay asesinados, ¿hay democracia?*, con un panel conformado por Leo Santillán, hermano de Darío Santillán, Marcela D'Angelo, integrante de Campaña Abolicionista *Ni una mujer más víctima de las redes de prostitución* y Vanesa Orieta, hermana de Luciano Arruga; y la otra, *Falta López, falta justicia, sobra impunidad*, en la que participan como panelistas las abogadas Guadalupe Godoy y Verónica Bogliano, las Madres de Plaza de Mayo Nora Cortiñas y Mirta Baravalle y las integrantes de Unión por los DDHH La Plata Cristina Gioglio y María Laura Bretal. Acompañan las mesas, en *Hay desaparecidos*, una muestra de fotografías de Olga Morales, y en *Falta López*, fotos de Gerardo Dell'Oro y *Un claro día de justicia*, documental dirigido por Ana Cacopardo e Ingrid Jaschek.

Durante el mes de octubre el Museo es una de las sedes de la 9º edición del Festival Internacional de Cine Independiente La Plata *FestiFreak*, y en el marco de este, se desarrolla el espacio formativo *Taller de Proyectores Precarios*, como así también, se proyecta el documental *El tramo* de Juan Hendel y *La música callada* de Fernando Boto. Se suma a las actividades de este mes, una charla a cargo de los docentes e investigadores Nicolás Cuello y Florencia Basso, titulada *Desde y con el cuerpo. Nuevas formulaciones de la poética presencia/ausencia*. Por último, cierran en el mes de noviembre el cronograma de charlas y talleres, *Tejedoras por la paz*, una jornada-taller coordinada por Silvia Kowalczyk, miembro del grupo Tejedoras por la Paz de la provincia de Córdoba; una charla con el artista chileno Alejandro Mono González, organizada conjuntamente entre el Museo y la Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental (FDA-UNLP), y *La escena del crimen ¿Qué queda cuando el arte se va?*, un conversatorio moderado por Magdalena Pérez Balbi y en el que participan los artistas Séverine Hubard, Marcela Cabutti, Julián Axat, Valentino Tettamanti y Francisco Magallanes.

Asimismo, con motivo de los 40 años del golpe militar en Chile, el Museo, en conjunto con el archivo de Observatorio Sur, propone en el mes de septiembre un ciclo

de cine documental titulado *A 40 años del Golpe de Estado en Chile*, que incluye la proyección de *Chile, la memoria obstinada*, de Patricio Guzmán, *El soldado que no fue*, de Leopoldo Gutiérrez, *La ciudad de los fotógrafos*, de Sebastián Moreno, y *Una voz contra el olvido: el largo exilio de Ariel Dorfman*, de Peter Raymont. En esta misma línea, otra actividad de extensión que promueve el MAM corresponde al dictado de cursos de capacitación docente. Particularmente, en el 2013 se organizan dos, a saber, *Las artes plásticas y la construcción de la memoria*, e *Imágenes, dispositivos visuales y escuela*, desarrollados entre los meses de agosto y octubre. Por último, resta mencionar el trabajo constante que realiza el Coro de la Comisión, y que se materializa en las presentaciones correspondientes a ese año: en marzo se presenta en el Museo Municipal de Florencio Varela, en junio en la Facultad de Ciencias Exactas (UNLP), y en el Centro literario israelita y Biblioteca Max Nordau, en agosto en la Municipalidad de Verónica provincia de Buenos Aires, en septiembre en el Colegio Nacional Rafael Hernández, y en diciembre en la Facultad de Odontología (UNLP).

Finalizando el año, se exhibe en el mes de octubre y en el marco de la 4ª muestra del proyecto *Registro Activo*, organizado por la Secretaría de Arte y Cultura (UNLP) y los departamentos de Artes Plásticas y Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Artes (UNLP), *Volver a darlo vuelta del revés*, una exposición constituida por tres instalaciones de los artistas platenses Agustina Girardi, Paula Giorgi y Walter Andrade, que contó con la curaduría de Florencia Basso y Cecilia Cappannini. También, en el mes de noviembre y a través de un acuerdo con la Secretaría de DDHH de la Facultad de Periodismo y Comunicación (UNLP), se instala *Todo está guardado en la memoria*, una producción fotográfica de Gabriela B. Hernández en la que se registran dos juicios por delitos de lesa humanidad, a saber, *Unidad 9* y *Circuito Camps*. Al igual que en el 2012, durante el mes de diciembre se presenta *IdentificARTE*, una muestra colectiva convocada por el Registro Provincial de las Personas de la provincia de Buenos Aires.

Siguiendo, y en relación al 2014, seis producciones conforman el cronograma de presentaciones de libros. En el mes de junio se expone *Julio Abreu sobreviviente del vuelo cero*, del escritor uruguayo Alberto Silva; además del autor participan en la jornada, Elida Fontora de la Comisión por la Memoria de los Fusilados de Soca, Baltemar Taroco, integrante de Crysol Asociación de ex presos políticos del Uruguay, y Julio Abreu, único sobreviviente del Primer vuelo del Plan Cóndor. En agosto se presenta *1914. Argentina y la Primera Guerra Mundial*, del escritor y docente Ramón

Tarruella. En octubre tienen lugar tres presentaciones: *Unidad Básica Evita Montonera, una experiencia política*, de Enrique Juan Ferrari, a quien acompañan Hugo Cañón, escritor del prólogo, y Juan Scatolini; *Edición conmemorativa de los 10 años del FestiFreak*, realizado por el proyecto independiente de edición y difusión de video contemporáneo La Copia Infiel; y tres producciones de la Editorial Molinos de Viento, a saber, *Anita y sus dos mamás*, *¿Cómo llegué a este mundo?* y *Hay muchas cosas que están bien*, evento del que forman parte las escritoras Cecilia Blanco, autora de *Mi familia es de otro mundo*, y Barbie Di Rocco autora del libro *Atigrado*. Por último, en el mes de noviembre se exhibe *Yo nena, yo princesa*, de la escritora y activista Gabriela Mansilla, con la participación de la psicóloga Valeria Paván.

En lo que refiere a cursos y talleres, durante las vacaciones de invierno el Museo ofrece un taller de arte infantil para niños de entre 6 y 10 años, que tiene como eje de trabajo la identidad, la diversidad, la convivencia y los valores democráticos. A su vez, bajo una modalidad bimestral, en septiembre se dicta *Formas de documentar*, un curso de fotografía que coordina el reportero gráfico Alfredo Srur, y en el que se propone abordar la historia de la fotografía, el fotoperiodismo y el documentalismo. En octubre se lleva a cabo *La propia música*, un taller que se organiza en el marco del Festival FestiFreak. Finalmente, y al igual que en otros años, el Coro de la CPM continúa su trabajo en la sede del Museo.

En el mes de abril se inaugura el repertorio de charlas y conferencias de la mano del juez Luis Arias y Julián Axat, quienes dialogan en torno a la catástrofe del 2 de abril de 2013 ocurrida en la ciudad de La Plata. Siguiendo, en el marco de la muestra *Inundación y después*, se organiza una mesa debate integrada por Valeria Redondi, presidenta del Colegio de Trabajadores Sociales de la provincia de Buenos Aires, Adolfo Ruiz, delegado de ATE de la Dirección Provincial de Hidráulica, Gastón Rochebouet, director de la organización social TECHO, Lorena Pujó, coordinadora contra la campaña de contaminación de Greenpeace Argentina, y Alejandro Meitín, cofundador de la organización activista artístico-ambiental Ala Plástica. En agosto, el muralista mexicano José Luis Soto González brinda una charla organizada en conjunto con la Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental (FDA-UNLP), mientras que, en octubre, y en el marco de la III Bienal de Arte y Cultura que promueve la Facultad de Artes (UNLP), el Grupo italiano LBEE dialoga en torno a su experiencia muralista en el mundo.

En esta misma línea, otras propuestas que forman parte del cronograma que desarrolla el Museo durante ese año, son las exhibiciones *Manos apropiadas*, instalada en el mes de junio, *Narrativas Dibujadas* y *Muestra Colectiva*, ambas en diciembre. La primera de ellas resulta del proyecto pedagógico llevado a cabo por alumnos de 3° año del Colegio Nacional Rafael Hernández (UNLP), quienes, en el marco del programa de la materia Formación Visual e Historia del Arte, producen un conjunto de trabajos que tienen como disparador la serie *Manos Anónimas* del pintor Carlos Alonso. Por su parte, *Narrativas Dibujadas* se trata de una exposición colectiva de dibujos que realizan alumnos de 4° año de la Cátedra de Dibujo Complementario de la Facultad de Artes (UNLP), mientras que la *Muestra Colectiva* incluye un corpus de obras seleccionadas en el marco del V Concurso Registro de Artistas del Registro Provincial de las Personas.

Finalmente, completan el cronograma de actividades, el Laboratorio de Teatro Espontáneo NuNca en BaBia, que presenta su obra teatral improvisada *Historias mínimas*, y el bailarín Adán Cohen que ofrece una clase sobre la Milonga de Roles. Seguido a ello, en el mes de diciembre se exhibe un corpus de videos realizados en el Taller de videoarte del Penal de Mujeres de Ezeiza; están presentes en el evento sus realizadoras, Ana Isabel Machado, Vanesa Doderó, Nancy Aguirre y Olga Guzmán, como así también, la videoartista encargada del taller Camila Renata Ciccone. Cierra el año, una jornada de música, feria y danza en la que el Coro de la Comisión y el Taller de danza de raíz Afro del Centro Cultural Daniel Favero acompañan una feria de exhibición y venta de artesanías.

En 2015 se suma al conjunto de propuestas culturales que caracterizan el quehacer del Museo, el *Ciclo Viernes!* En el marco de este, en el mes de abril se proyecta el film *Arriba los que luchan, Jorge Masetti y la batalla en la comunicación*, un documental del Grupo de Cine Maldito centrado en la biografía del periodista Jorge Ricardo Masetti. En junio se reproduce *Pequeña Babilonia. 30 años de rock platense en democracia*, de Hernán Moyano y Cristian Scarpetta. Se trata de una película en la que se rinde homenaje a figuras destacadas de la historia musical de la ciudad de La Plata. Siguiendo, en agosto se presenta el libro *El peligro está en los vivos*, de José Luis Visconti, un trabajo en el que el autor analiza la producción cinematográfica del período 1976-1983. Asimismo, en el mes de septiembre se proyecta *Donde empieza la vida y termina la muerte*, una crónica documental dirigida por Marcos Tabarozzi y Nicolás Alessandro, en la que se narra cómo son los días sin López. Culmina el ciclo en octubre

con la presentación de la obra *Composición libre. La creación musical argentina en democracia*, que coordina el investigador Sergio Pujol.

A su vez, durante este año continúan algunas de las propuestas de talleres desarrolladas en 2014. Por un lado, se repite el curso de arte infantil, que en esta ocasión es acompañado por un ciclo de cine, y por otro, se retoma el taller de fotografía *Formas de documentar* que coordina Alfredo Srur, pero esta vez bajo una modalidad anual. En el marco de este taller se organiza en el mes de diciembre una muestra colectiva con producciones de los alumnos Emilio Alonso, Alberto Cortínez, Santiago Gershanik, Lariza Hatrick, Gustavo Muriel y Maximiliano Salvatierra. Otra actividad que se lleva a cabo, particularmente en el mes de julio, corresponde a la presentación del libro *Por todo espacio, por este tiempo*, de la periodista Mónica Ribero Cabrera, en el que relata la gira del trovador Silvio Rodríguez por los barrios populares de Cuba. Acompañan a la autora el fotógrafo Kaloian Santos y un show musical en el que Hilo Rojo y Javier Salum interpretan canciones de Silvio Rodríguez. Además de esta propuesta, en octubre se organiza una charla abierta sobre la experiencia de los Parques Biblioteca de la ciudad de Medellín, y en el marco de esta exponen las bibliotecarias de la CPM, Lilián Lembo y Luz Fernández Trillo. Finalmente, se integran al programa de actividades 2015, la presentación, en el mes de julio, de la tesis de grabado *Transferencia* de Graciela Galarza (FDA-UNLP), en octubre, *Fragmentos* de María Luisa Bezzoni (FDA-UNLP) y en diciembre la tesis *Relatos de muñecas* de Mariana Di Bitetti (FDA-UNLP).

Por último, dos propuestas más completan el repertorio 2015. Por un lado, se exhibe *Nosotras y ellas. Memorias de los afectos*, una muestra organizada en el marco del programa *Registro Activo* (FDA-UNLP), del que participan en esta ocasión las artistas Natalia Suárez, Celina Torres Molina y Graciela Barreto, con curaduría a cargo de Melina Jean Jean, y la *Muestra Colectiva* que se realiza en el mes de octubre como parte del VI Concurso Registro de Artistas, del Registro Provincial de las Personas.

En 2016, seis encuentros constituyen el *Ciclo Viernes!* En el marco de este, se presenta en el mes de marzo el libro *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*, de Juan Ignacio Provéndola; en abril, *Cartas marcadas*, una novela del escritor y periodista Martín Malharro; en junio, *Viento de agosto*, un trabajo colectivo creado en 2015 en el marco del Primer Festival Internacional de Danza x la identidad de la ciudad de La Plata; en julio se proyecta el documental *T* de Juan Tauil, “un collage de archivos filmicos que da cuenta de la

militancia artística y territorial de un grupo de militantes travestis durante los años previos a la sanción de la ley de género en la República Argentina” (Tauil en Agencia de noticias *Andar*, CPM, 2016); en septiembre se organiza una variedad que incluye la participación de Rocío Petryk y Andrea Decastelli del Taller de Danzas del Centro de Producción Educativa Artística y Cultural -Cepeac- N° 1, fotografías de Herlo Ramone y Nadia Soledad y música en vivo de Ivan Amato y Bárbara Denisse Kinzly; en octubre, la Cooperativa cartonera Cuenteros, verseros y poetas, fundada en el pabellón 4 de la Unidad Penal N° 23 de Florencia Varela, presenta *Juguetes Perdidos*, un libro que recopila las vivencias de los escritores durante su estadía en institutos de menores. Además, la editorial Eloísa Cartonera expone *Héroes del whisky* del escritor Alberto Sarlo, el grupo M.A.F.I.A presenta una serie de fotografías, la artista Mariana Arrieta, un corpus de retratos y el músico y escritor Carlos Alberto Mena acompaña con música en vivo. Cierra el programa *Viernes!* en el mes de noviembre, una charla que incluye la proyección del Ensayo Documental sobre la desaparición de mujeres en Ciudad Juárez, de la fotógrafa mexicana Mayra Martell.

Asimismo, otras propuestas que desarrolla el Museo en 2016 y que acompañan a la exposición *Carnavales*, refieren, por un lado, al taller de candombe porteño dirigido a jóvenes y adultos que dictan en vacaciones de verano Norberto Pablo Cirio y Augusto Pérez Guarnieri, ambos profesionales pertenecientes a la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos -UNLP-, y por otro, al taller de máscaras y cabezudos destinado a todas las edades, a cargo del equipo MAM. Como cierre de este conjunto de jornadas culturales se organiza un festival de máscaras y candombe porteño, que cuenta, a su vez, con la presentación musical de la Asociación Misibamba de la Comunidad de Afroargentinos del Tronco Colonial (Agencia de noticias *Andar*, CPM, 2016). También, al igual que en años anteriores, en vacaciones de invierno se promueven actividades destinadas a niños y niñas: un ciclo de cine de animación infantil y dos talleres, uno de producción audiovisual, y otro de producción plástica. Por último, se organiza nuevamente *Formas de documentar*, curso de fotografía que coordina el reportero gráfico Alfredo Srur.

En lo que respecta al 2017, participan de la propuesta *Viernes!*, LAs AmAndAs, colectiva de mujeres aRtivistas, que a través del teatro espontáneo escenifican historias comunes y colectivas; el grupo de danzas SuCoMi, que en el mes de abril presenta *Todo espacio es tu cuerpo*, una intervención que estuvo acompañada por música en vivo de Ansiosa y un monólogo interpretado por Sergio Arteaga Lobos, y por último, en

septiembre, Ernesto Alaimo traduce su libro *Diccionario Sinfónico* al formato performance.

A su vez, se incluyen dentro de este programa, cuatro presentaciones de libros: en el mes de abril, *Despojos: Teatro, Identidad y Memoria* de Roxana Aramburú, un trabajo que compila cuatro obras de teatro de la artista, en las que problematiza sobre las comunidades indígenas de nuestro país; en mayo, *Villa Gesell Rock & Roll* de Juan Ignacio Provéndola, que contó con la presencia en vivo del compositor y saxofonista argentino Willy Crook; en junio, *Desde cerca*, libro de fotografías de Ataúlfo Pérez Aznar, y finalmente, en septiembre, *2001. Ni olvido ni perdón. La masacre policial y social del neoliberalismo* del periodista platense Gabriel Prósperi, material en el que el autor aborda la historia del neoliberalismo argentino y la represión policial en diciembre de 2001 (Anuario, Balance de gestión 2017, CPM). Finalmente, en los meses de octubre y noviembre se desarrollan una serie de actividades que se inscriben dentro de *Infancias y otras fronteras*, de Mariana Chiesa Mateos. Constituyen la propuesta, dos talleres, uno de narración visual para adultos, y otro de costura y bordado, ambos coordinados por Chiesa Mateos, y una feria de estampas y libros de la artista.

En lo que refiere al 2018, tres viernes del mes de marzo se destinan a la proyección de *Mujeres de la mina*, una producción de Loreley Unamuno y Malena Bystrowicz, que tiene como protagonista a tres mujeres -Domitila Chungara, Lucia Armijo y Francisca González-, que trabajan en el Cerro Rico de Potosí en Bolivia, y narran sus historias de vida, signadas por la lucha y la resistencia que ejercen ante un sistema laboral precarizado y desigual. A su vez, en el marco del programa *Viernes!*, participan en el mes de abril, el colectivo poético Las Pibas, y el colectivo Bazaar que presenta una intervención audiovisual titulada *Nuestras voces se transforman, se levantan y se escuchan en el espacio*. En el mes de julio se proyecta el documental *Orígenes vascos de Guevara*, actividad en la que participan Juan Martín Guevara, hermano del líder revolucionario, José Joaquín Saldías, director de la Cátedra Libre de Pensamiento Vasco de la UNLP, y Susana Aramburu, referente de la Biblioteca Matxin Burdin Centro Vasco La Plata. En septiembre, se inscribe dentro de *Viernes!*, música en vivo y producciones visuales de la artista digital Joaquina Salgado, el grupo Atómicos y La Secta. A su vez, en este mismo mes se proyecta el documental *El cine de la Utopía*, dirigido por José Axel García Ancira Astudillo y producido por Candelaria Luque.

Siguiendo con el recorrido, en octubre, y con motivo del mes de la salud mental, la CPM, Oikos y el colectivo El Cisne del Arte, organizan conjuntamente un nuevo

ciclo de cine titulado *Perspectivas de la resistencia*. Conforman esta propuesta *Los fuegos internos. El arte de salir del manicomio*, largometraje documental producido por El Cisne del Arte, en el que abordan la vida y los procesos de reinserción social de pacientes del Hospital Dr. Alejandro Korn, Melchor Romero. Le sigue a esta, *MOACIR III*, una película que según refiere Tomás Lipgot, su director, integra *Trilogía de la libertad*; saga que gira en torno a la vida de Moacir Dos Santos, cantautor brasileño que durante años vivió en el Hospital neuropsiquiátrico José T. Borda. Cierra el ciclo, *Marta Show* de Malena Moffatt y Bruno López, en el que presentan la historia de Marta Buneta, una mujer de 70 años que vive en situación de calle. Por su parte, en noviembre, inaugura un nuevo ciclo, *Miradas desde la tierra*, organizado por el Museo en conjunto con el Movimiento Agroecológico La Plata y el Encuentro regional de pueblos y ciudades fumigadas. Documentales y ficciones integran el corpus de proyecciones que problematizan y visibilizan los conflictos en torno al territorio de productores y campesinos de todo el país, que luchan y resisten al extractivismo y la apropiación de sus tierras. En el marco de este, se presenta *Toda esta sangre en el monte*, un trabajo de Martín Céspedes y *Roja tierra nuestra* de Juan Alaimés. Finalmente, *Cuerpos para odiar* de Claudia Rodríguez, se expone en el mes de diciembre. Un libro en el que la autora reflexiona acerca de las travestis, la violencia y el trabajo sexual.

En el 2019, año en el que el MAM integra la Federación Internacional de Museos de Derechos Humanos (FIHRM), sección latinoamérica (RED FIHRM-LA), durante los meses de agosto y septiembre, la CPM y la Cátedra Libre de Nuevas Economías de la UNLP organizan un ciclo de cine y debate, en el que se presentan experiencias de prácticas económicas alternativas y solidarias que se desarrollan a escala nacional e internacional. Se inscriben dentro de esta propuesta, *Demain* (Mañana), un documental francés de Cyril Dion y Mélanie Laurent, en el que se abordan distintas alternativas concretas que promueven grupos de personas ante los cambios climáticos y la crisis ambiental; *Stop! Rodando el Cambio*, film producido colectivamente por un grupo de mujeres que recorren los países de España y Francia, en busca de respuestas que contribuyan a imaginar otras formas de vida respetuosas con el entorno ambiental y social; *Monedas de cambio*, un trabajo de RTVE que centra la mirada en sistemas de pago alternativos que se implementan en España con el objetivo de dinamizar las economías locales, y por último, finaliza el ciclo, *Seeds of freedom* (Semillas de libertad) de Jess Phillimore, que trata sobre las semillas, su historia, su uso

en manos de empresarios, su rol en el mercado global y en el sistema de agricultura industrial. A su vez, también en septiembre, y con motivo de los 43 años de la Noche de los Lápices, se invita desde el Museo a participar en *No fue por el boleto. Querían cambiar el mundo*, una intervención artística a realizarse en la fachada de dicha institución.

En el marco de *Viernes!* se lleva a cabo en el mes de octubre, la presentación del libro *La apuesta del sol*, poemario de Ernesto Alaimo, evento en el que también se incluye música en vivo a cargo de Roda de Choro y lectura de poesía de la mano de Romina Guzmán. Asimismo, en octubre, el Museo forma parte del Circuito Cultural Pluridisidente del 34º Encuentro, y con base en ello, se elabora un programa que incluye cine, literatura y debate (Agencia de noticias *Andar*, CPM, 2019). La lista de actividades inicia con *Experiencias fronterizas*, un conversatorio prioritario para personas racializadas, en el que participa el movimiento *Cineclub: mujeres empoderadas, mujeres cineastas* que dirige Ana María González. Se integran a la jornada, proyecciones de videos realizados con lideresas de Abya Yala. Continúa en el cronograma, la presentación del libro *Nuestra revolución no defiende abusadores. Escritos sobre reparación colectiva*, una obra de la Agrupación Mundanas que se construye con el objetivo de aportar información específica sobre casos de abuso infantil. Acompañan este evento, la periodista Liliana Hendel y la actriz Thelma Fardin. Otra de las propuestas consiste en la proyección del documental *Femicidio. Un caso, múltiples luchas* de María Ávila, hija de María Elena Gómez, asesinada por su pareja en la noche del 19 de julio del 2005.

Octubre es el mes de la salud mental, y por ello, se organiza en el Museo *Entretenimiento*, una jornada de cine, salud y educación que promueven la CPM, el Hospital HIGA San Martín, AUFATAM-Asamblea de familiares y usuarios, Movida de locos, Oikos y El Cisne del Arte. Integran el conjunto de propuestas: *A la gloria no se llega por un camino de rosas*, cortometraje producido por la Facultad de Artes de la UNLP, *Del Hospital a la Cancha*, corto documental del Hospital HIGA San Martín, *Claveles del aire*, film dirigido por Valeria Guariste, como así también, se realizan talleres y Radio Abierta.

En noviembre y diciembre se proponen dos ciclos de *Viernes!* Por un lado, se ubica aquí, *Cae la noche tropical*, una jornada que incluye música y lectura de poesía a cargo de Sara Bosoer, Buki Cardellino, Agustina Catalano, Ana Rocío Jouli, Julieta Novelli y Constanza Orbegoso, y por otro, se presenta el libro *Oesterheld, una cita con*

*el futuro*, en el que su autor, Miguel Ángel Foncueva, propone un recorrido por la obra literaria de Héctor Germán Oesterheld. Cierra el año, una Feria de Editoriales en la que se exhibe *SUBE*, de Ayelén Rodríguez y Pablo Pesco, Editoriales Pensar en Imágenes y Gatos Negros, y *Cara Norte*, de Martina Dominella, Plateada Editora. Completa la jornada, música en vivo de Le Piqui.

Todas estas actividades, como así también, los proyectos expositivos que organiza y elabora el Museo, si bien primero son elevados para su revisión y evaluación al área de Comunicación y Cultura, en líneas generales, y siguiendo con lo propuesto por Sandra Raggio, (comunicación personal, 2022), estos se debaten y definen en conjunto, al interior del staff. En esta clave, Sandra destaca, que en ocasiones, desde las distintas áreas que componen la Comisión se piensan y proponen ideas a desarrollar en el Museo, aspecto que responde a la propia lógica y dinámica de trabajo de la institución.

### **5.3 Muestras temporarias exhibidas entre los años 2011-2019**

Tal como se especificó en párrafos anteriores, el Museo no posee una muestra permanente hasta marzo de 2021, por lo que, durante el período estudiado, solo se presentaron muestras temporarias. De allí, que éstas se desarrollen a continuación, y que en el espacio Anexo, en la página 286, se proponga una versión resumida a disposición o elección del lector/a, que incluya título de la producción, meses en que permanece expuesta, temática abordada y modalidad de trabajo.

El año 2011 inicia en el Museo con una exposición fotográfica de Gabriel Díaz, titulada *Formas de vida*. Exhibida entre los meses de marzo y junio, componen la muestra imágenes que pertenecen a tres series diferentes, a saber: *Muerte menores*<sup>158</sup>, expuesta en el MAM en la planta alta junto con *Chernóbil Cuba*<sup>159</sup>, y *Formas de vida*<sup>160</sup>, que se presenta en la planta baja.

En la primera de estas, Díaz retrata entre los años 1991-1992, niños y niñas que viven en las calles de los barrios porteños Constitución, Retiro y Congreso. Algunos de ellos se abrazan, otros consumen drogas, fuman, otros duermen o simplemente posan de pie frente a la cámara. Sobre esta producción que el artista realiza en blanco y negro, la escritora, periodista y docente Raquel Robles (2016), escribe:

---

<sup>158</sup> Disponible en <https://www.diazgabriel.com/muertesmenores>

<sup>159</sup> Disponible en <https://www.diazgabriel.com/chernobil>

<sup>160</sup> Disponible en <https://www.diazgabriel.com/formasdevida>

(...) Y ¿Qué es un niño? ¿Qué es una niña? ¿Un momento? ¿Un espacio? ¿Una espera? ¿Una preparación para ser adulto? Cualquiera sea la respuesta, un niño no es un menor. Como no son hombres ni mujeres quienes estuvieron en un campo de concentración. Un niño es una idea de lo humano. Un menor es una categoría jurídica [...] (Sitio web de Díaz)<sup>161</sup>.

Por su parte, *Chernóbil Cuba*, se trata de una serie en blanco y negro que el autor produce entre los años 1995-1997, en el marco de un viaje que realiza a dicho país. Allí, fotografía niños y niñas, víctimas de la catástrofe nuclear ocurrida en Chernóbil en abril de 1986, que se trasladan temporalmente a La Habana, Cuba, a recibir tratamiento médico. Las diversas escenas que integran el corpus, muestran en su mayoría niños que han perdido el cabello, y que se inscriben dentro de “esas generaciones que siguen naciendo peladas después del desastre de Chernóbil, no ya por la radiación esparcida por la central nuclear estallada sino por el estrés de las madres que tuvieron que dejar su vida de un momento a otro” (Sitio web de Díaz)<sup>162</sup>.

Por último, y en lo que respecta a *Formas de vida*, una producción llevada a cabo entre los años 2009 y 2011, integran la serie imágenes de construcciones urbanas -viviendas lujosas, casas precarias, terrenos apropiados- ubicadas en distintos barrios de Capital Federal, y a partir de las cuales el autor tematiza sobre el espacio urbano. En relación a este conjunto de obras que se exhiben en el MAM, Díaz sostiene:

Si hubiese tenido que ponerle un nombre en conjunto a todas las series hubiera usado una frase de Spinetta de su canción Jardín de gente: “el collage de la depredación humana”. Por la marginación de los niños en las calles de Buenos Aires, el sufrimiento, las víctimas de la actividad nuclear, de la ambición humana, de autoexterminarse. Entre los primeros trabajos y *Formas de vida*, hay una diferencia de 20 años. Me pareció interesante verlos todos juntos porque de alguna manera una serie es consecuencia de la otra. Aquel primer trabajo se llama *Muertes menores* y éste *Formas de vida*. Si bien fui el mismo fotografiando, muchas cosas cambiaron, desde mi percepción, ánimo, actitud y forma de ver. Antes tenía la palabra muerte en el título, ahora tengo la palabra

---

<sup>161</sup> Disponible en <https://www.diazgabriel.com/muertesmenores>

<sup>162</sup> Disponible en <https://www.diazgabriel.com/texto-chernobyl>

vida, eso también da alguna pista de cómo fui abordando los temas. (Díaz en Oliva, 2011, s.p.)

A su vez, en el mes de marzo también se inaugura *Memorias*, una muestra colectiva producida por el MAM en la que se exhiben obras que diversos artistas donan al Museo en el año 2010, y que desde entonces forman parte de su acervo patrimonial. Integran el conjunto, producciones de Juan Carlos Romero, Santiago Porter, Eduardo Arreseyor, Marcos Adandía, Adriana Lestido, Helen Zout, Gerardo Dell' Oro, Juan Travnik y Santiago Hafford.

Posteriormente, un equipo de curadores del Centro de Arte Experimental Vigo, presenta en el mes de junio, *Revista Hexágono '71. Una revista, múltiples ángulos* (Catálogo MAM, 2018). De 1971 a 1975, el artista platense Edgardo Antonio Vigo crea, dirige y edita la revista de arte *Hexágono '71*<sup>163</sup>, de la que se publican, bajo una periodicidad trimestral, trece números, dentro de los que se incluyen, historietas, textos traducidos, poesías visuales, fotografías, comunicaciones que convocan a la acción, fragmentos de textos y ensayos (Sitio web CAEV, s.f.). En estos, diversos artistas nacionales e internacionales que enviaban a Vigo sus trabajos, reflexionan y debaten sobre el arte experimental, el arte conceptual, la producción artística y el rol del artista en el contexto latinoamericano, el canon de las *bellas artes*, el escenario político de la época, entre otros. Con base en ello, a 40 años de la publicación del primer número se organiza esta exposición, que desde el Museo se plantea “como una forma de mostrar cómo los debates y las obras editadas nos siguen interpelando, no sólo por la revulsión de sus formas plásticas sino por las preguntas que Vigo esbozaba y las respuestas que auditaba en sus páginas” (Catálogo MAM, 2018).

Siguiendo, en el mes de julio se inaugura *Memoria y olvido*, una muestra colectiva que organiza Juan Carlos Romero, y en la que participan María Rosa Andreotti, Oscar Elissamburu, Nélica Valdés y Javier del Olmo. A través de una multiplicidad de soportes, entre ellos, objetos, intervenciones, esculturas, grabados y libros de artista, Andreotti, Elissamburu y Valdés, esposa de Oscar, tematizan sobre las víctimas desaparecidas durante la última dictadura, mientras que Javier del Olmo centra la mirada en la figura de Julio López.

---

<sup>163</sup>

Disponible en [http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45682/discover?sort\\_by=dc.date\\_accessioned\\_dt&order=DESC](http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45682/discover?sort_by=dc.date_accessioned_dt&order=DESC)

Por último, de octubre a febrero de 2012 se exhibe *Winnipeg, el exilio circular*, una producción llevada a cabo por artistas e investigadores del Programa de investigación Domeyko *Memorias, Historias y Derechos Humanos* de la Universidad de Chile, el Centro de Estudios sobre las Épocas Franquista y Democrática de la Universidad Autónoma de Barcelona y el MAM. La muestra invita a reflexionar “sobre las distintas dimensiones del exilio como fenómeno político que continúa signando al mundo contemporáneo” (Catálogo MAM, 2018, p. 88), y para ello, se parte de un suceso particular que tuvo lugar en agosto de 1939, cuando alrededor de 2200 refugiados republicanos zarparon en el barco carguero Winnipeg, desde el puerto francés de Pauillac con destino a Valparaíso, Chile. Forzados a abandonar sus tierras tras la victoria de Franco en España, arriban a puerto chileno en septiembre de ese año, gracias al apoyo de Pedro Aguirre Cerda, líder del Frente Popular y presidente de Chile en ese entonces, quien organiza y financia el traslado. Por su parte, Pablo Neruda, designado por Cerda cónsul delegado para la inmigración española, es quien gestiona y ejecuta desde París la huída de miles de españoles que al momento se encontraban prisioneros en campos de concentración al sur de Francia (Sitio web de la biblioteca virtual Memoria Chilena, s.f.). No obstante ello, la muestra no se limita solo a este suceso, sino que propone un diálogo entre este y la experiencia del exilio europeo que vivenciaron chilenos, uruguayos y argentinos en el marco de las dictaduras que se imponían en el cono sur décadas más tarde. Así, “[...] los trayectos de los exilios trazaban en el tiempo un círculo. “El destierro es redondo” había escrito Neruda y esos versos adquirirían una renovada resonancia a la luz de la realidad latinoamericana en los ‘70 y ‘80 (Catálogo MAM, 2018, p. 88).

La muestra se expone por primera vez en noviembre del 2010 en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, y once meses después, bajo la curaduría de Emiliano Causa y Laura Ponisio, se inaugura en el MAM<sup>164</sup>. Componen la exposición instalaciones multimediales, fotografías, videos, testimonios, afiches, poesías y cartas. Entre ellas, se ubica *Papeles*<sup>165</sup>, una instalación interactiva que realiza el colectivo de artistas electrónicos IQLab (Bernardo Piñero, Gerardo Della Vecchia y Natalia Pajariño), en la que se pone en escena el complejo entramado de actores y discursos que participan y circulan en Argentina en el momento en que Augusto Pinochet, Comandante en Jefe del Ejército de Chile, derroca en septiembre de 1973 al

---

<sup>164</sup> Ver presentación de la muestra en <https://www.youtube.com/watch?v=Ro11i36kkbs>

<sup>165</sup> Disponible en [https://www.iqlab.com.ar/exilio\\_circular/index.html](https://www.iqlab.com.ar/exilio_circular/index.html)

gobierno de Salvador Allende, y cientos de residentes chilenos deben cruzar la frontera en busca de refugio. Sobre este contexto particular de recepción de los exiliados chilenos en Argentina, los artistas plantean:

[...] Desde el momento en que atravesaban la frontera argentino-chilena los organismos de seguridad del país que les abría las puertas, generaban una ficha personal de los refugiados. A su vez, múltiples agrupaciones en Argentina eran solidarias con los chilenos recién llegados, organizando reuniones y manifestaciones públicas en distintos puntos del país. Mientras muchas manos imprimían y repartían por las calles panfletos de protesta y solidaridad, otras escribían reportes sobre quienes los distribuían (Sitio web de IQLab, s.f)<sup>166</sup>.

En línea con ello, se disponen sobre las paredes de la sala reproducciones de panfletos y afiches de los años 70, en los que se expresan y transmiten actitudes de solidaridad y contención para con los refugiados chilenos. Sobre estos, se proyectan en loop documentos y fichas de identificación utilizadas como instrumento de control por las fuerzas de inteligencia de la época. Finalmente, en un rincón de la sala se emplaza un objeto híbrido mimeógrafo-fotocopiadora, a través de cual quienes recorren la instalación pueden realizar una copia de su mano, y luego colocarla sobre alguno de los doce paneles de acrílico transparente que los artistas ubican en el medio de la sala separados entre sí. Con ello, al tiempo en que se obstaculiza la proyección del video, se hace legible el contenido de los panfletos (Sitio web de IQLab).

Otra de la obras que integran la exposición es *de Exilio y Palabras*<sup>167</sup>, una producción de los artistas multimediales Laura Molina y Jorge Champredonde. En una sala que se dispone completamente a oscuras, se inscriben sobre las paredes trayectos que configuran un mapa, cuyos territorios se encuentran constituidos por palabras tales como, tristeza, vivir, trabajo, irse, hijos, entre otras. Sobre esta cartografía, se ubican una serie de dispositivos sonoros que al ser activados con la luz que emana de las linternas que se ofrecen a los visitantes, reproducen relatos y testimonios que contienen las voces de Eduardo Galeano, Alberto Quesada, Osvaldo Bayer, Tata Cedrón, Guido Bello, entre tantos otros. En torno a la temática que aborda esta instalación, Champredonde plantea:

---

<sup>166</sup> Disponible en <https://www.iqlab.com.ar/papeles/index.html>

<sup>167</sup> Disponible en <https://vimeo.com/champre>

Generaciones completas de países con gobiernos autoritarios, se vieron afectadas por políticas represivas, haciendo que para muchas personas la única posibilidad de supervivencia sea el exilio. Este hecho ha dejado huellas intangibles en las personas y en las sociedades. ¿Qué consecuencias trajo? ¿Cómo afectó a las tramas sociales?

Las huellas del exilio pueden ser rastreadas a través de las palabras que atraviesan una y otra vez los relatos de quienes vivieron la experiencia. Los testimonios dan cuenta de historias únicas que coinciden unas veces en sentimientos, otras veces en deseos, y siempre en palabras que resuenan como claves para acercarse a aquellas vivencias. El material principal en esta obra son las Palabras. Palabras que viajarán impregnadas en conciencias y memorias de quienes vivieron la experiencia.

Palabras que trazan un mapa de vínculos. Un mapa de relatos. Un mapa de exilio y palabras (Champredonde, 2013).

Finalmente, además de las obras que se exhiben, la muestra comprende un ciclo de cine documental constituido por dos cortos y cuatro largometrajes documentales en los que se abordan distintas dimensiones de los exilios contemporáneos. El ciclo fue organizado conjuntamente con el Observatorio Sur.

En marzo del 2012 se inaugura *Nos tocó hacer reír. La Argentina en viñetas*, una muestra colectiva curada por Judith Gociol, en la que exponen más de 100 artistas entre guionistas y dibujantes (Catálogo MAM, 2018). Integran el corpus de obras alrededor de 200 trabajos, dentro de los que se incluyen bocetos, manuscritos, maquetas, objetos, dibujos, material de prensa, y video, que corresponden a los artistas Diego Agrimbau, Alejandro Aguado, Max Aguirre, Caloi, Liniers, Roberto Fontanarrosa, Quino, Alberto Breccia, Patricia Breccia, Francisco Solano López, entre tantos otros que conforman la extensa lista. Inicialmente, esta producción se realiza a pedido de la Cancillería argentina para ser presentada en el Museo de la Comunicación de Frankfurt, en el marco de la Feria del Libro en su edición 2010. Bajo la premisa “hablar de Argentina en Alemania” (Gociol, 2011), *Nos tocó hacer reír* aborda distintos momentos de la historia nacional desde la mirada del humor gráfico y la historieta. El título de la muestra se desprende de una viñeta del escritor y humorista rosarino Roberto Fontanarrosa, en la que se observa a un hombre interrogando a Inodoro Pereyra: “¡Parece mentira! Con la situación que se vive ¡Y usted haciendo bromas!, a lo que Inodoro responde ¿Sabe que

pasa? ¿Sintió hablar de la famosa “división internacional del trabajo”? Güeno... A nosotros nos tocó hacer reír”. Sobre el sentido de este diálogo, Gociol plantea:

Ahí hay un chiste, pero también un posicionamiento político sobre la situación argentina en el mundo. A su vez delimita de manera implícita un lugar cultural: el de un país que sale de sus crisis cíclicas también con la ayuda de su cultura, en la cual el humor ocupa un espacio relevante (Gociol en Elena, 2010, s.p.).

Atendiendo a los propósitos de la exhibición, se delinean distintos núcleos temáticos que organizan el relato de la muestra, a saber: Patria; Fundaciones, Tierra, Urbe, Nunca Más y ¿Dónde está Oesterheld?, a los que se suma el espacio Guerras, destinado a Malvinas. Se trata de un recorrido gráfico que va, desde la ocupación de las tierras que habitaban comunidades indígenas, la “Campaña del desierto”, y la fundación de Buenos Aires, hasta los golpes militares, las desapariciones, el gatillo fácil, la exclusión social y la guerra de Malvinas (Catálogo MAM, 2018).

Entre los meses de abril y mayo se presenta *Las islas en el continente*, una muestra que “indaga sobre los modos en que la sociedad reaccionó frente al conflicto” (Sitio web del Museo, s.f.). Forman parte de esta producción que realiza el Museo a treinta años de la guerra de Malvinas, notas dejadas por los soldados en la estación de trenes de la localidad de Cabildo al momento de ser trasladados, collage de revistas, diarios, historietas, material gráfico contemporáneo a la guerra y fotografías de Diego Paruelo y Gonzalo Mainoldi (Catálogo MAM, 2018). Del primero de ellos, se exhibe un corpus de 16 imágenes en blanco y negro que corresponden a la serie *2 de abril*, que tiene como protagonista a Sergio Gasco, ex combatiente de la guerra de Malvinas, a quien Paruelo visita cada semana entre los años 2000 y 2003. En el texto que acompaña esta serie, el autor escribe:

A los 20 años, habiendo terminado el servicio militar fue enviado a las islas. Su ubicación en el conflicto fue al pie del Monte Longdon, lugar donde ocurrió una de las batallas más cruentas. Luego de la derrota fue tomado como prisionero de guerra. Veinte años después Sergio se encontró con una realidad adversa: sin trabajo y con graves secuelas físicas y psíquicas [...] En Abril del año 2003 fallece de una enfermedad terminal. Su muerte no es ajena a la de los 455 ex combatientes que se suicidaron desde 1982 hasta nuestros días [...] Dice Borges

que en la vida de un hombre pueden estar contenidas la vida de todos los hombres. En la vida y destino de Sergio Gasco se condensa el de buena parte de sus compañeros ex combatientes que fueron enviados a la guerra con gloria, recibidos con indiferencia y abandonados en el olvido. Esta muestra habla de todos ellos, pero en verdad, de todos nosotros, los argentinos (Sitio web del Museo, s.f.).

En *2 de abril*, Gasco se muestra de pie, acostado, sentado, de lejos, en primer plano, de perfil, pero también aparecen sus pertenencias, entre ellas, sus guantes, la libreta del Ejército argentino, su casaca, sostenida por su esposa e hijo, entre otras escenas. En relación al proceso de creación de este proyecto, Paruelo comenta:

Cuando lo conocí a Sergio, lo conocí en realidad por medio de su mujer que iba al Centro de ex combatientes de Lanús, y me contó cómo era la historia de él, que era una historia bastante oscura [...] Era un hombre bastante solitario, pero conmigo se abrió [...] La verdad siempre lo que busqué es mostrar la posguerra, ese desamparo que tuvieron estos hombres (*Sí 989*, 2018, 3m11s)<sup>168</sup>.

Por su parte, Gonzalo Mainoldi exhibe *Volver*, un ensayo fotográfico que en la actualidad integra las colecciones permanentes que componen el Archivo Nacional de la Memoria. La serie se encuentra constituida por 8 imágenes en blanco y negro que el autor realiza en el año 2002, y que más adelante incluye a su proyecto *Posguerra*. Al igual que en *2 de abril*, aquí también la mirada se centra en el después de Malvinas, y en cómo esta impactó sobre quienes la vivieron. Paisajes fuera de foco, objetos en primer plano, los propios ex combatientes conforman este conjunto, sobre el que Mainoldi sostiene:

Se me ocurrió empezar a trabajar esta temática principalmente hablando con los actores, que fueron los soldados. En mi trabajo no hay testimonios, ni contacto con ningún tipo de militar, solo trabajé con soldados [...] Primero hice un corte del trabajo que se llamó *Volver*, y después quise cerrar ese trabajo viajando a las islas, para darle respuestas a muchas preguntas que me habían quedado sueltas,

---

<sup>168</sup>

Disponible en <https://soundcloud.com/si989rosario/hojaderuta-diego-paruelo-presenta-2-de-abril-muestra-fotografica>

y la verdad es que volví con más preguntas de las que fui. Reformulé ese trabajo [Volver] y en el 2018 pude publicar *Posguerra* (RTA Lab, 2022, 1m55s)<sup>169</sup>.

El itinerario de muestras a exhibir en el 2012 continúa por una exposición que produce el Museo con obras de su patrimonio. Dentro de esta, se recuperan y exhiben tres producciones realizadas por la CPM, a saber: *Como un León* (2006), proyecto en el que a través de cartas, fotografías y documentos se propone un recorrido biográfico de Haroldo Conti; *La palabra jugada* (2010), en la que se presenta la vida y obra del poeta desaparecido Roberto Santoro y *Las islas en el continente*, mencionada recientemente. A su vez, se incorporan a este conjunto de muestras, libros de artista y obras de poesía visual de Juan Carlos Romero, Edgardo Vigo, Carlos Servat, entre otros (Sitio web del Museo, s.f.).

Entre noviembre y diciembre se exhiben dos producciones que dialogan entre sí, *Prisioneros de la ciencia* del Colectivo GUÍAS, y *Ulmen. El imperio de Las Pampas* de Duilio Pierri. Tal como se especificó en la reseña realizada en el capítulo 4, *Prisioneros de la ciencia* se encuentra constituida por fotografías que investigadores del Museo de La Plata perteneciente a la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata, le toman a prisioneros sobrevivientes de las expediciones militares de fines del siglo XIX (Catálogo MAM, 2018), dentro de los que se incluyen, el cacique Inacayal y su familia, el cacique Orkeke, entre otras víctimas que mueren entre las paredes del Museo y cuyos restos mortales pasan a formar parte de la colección antropológica del mismo.

En línea con el contenido de esta muestra, se exhiben pinturas en acrílico sobre tela que el artista Duilio Pierri realiza en el 2011, en las que se considera “revela una postura crítica frente a las violaciones de los derechos humanos cometidos por el Ejército Argentino en el siglo XIX durante la llamada *Conquista del Desierto*” (Catálogo MAM, 2018, p. 90). Entre batallas y paisajes, estas imágenes resultan de años de investigación que realizó el artista en torno a la temática que aborda y denuncia, cuyo conjunto tiene por objetivo:

Reflejar un mundo mágico y poético preexistente, al cual tratan de barrerlo los fundamentalistas del botín de guerra bajo el nombre de la “civilización”. Desde la llegada de los españoles, hubo una resistencia. Y nuestro territorio fué el que

---

<sup>169</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DlsnnRqNjS4>

más tiempo logró resistir, al punto que la nación mapuche con el nombre “Araucaria” es el primer país libre de América. En la muestra trato de reflejar que es necesaria una reparación, desde la memoria, para que podamos recuperar nuestra identidad, y enriquecernos con la diversidad, a las que las políticas coloniales y neo coloniales trataron de desaparecer (Pierri, 2011)<sup>170</sup>.

En conmemoración del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia se inaugura en marzo del 2013 *Las dos caras de la desigualdad*, una muestra conformada por pinturas de los artistas Eduardo Maradei, Mariano Sapia y Daniel Corvino e instalaciones de Diana Dowek y del colectivo Arde! En este conjunto, imágenes de la ciudad donde las crisis económicas reconfiguraron los paisajes, momentos que devienen recuerdos personales, escenas urbanas en las que se representa la vida en los márgenes, indagan y denuncian las desigualdades sociales generadas por el proceso de reestructuración económica y social que llevó adelante la dictadura, con el objetivo de fortalecer las bases de la dominación y la fragmentación e individualización de las clases subalternas. Se suman al corpus de pinturas e instalaciones, cerámicas, objetos, fotos y cartas que Celina Torres Molina reúne bajo el nombre *Ellas saben (2)*, en la que reconstruye el vínculo con su mamá, presa política en Devoto durante la dictadura, y la instalación *Carta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar*, que realizan Magalí Martínez Barleta y Soledad Basterra. Con base en ello, desde el Museo se considera que las distintas producciones que componen *Las dos caras de la desigualdad*:

[...] desmitifican la creencia de que el mundo ha sido injusto desde el origen de los tiempos y que la desigualdad es un fenómeno natural. La denuncia se centra en el hecho de que el sentido común se afirma naturalizando las desigualdades, fortaleciendo los muros infranqueables que configuran los guetos sociales. Y el grito de la muestra parece ser que a 30 años del fin de la dictadura el deber de memoria debe ser también el deber por la igualdad (Catálogo MAM, 2018, p.94).

A su vez, también en el mes de marzo se presenta *Fragmentos multiplicados*, una instalación que realizan Natalia Maisano, Leticia Barbeito, Ana Otondo y Verónica

---

<sup>170</sup> Disponible en [https://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones\\_Muestras/Duilio\\_Pierri4](https://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/Duilio_Pierri4)

Sánchez Viamonte, con fotografías familiares impresas sobre filmina transparente y montadas sobre acrílico. En estas, las artistas retoman historias familiares como fragmentos de tiempo (Memoria de Actividades 2013, MAM).

Siguiendo, entre los meses de junio y agosto se desarrolla *Itinerarios*<sup>171</sup>, una propuesta que se inscribe dentro de la campaña *a 30 años de democracia, tortura nunca más*, que lanza la CPM con el objetivo de “impulsar transformaciones institucionales, sociales, políticas y culturales que permitan erradicar esta práctica sistemática cometida por de las fuerzas policiales, penitenciarias y por personal de custodia de los centros de encierro, pero consentida, avalada y promovida por el poder político y judicial” (*Andar*, Agencia de noticias, CPM, 2013). Partiendo de esta premisa, desde el Museo se convoca e invita al artista Juan Carlos Romero a realizar una muestra retrospectiva con obras de su autoría, como así también, a elaborar una intervención urbana. Para esto último, Romero diseña un afiche en el que a través de una cita del escritor francés Emile Zola “Un país donde se tolera que una persona agonice en medio de la tortura es un país condenado”, denuncia la tortura (Catálogo MAM, 2018). Se condensan en esta muestra, fotografías, grabados, pinturas, poesía visual, libro de artista, obras gráficas, que el autor produce entre los años 60 y la actualidad en la que se inscribe *Itinerarios*. Entre ellas se ubican, *Yo acuso*, una intervención que realiza Romero en la fachada del Museo y alrededores, y *La larga noche*, grabado que hace en 1985. Ambas producciones hoy forman parte de la muestra permanente del MAM.

Presente en el Museo entre agosto y septiembre, continúa el recorrido de producciones a exhibir, *Cuerpo y materia*, una exposición constituida por pinturas al óleo, tintas y acuarelas de Germán Gárgano. Integran el conjunto, alrededor de treinta obras en las que el artista reflexiona sobre el ejercicio de la violencia y el sometimiento del cuerpo, su padecer y sufrir. En estas, los colores saturados y la pincelada suelta delinean figuras humanas, cuya materialidad “es la huella temporal de una transformación histórica caracterizada por la violencia y el desamparo [...] Escenarios inquietantes y figuras espectrales emergen con actitud amenazante en medio de paisajes que nos recuerdan a campos de batalla” (*Andar*, Agencia de noticias, CPM, 2013).

En el mes de septiembre se inauguran tres exposiciones, a saber, *El Siluetazo. 30 años de democracia*, *Mapas del silencio* y *Recordando los 40 años del Golpe Militar en Chile*. La primera de ellas se encuentra conformada por un registro fotográfico que realiza Eduardo Gil sobre *El Siluetazo*, práctica artístico-política que si bien fue

---

<sup>171</sup>Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=uK7Y1Op\\_zDg](https://www.youtube.com/watch?v=uK7Y1Op_zDg)

promovida inicialmente por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, implicó una multiplicidad de actores. Llevada a cabo en Plaza de Mayo durante la 3ª Marcha de la Resistencia convocada por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, en el día del estudiante, la propuesta, y tal como se mencionó en el Capítulo 2, consistió en el trazado sobre papel y a escala natural de siluetas humanas vacías que luego fueron pegadas en los edificios, árboles y carteles que rodean la plaza, como una forma de representar “la presencia de la ausencia de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar” (Longoni y Bruzzone, 2008, p. 7). Allí, hombres, mujeres, niños y niñas pusieron el cuerpo e inscribieron sobre las formas vacías algunas consignas, o el nombre y fecha de desaparición de las víctimas. Con base en ello, el Museo organiza esta muestra, la cual se considera:

[...] permite rememorar un espacio de creación colectiva que se puede pensar en tanto redefinición de la práctica artística como de la práctica política y constituye, al mismo tiempo, la visión de una época, cuando la lucha por los derechos humanos y el pedido de justicia se abrían paso con dificultad, entre la ignorancia y el miedo, en una realidad asfixiante y dolorosa (Catálogo MAM, 2018, p. 96).

Por su parte, *Mapas del silencio*<sup>172</sup>, se trata de una videoinstalación en la que Rafael Landea y Gregory T. Kuhn, tematizan sobre los usos políticos de la noción de silencio, que en contextos históricos disímiles y particulares deviene en herramienta de opresión. Para ello, centran la mirada en dos sucesos determinados, uno, que tuvo lugar en Buenos Aires en 1975 y otro, en Nueva York en 1986. El primero, refiere a la campaña gubernamental que tuvo por consigna *El silencio es salud*, y por objetivo, reducir el sonido urbano en la ciudad, premisa, que a su vez, operó y legitimó de manera subterránea lo que sucedería en el país poco tiempo después. El segundo de ellos, *Silence = Death* (Silencio = Muerte), materializa los reclamos y denuncias que promueven víctimas estadounidenses ante el gobierno de Ronald Reagan, por motivo de la epidemia de SIDA. En palabras de Landea (2014):

Hace muchos años, cuando llegué a vivir a San Francisco, California, vi por primera vez el inmenso triángulo rosa que cada año instalan sobre las colinas

---

<sup>172</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3n0ZhJcTeWs>

más altas de la ciudad, “Twin Peaks”, con la consigna “Silencio = Muerte”. Fue entonces que como un rayo volvió a mi mente la imagen de algo que yo había visto cuando era muy chico: Un anillo giratorio en el obelisco de Buenos Aires con la leyenda: “El Silencio es Salud” (p. 54).

Conforman la instalación, dibujos hechos en tinta y grafito sobre papel y madera, en los que predominan rostros de hombres y mujeres en primer plano y vistas panorámicas de trazas urbanas. Sumado a ello, se exhibe un video grabado por veinte músicos, actores y artistas visuales, en el que se exponen segmentos de interpretaciones de la obra 4’33” del músico John Cage, para quien “no existe tal cosa llamada silencio” (Landeo, 2014). Finalmente, material perteneciente al archivo de la DIPPBA compone *Recordando los 40 años del Golpe Militar en Chile*, una producción que reúne volantes, carteles y documentos, en los que partidos políticos, organizaciones armadas y sindicatos manifiestan su repudio al golpe de Estado llevado a cabo por Augusto Pinochet en septiembre de 1973.

Inaugurada en el mes de noviembre, cierra el ciclo de producciones a exhibir *Fractura expuesta*, una muestra constituida por fotografías que José Pepe Mateos realiza entre los años 2001 y 2010, en el marco de su labor como reportero gráfico en el diario Clarín (Catálogo MAM, 2018). A partir de estas, el fotoperiodista construye un relato visual sobre las crisis y conflictos sociopolíticos que atraviesa la Argentina desde el 2001 en adelante. Para ello, y por nombrar solo algunas, incluye dentro de la selección de obras que aquí se presenta, una imagen en la que se observa a una persona, que ubicada de espaldas al fuego, sostiene un trozo de tela y reclama ante la casa de gobierno la noche del 19 de diciembre de 2001; otra en la que un grupo de manifestantes atraviesa las vías del ferrocarril luego de incendiar una serie de vagones, como forma de protesta por la suspensión del servicio sin motivo alguno y las pésimas condiciones en las que se viaja a diario; en otra de las producciones, una mujer, un hombre y un niño materializan la vida en situación de pobreza extrema. Se suman al conjunto, fotografías que muestran distintas escenas que van, desde las huelgas, paros laborales, y organizaciones sociales que marchan, hasta la tragedia de Cromañón ocurrida la noche del 30 de diciembre del 2004, y los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, producidos por la policía bonaerense en la estación de Avellaneda en junio de 2002. Con ellas, Mateos (2012) sintetiza y demuestra en

*Fractura expuesta*, “que hay algo que está quebrado y es difícil de soldar y soldar” (Casa de América, 0m8s)<sup>173</sup>.

A un año del 2 de abril de 2013, día en que la ciudad de La Plata fue protagonista de una intensa e intermitente lluvia que inundó los barrios de dicha localidad y alrededores, se inaugura *Inundación y después*, una muestra que organiza el Museo bajo la premisa:

Generar un espacio de elaboración de lo que sucedió hace un año en La Plata, Berisso y Ensenada tiene que ver con pensar las políticas de la memoria no sólo ligadas a la dictadura, sino también al presente. Son situaciones que alteran nuestra cotidianeidad y nos hacen pensar en ciertas dimensiones de la vida social, política, cultural que antes no habíamos pensado. Esta muestra es una forma de reparación de esa experiencia traumática para el conjunto de la sociedad: generar un espacio donde volver a narrar y reflexionar lo que pasó. Es para pensar las huellas que nos deja en nuestra subjetividad, las cosas que quisiéramos transformar a partir de lo que pasó, el impacto que las múltiples dimensiones de la vida social (Raggio en *Andar*, Agencia de noticias, CPM, 2014).

Se incluyen dentro de esta propuesta, imágenes del 2 de abril y de los días posteriores a la inundación, capturadas por reporteros gráficos y fotógrafos, entre los que se encuentran: Gerardo Dell’Oro, Leo Vaca, Matías Adhemar, Gonzalo Mainoldi, Santiago Hafford, Eva Cabrera y Helen Zout. Acompañan sus trabajos, producciones audiovisuales, poemas, escritos, dibujos e instalaciones realizadas por los colectivos artísticos Volver a habitar, Ala plástica, Puchero, Síntoma curadores, Cocina 501, Arte al ataque, La marca del agua, Club Hem, Pixel y Los detectives salvajes. Finalmente, se suman al conjunto, registros y material fotográfico que aportan las organizaciones sociales Techo, Asociación Anahí, La Brecha, como así también, los propios vecinos de la ciudad (Catálogo MAM, 2018). Junto a estas producciones, una serie de interrogantes, ¿Qué nos pasó? ¿Qué memoria construimos? ¿Qué nos moviliza? ¿Cuánto dura la solidaridad? (Lorenzo, Saurio y Panfili, 2014), invitan a reflexionar sobre la catástrofe de la inundación y sus consecuencias. Acerca de la propuesta curatorial, Helen Zout (2014), curadora de la muestra, sostiene:

---

<sup>173</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ccNGC-vLgI4>

Trabajamos en la curaduría y edición de las fotografías con el equipo de comunicación de la CPM. La idea curatorial intentó cubrir todos los momentos de la inundación y el después de la tragedia, la solidaridad, la organización barrial, el rechazo a la impunidad ante el desastre. Con la inundación no sólo se perdieron bienes materiales sino vidas y archivos históricos, como el de Chicha Mariani que en parte fue rescatado gracias a varias manos solidarias. Se recibieron trabajos de reporteros gráficos de medios de comunicación y también registros caseros. Realmente es asombroso pensar que durante la tragedia hubo gente que pudo tomar una cámara, o un celular y registrar. Estas imágenes simbolizan la memoria de la comunidad frente a una tragedia (*Andar, Agencia de Noticias*, CPM, 2014).

Ese mismo mes se inaugura *Un objeto pequeño*, una exposición constituida por producciones de la poeta Laura Forchetti y la artista plástica Graciela San Román. En el año 2008 las autoras inauguran por primera vez esta muestra en la Biblioteca Rivadavia de Bahía Blanca, y dos años más tarde presentan un libro que lleva ese nombre. Ambos trabajos rinden homenaje a María Salomón de Aiub, madre de Carlos, Ricardo y Marita Aiub, desaparecidos por la dictadura en 1977. Integran la exposición una serie de poemas de Forchetti y una colección de cajas que San Román interviene con hilos, lanas, telas, objetos y elementos naturales (Forchetti en Revagliatti, 2018, s.p.).

Siguiendo, entre los meses de junio y agosto se exhibe *Historietas por la identidad*, una producción que surge por iniciativa de la Asociación Abuelas de Plazas de Mayo, y que se concreta en conjunto con la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. En el marco de sus campañas de difusión y concientización, las Abuelas convocan a guionistas, dibujantes e ilustradores a realizar historietas a través de las cuales se narren casos particulares de niñas y niños secuestrados y apropiados durante la última dictadura argentina (Sitio web de la Biblioteca, s.f.). Materializado primero en formato muestra, y luego en el 2015, en libro, este proyecto recrea esas historias, en su mayoría, desde las voces de hermanos y hermanas de esos nietos y nietas que desconocen su identidad. Así, se espera de este trabajo que contribuya en las tareas de búsqueda y en la reconstrucción de la historia del país (Barnes de Carlotto, 2015, s.p.).

En el mes de agosto se inauguran dos series fotográficas tituladas *Clases* y *El Embudo*, ambas producidas por Jorge Sáenz, quien reside y trabaja como reportero

gráfico en Paraguay entre los años 1990-1997. Presentes en el Museo con motivo del Festival de la Luz, las fotos que conforman el primer conjunto reponen escenas cotidianas a partir de las cuales Sáenz tematiza sobre las diferencias de clases y las desigualdades, particularmente, al interior de la sociedad paraguaya, pero que no obstante “podría ser cualquier país latinoamericano, incluso cualquier país del mundo. Las ubica [a las desigualdades] como el origen de la mayoría de los problemas sociales desde los tiempos de la colonización de América” (Sáenz en *Andar, Agencia de Noticias*, CPM, 2014, s.p.). Por su parte, *El Embudo*, centra la mirada en una institución, el correccional Panchito López ubicado en Paraguay, primero en la localidad de Emboscada, y partir de 1993 en Asunción, para desde allí reflexionar sobre las condiciones de vida en las que se encuentran los jóvenes que habitan dicho espacio. Al respecto Sáenz señala:

[...] Mi idea es que a los chicos los encierran allí para no tener que verlos, que es un acto de venganza de la sociedad contra aquellos que están indefensos y no pueden responder al castigo. Hace menos de dos semanas murieron siete pibes en el correccional durante un intento de fuga. Habían quemado colchones. Lo curioso es que desde el traslado, la cárcel está enfrente del departamento de Policía, pero en vez de enviarla a reprimir el motín prefirieron que se quemaran adentro [...] cada foto que parece terrible tiene detrás una historia diez veces más terrible (Sáenz en Zeiger, s.f., s.p.).

Continúa en el cronograma de muestras *Lluvia de sonidos*, una producción colectiva que se realiza en el marco del proyecto *Entre el Descarte y el Rescate*, que coordinan los artistas plásticos Susana Lombardo y Gustavo Larsen. Se trata de una propuesta que parte de un hecho concreto, a saber, la inundación del Conservatorio de Música *Gilardo Gilardi* de la ciudad de La Plata, el 2 de abril de 2013, cuando diez de los veinte pianos que allí se disponen, entre otros instrumentos, quedaron inutilizados (Sitio web del Conservatorio, s.f.). A partir de esto, se convoca a distintos artistas a producir una obra con piezas que pertenecen a uno de esos pianos, que ubicados en el subsuelo del edificio, quedaron bajo el agua. Con ello:

La memoria de lo que ocurrió es desterritorializada en devenires y en nuevos eventos fácticos, en ritos de renacimiento y en cadenas de ofrendas hacia una

introspección personal, pero que busca resonar en todos los que de alguna u otra forma padecemos la inundación. El arte se encarga de transmutar el dolor en esplendor poético, en intimidad o en proclama, en denuncia, en encuentro, en ficción y verdad, en testimonio y amor (Guzman, 2014, p. 5).

Cierra el año, *L\*sotr\*s -Igualdades, legalidades, realidades*, una muestra que se considera “confirma uno de los principios fundantes de la CPM: la convicción de que las diferencias enriquecen y liberan” (Catálogo MAM, 2018, p. 102). Presente en el Museo de octubre a noviembre, la exposición aborda la diversidad y disidencia sexual y la identidad de género, desde una multiplicidad de dispositivos y lenguajes. Integran el conjunto, obras de Noelia Zussa, ilustraciones de Rosalba Cuevas, material gráfico de *El Teje*, primera revista travesti latinoamericana, una intervención realizada en el baño del primer piso del Museo donde se exponen preguntas y afirmaciones tales como, Amor libre, ¿qué fantasías no te permitís?, imágenes de la campaña gráfica *No soy tu chiste* de Daniel Arzola, fotografías de Santiago Hafford, Daniel Carnevalli, Juan Pablo Bort, y del movimiento FALGBT -Federación Argentina Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans-, una instalación titulada *La mirada de la DIPBA*, producida por la CPM, material documental y crónicas de la disidencia sexual. Producciones todas que materializan “las distintas formas de vivir y expresar el deseo y la autopercepción de la identidad desde el respeto y la igualdad” (Sitio web del Museo, s.f.).

*Muestra Patrimonial sobre la desaparición de personas* que organiza el MAM con motivo del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia inaugura el ciclo de exposiciones 2015. A ella le continúa *Un mar muy, muy revuelto. Historias de la Argentina para que las cuenten los niños y las niñas*, una producción de elaboración propia que el Museo presenta entre los meses de junio y septiembre, con el objetivo de “conciliar una propuesta artística y atractiva para los más chicos, con un planteo que pusiera en discusión las ideas de gobierno y los conceptos de democracia, dictadura y revolución” (Catálogo MAM, 2018, p. 106). Bajo la curaduría de Laura Ponisio y el guión de Sandra Raggio, se organiza esta exposición que resulta ser la primera que destina el MAM al público infantil, y para ello, utiliza al mar como metáfora de la historia. A partir de esto, seis grandes olas representan sucesos históricos particulares, al tiempo en que proponen un recorrido, que lejos de presentarse como una línea recta que avanza siempre hacia adelante, al igual que las olas del mar “A veces va para atrás y eso tiene que ver con lo que hacen los hombres y mujeres, incluyéndolos a ellos [los niños]”

(Raggio en Busnadiago, 2022, s.p.). Así, la muestra comienza por la conquista española y el régimen monárquico, poniendo el énfasis en la violencia ejercida sobre las comunidades indígenas; continúa por la Revolución de Mayo y la independencia; sigue con la sanción de la Constitución Nacional; incluye en la cuarta ola la Ley Sáenz Peña, la democracia radical y el primer golpe de Estado; retoma los gobiernos peronistas y la última dictadura militar, y finalmente, tematiza en la sexta ola, la recuperación de la democracia. Sobre este recorrido histórico, Raggio señala:

Para nosotros la enseñanza de la historia o el sentido del pasado es inscribir a las nuevas generaciones en esa trayectoria de la sociedad. Esto tiene que ver con la idea de que la historia no empieza cuando uno nace, sino que la trayectoria que uno pueda tener en gran medida está condicionada, y también se abre a posibilidades en función de ese pasado que te constituye. La idea es que los niños y niñas puedan inscribirse en la historia, porque esa historia que se está contando es suya, no es la de los otros, sino que es una forma de narrarse (Raggio en Busnadiago, 2022, s.p.).

Forman parte de esta exposición, objetos, proyecciones audiovisuales e ilustraciones realizadas por Ivana Calamita que se plasman en las paredes de las salas, en láminas y gigantografías corpóreas. Finalmente se destaca, que en el marco de los 200 años de la Independencia y de los 40 del último golpe militar, el Museo exhibe nuevamente esta producción en marzo del 2016.

Le sigue a esta muestra, *Nuestra cultura es nuestra resistencia*, expuesta de septiembre a octubre. En esta, el fotógrafo documentalista y activista estadounidense Jonathan Moller<sup>174</sup> presenta una selección de 60 imágenes, que resultan del registro fotográfico que realiza en los países de Guatemala, Perú, El Salvador y Nicaragua, con la finalidad de visibilizar la lucha y la resistencia de las comunidades campesinas indígenas víctimas de genocidios militares. Muerte, exilio, desaparición y duelo, se entrecruzan en estos ensayos visuales, en los que Moller documenta, la exhumación de cuerpos en cementerios clandestinos, asentamientos, entierros, marchas conmemorativas, familiares de personas asesinadas y desaparecidas, entre otras escenas.

Finalmente, de octubre a noviembre se exhibe *Desde cerca*, una producción del geógrafo y fotógrafo platense Ataúlfo Pérez Aznar. Componen la muestra 75 fotografías

---

<sup>174</sup> Disponible en <https://www.jonathanmoller.org/photographs/>

en las que retrata distintas personas, sucesos y paisajes urbanos de La Plata, Berisso, Ensenada y Capital Federal. Imágenes de la Costanera, del neuropsiquiatra Melchor Romero, de los festejos por el Centenario de la ciudad de La Plata, intervenciones callejeras, los corsos, entre otras escenas, integran este recorrido geográfico que realiza Ataúlfo entre fines de la última dictadura y el 2015 (Catálogo MAM, 2018). Acerca de esta propuesta, el autor sostiene:

Lo fundamental es cuando uno se involucra con lo que fotografía, y mucho más si son personas lo fotografiado. Se encuentra con sensaciones, sentidos, temperamentos. Es como si fuese un enfrentamiento entre individuos, en el buen sentido, un enfrentamiento dialéctico. Siempre lo que busco es que la gente sea consciente del acto fotográfico porque uno de los aspectos más fuerte de la imagen es la mirada (*Andar, Agencia de Noticias, CPM, 2015, s.p.*).

El 2016 inicia con *Carnavales*, muestra constituida por la serie fotográfica *El carnaval está llegando*, de la agencia de noticias Télam y la exhibición *Negros Aires en Buenos Aires. Crónica de un carnaval (des)colorido*, con material histórico de las comunidades afroargentinas producido por la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la UNLP y el Museo de Instrumentos Musicales Dr. Emilio Azzarini. Fotos de carnavales realizados en distintos lugares del país, otras que proponen un recorrido histórico de los que se han organizado en la provincia de Buenos Aires, máscaras, estandartes, invitan a reflexionar sobre el candombe porteño “como identidad de las poblaciones africanas que habitaron esta tierra” (Catálogo MAM, 2018, p. 110).

Con motivo del Día Internacional de la Mujer y “frente a los desafíos que señala la agenda de género en el presente” (Catálogo MAM, 2018, p. 110), se exhibe de marzo a abril *Mujeres*, una muestra colectiva conformada por obras de Diana Dowek, Ana Lucía Maldonado y Leonardo Marino. De la primera se presenta *Mujeres queridas*, una serie constituida por retratos de reconocidas mujeres, que se considera “han incidido -de una u otra manera- en la historia social y política de nuestra cultura. Mujeres que se han convertido en modelos y referentes en la lucha por los derechos humanos, por los derechos de las mujeres y en garantes de la libertad y del avance del conocimiento” (Vidal Mackinson, 2014, s.p.). Dowek comienza a realizar esta producción en el año 2012, y para ello parte de un conjunto de imágenes que recupera de pinturas y

fotografías que han circulado en el espacio público, y que corresponden, a las mujeres que posteriormente exhibe en dibujos y pinturas. Integran la serie los rostros de Clara Zetkin, Rosa Luxemburgo, Dolores Ibárruri, Virginia Woolf, Marie Curie, Anna Frank, Micaela Bastidas, María Guadalupe Cuenca, Simone de Beauvoir, Emma Goldman, Tina Modotti, Olga Márquez de Arédez, Aída Carballo, Käthe Kollwitz, Asia Ramazan Antar y Louise Michel.

*Mujer de la tierra preamericana*, es el título que Ana Lucía Maldonado le asigna a un conjunto de altorrelieves, en los que se representan distintas mujeres, que según la artista, reivindican el papel fundamental que tenía la mujer en los pueblos originarios (iSel TV, 2015, 13m20s)<sup>175</sup>. Para llevar a cabo este trabajo, Maldonado recorre las provincias del noroeste argentino e investiga acerca de las piezas artísticas que las comunidades que habitan estos territorios han producido, para luego recrear esa iconografía en las obras que integran la serie. Con ello, la autora no solo rinde homenaje a las mujeres preamericanas de Argentina, México, Perú, Ecuador, Chile y Venezuela, sino que también, visibiliza dentro del campo artístico estas piezas, que según sostiene, no se piensan en vínculo con este:

[...]. El arte de los pueblos preamericanos no está considerado como arte. Si uno encuentra algún pedacito de algo o alguna figurita chiquita en cerámica está en un museo antropológico o de historia. No está considerado arte porque siempre nos enseñaron el arte desde el punto de vista occidental [...] Entonces fue una revalorización y además un dar a conocer, porque la mayoría de las obras que están reelaboradas, prácticamente no se conocen (iSel TV, 2015, 10m10s).

Finalmente, completa este repertorio *Mujer de luz*, una producción fotográfica de Leonardo Marino. Conforman la serie doce retratos de mujeres, que tienen en común, haber sido víctimas de la discriminación, el acoso sexual, la violencia de género, las drogas, el maltrato laboral y la exclusión<sup>176</sup>. Con ello, Marino no solo denuncia, sino también, repone el esfuerzo que han hecho estas mujeres por abandonar sus realidades y volver a empezar.

De marzo a julio, y con motivo del Bicentenario de la Independencia, se exhibe nuevamente *Un mar muy, muy revuelto. Historias de la Argentina para que las cuenten*

---

<sup>175</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=IS8IlfOrVQs>

<sup>176</sup> Disponible en <https://www.leonardomarino.com.ar/obra-32>

*los niños y las niñas*, una muestra que invita «a pensar la idea de nación como una construcción colectiva que reconoce la diferencia y el conflicto en el marco de la convivencia y el respeto a los derechos civiles, sociales, políticos: “somos distintos y vivimos juntos”» (Memoria de Actividades 2016, MAM, p. 2).

Continúa el recorrido “*Modos de nombrar y no nombrar*”. A 40 años del Golpe del ’76, una instalación interactiva de Andrea Suárez Córlica, miembro y cofundadora de la agrupación HIJOS La Plata. El germen de esta obra se ubica en un trabajo de investigación académica que la autora realiza en el 2010, a partir del cual se propone en esta nueva producción, analizar cómo se nombra a los victimarios en las más de 400 solicitadas, que desde 1988, han sacado en el diario Página/12 familiares de las víctimas de la violencia política y la represión de los años 70, incluida la propia Andrea, hija de Luisa M. Córlica, secuestrada y asesinada por la Triple A en abril de 1975. Sobre *Modos de nombrar* la artista señala:

Pude ver que existe un inventario en la articulación con el texto académico, que existen 49 formas distintas de nombrarlos: desde malditos, monstruos o infames hasta puntualmente con sus nombres y apellidos y su pertenencia a las fuerzas. Mi pregunta disparadora fue ¿cómo las personas recordaban a sus muertos, a sus familiares de acuerdo a lo que cada época fue permitiendo, desde el año 88 hasta la actualidad? En medio de las leyes de obediencia debida, la ley de punto final, los escraches, los juicios por la verdad, las condenas... en fin, cómo influyen en los modos de nombrar y no nombrar, qué grado de libertad tenemos para nombrar, cómo podemos nombrar hoy, porque nombrar es una forma que tiene el poder para recordar o para olvidar (Córlica en *Andar, Agencia de Noticias*, CPM, 2016, s.p.).

Siguiendo, ese año el Museo forma parte de la extensa lista de espacios seleccionados que participan en XIX Encuentros Abiertos-Festival de la Luz 2016, y en el marco de este, se inaugura en el mes de agosto *El borde interno. Fotografía mexicana*. Bajo la curaduría de Santiago Hafford, la muestra reúne los trabajos de Alejandro Cartagena, Mayra Martell, Dulce Pinzón y Mónica González, cuatro fotógrafos mexicanos cuyas producciones reconstruyen “el contexto de un México atravesado por tensiones, violencias y resistencias que marcan la vida histórica del país” (Catálogo MAM, 2018, p. 110).

Durante un año, Cartagena, situado sobre un puente peatonal ubicado en una avenida que conecta el norte con el sur del área metropolitana de Monterrey, captura con su lente el momento exacto en que grupos de trabajadores se desplazan en camionetas por la ruta, rumbo a sus lugares de trabajo (Cartagena en Radio Canadá Internacional, 2018)<sup>177</sup>. *Carpoolers*<sup>178</sup> es el nombre de esta serie, en la que el autor reflexiona sobre las consecuencias del crecimiento urbano en las ciudades mexicanas, la insuficiencia del transporte público y el impacto de esto en las condiciones de trabajo. Ante esta situación, muchas personas se organizan para viajar juntas, y de allí, que en las imágenes que integran *Carpoolers*, se observe a un grupo de trabajadores recostados en la parte trasera de una camioneta. Sobre esta producción, Cartagena (2016) explica:

Mi trabajo fotográfico tiene el peso del estigma de la fotografía, esto es, de mostrar un tipo de realidad. Los Carpoolers son fotos de trabajadores pero forman parte de un proyecto de vida donde he estado investigando las consecuencias del crecimiento urbano desmedido. Estas imágenes funcionan como tal, pero me interesa pensar en ellas como respuestas a preguntas sobre cómo una ciudad en desarrollo afecta la vida de los habitantes (*Andar; Agencia de Noticias*, CPM, s.p.).

Por su parte, Mayra Martell exhibe *Memory Log Book Ciudad Juárez*<sup>179</sup>, una producción fotográfica en la que se registran fragmentos de una ciudad cuyos paisajes urbanos se han transformado a lo largo del tiempo, al compás de un acelerado incremento de la violencia, los feminicidios, la desaparición de personas y el narcotráfico. Al respecto, la autora comenta:

Cuando regresé en el 2005 el centro y las calles que tenía memorizadas ya no existían. Y fue como muy difícil verme en espacios vacíos, es como si la nada hubiera llegado y borrado cosas de mi memoria: en ese momento, ese vacío se hacía físico [...] Aprendí mucho a través de volver y volver al mismo lugar y ver lo que sucedía, creo que esa manera de mirar un tanto obsesiva me permitió profundizar en la violencia y en los diferentes matices, es como un documento

---

<sup>177</sup>

Disponible

en

<https://www.rcinet.ca/es/2018/03/26/la-serie-fotografica-carpoolers-de-alejandro-cartagena/>

<sup>178</sup> Disponible en <https://alejandrocortagena.com/portfolio/carpoolers-4/?slug=carpoolers-4>

<sup>179</sup> Disponible en <https://mayramartell.com/portfolio/editorial-y-multimedia/>

que sucedió después de la noticia, una sociedad que se quedó en un sitio donde el ser humano estaba en el último punto de la cordura y fuera de ésta. (Martell en *Andar, Agencia de Noticias*, CPM, 2016).

También, integra la muestra, *La verdadera historia de los superhéroes* de Dulce Pinzón, una serie constituida por 19 fotografías que tienen como protagonistas a trabajadores inmigrantes mexicanos y latinoamericanos que residen en Estados Unidos. En cada una de las imágenes estas personas portan el disfraz de un superhéroe de cómics (Gatúbela, Batman, Superman, Harvey Birdman, el increíble Hulk, entre otros), y se ubican en sus propios ámbitos laborales realizando sus tareas. Acompañan a estas fotografías, un anclaje textual en el que la autora comunica sobre el lugar de procedencia, labor y cantidad de dinero que estos trabajadores envían a su familia (Agencia de noticias *Andar*, CPM, 2016). De allí, que Dulce rescate de esas historias el vínculo que mantienen con sus familiares con quienes comparten el salario que obtienen por estos trabajos, la mayoría de las veces, precarizados y mal pagos. En palabras de la autora:

[...] estas personas a las que yo fotografié van a cumplir sueños. Y se quedan y el dinero que ellos mandan a sus comunidades de orígenes es el símbolo más bonito que tiene que ver con el amor de la gente que dejan atrás por los cuales se van de sus países. Llegan a un lugar extraño que los aloja pero que con mucho esfuerzo logran permear de bonanza económica al país que los aloja y al país que los expulsa. Para mi la idea central de esta serie es darles un tributo a todas estas personas, hombres y mujeres que en su trajín cotidiano sin afán de ser reconocidos logran cosas extraordinarias. Por eso es que decidí vestirlos con los trajes de los superhéroes de los cómics, y justamente trasladar esos valores de heroísmo a las personas más invisibles, generalmente, de la sociedad (Pinzón en Radio Canadá Internacional, 2018, 2m33s)<sup>180</sup>.

Completa el conjunto de obras exhibidas *Geografía del dolor*<sup>181</sup> de la fotoperiodista Mónica González. Se trata de un proyecto documental publicado en

---

<sup>180</sup>

Disponible

en

<https://www.rcinet.ca/es/2018/03/19/la-verdadera-historia-de-los-superheroes-de-dulce-pinzon/>

<sup>181</sup> Disponible en <http://www.geografiadeldolor.com/>

2013, en el que la autora problematiza sobre la compleja relación entre territorio y violencia, a partir de distintos testimonios de ciudadanos mexicanos, que desde el momento en que el ex presidente Felipe Calderón declara la *guerra contra el narcotráfico*, tienen un familiar desaparecido. Así, “los desplazamientos internos en el territorio por la siembra de droga, la reclusión de jóvenes para trabajo forzado por los carteles, la desaparición de niñas y jóvenes para trata y explotación sexual, y el asesinato de jóvenes que el gobierno criminalizó” (Catálogo MAM, 2018, p.112), son los temas que se abordan en cada uno de los cortometrajes que integran esta producción. Con base en ello, Mónica construye una cartografía digital e interactiva de México, en la que señala por región, cada una de las ausencias que se narran. Sobre esta iniciativa, la autora explica:

El primer planteamiento para este proyecto fue explicar la desaparición, el proceso y el fenómeno de la desaparición en nuestro país, en México, porque nos estábamos enfrentando con periodistas de prensa. Nosotros trabajamos como staff, la mayoría en el diario *Milenio*, entonces nos enfrentamos con un discurso muy diferente al que encontrábamos o visualizábamos en la calle. No era congruente la postura del gobierno federal ante lo que se estaba enfrentando específicamente lo que nosotros le llamamos, cuando inició en el 2006, la guerra contra el crimen organizado (González en UG Espiral Foro Universitario, s.f., 4m50s)<sup>182</sup>.

De septiembre a octubre se instala *Testigo*, una muestra que se organiza en el marco de las distintas actividades que promueve la CPM con motivo de los diez años de la segunda desaparición de Jorge Julio López. Las producciones que aquí se presentan forman parte de un conjunto mayor que el artista Jorge Caterbetti aúna bajo el título *Los demonios sin cuernos*, y exhibe, en esta oportunidad, en el Museo de Arte Contemporáneo MACLA, en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio de la Legislatura de la provincia de Buenos Aires y en el MAM. Particularmente, en *Testigo* se exponen escritos, dibujos y diagramas que López realizó entre los años 1998 y 2006, momento en que se produce su segunda desaparición, como así también, se reproduce

---

182

Disponible en [https://m.facebook.com/EspiralForoUniversitario/videos/geograf%C3%ADa-del-dolor-con-m%C3%B3nica-gonz%C3%A1lez/36133855318202/?locale=ne\\_NP](https://m.facebook.com/EspiralForoUniversitario/videos/geograf%C3%ADa-del-dolor-con-m%C3%B3nica-gonz%C3%A1lez/36133855318202/?locale=ne_NP)

un audio que contiene fragmentos de su declaración. En estos, sostiene Caterbetti, “relata su detención en 1976, su paso por la comisaría 5ª, las torturas que sufre en el Pozo de Arana. Estos escritos son el Diario de Ana Frank del genocidio argentino [...] son López. Su letra, su cotidianeidad, sus herramientas de albañil, sus ropas” (*Andar, Agencia de Noticias*, CPM, 2016, s.p.).

En octubre, mes de la defensa de los derechos en salud mental, cierra el 2016 *Calma feroz*, una muestra constituida por producciones de Eduardo Gil y Gabriel Galán, que se propone “como una forma de interpelar a la sociedad, denunciar y exigir al Estado” (Catálogo MAM, 2018, pp. 113-114). Del primero se exhibe *El Borda*<sup>183</sup>, un ensayo fotográfico en blanco y negro que Gil realiza entre 1982 y 1985, en el marco de un taller de fotografía que dicta en el hospital psiquiátrico Borda, dirigido a los internos. Allí, el artista retrata a un grupo de pacientes que habitan en las instalaciones de dicha institución, con la finalidad de “mostrar seres humanos carentes de amor y olvidados por la sociedad” (Gil en *Revista Ñ*, 2014, s.p.). Por su parte, Gabriel Galán presenta *Interna-mente*, una producción conformada por doce fotografías en blanco y negro que realiza en el Hospital Dr. Alejandro Korn de Melchor Romero. La serie resulta de un taller fotográfico que organiza Galán, específicamente, para trabajar con las mujeres de la Sala G temáticas relacionadas a la identidad y la construcción de memoria, a través de la elaboración de un álbum que funcionase como registro personal. Acerca de los objetivos que guían la propuesta que constituye *Interna-mente*, el autor plantea:

No me interesa tanto el tema fotográfico, si gustan las fotos o no. A mí lo que más me importa es que las fotos aporten a una causa, en este caso, a la desmanicomialización. Aportar a que se termine ese manicomio que tenemos institucionalizado (Galán en Sistro y Llodella, 2017, s.p.).

El ciclo de muestras a exhibir en el 2017 comienza con *Doble resistencia, de Juan Carlos Romero*, una exposición que contó con la curaduría de María Esther Galera, y que se inaugura en el mes de febrero con motivo de las celebraciones de carnaval. El trabajo reúne una selección de 40 fotografías que realiza Gustavo Lowry en la casa del propio Romero, a quien retrata portando 40 de las máscaras que forman parte de su colección. Ubicado el artista sobre un mismo fondo y vestido con la misma remera, lo que cambia en cada una de las imágenes que integran el corpus son

---

<sup>183</sup> Disponible en <https://www.eduardogil.com/borda.html#&gid=1&pid=1>

precisamente las máscaras que Romero adquirió a lo largo de su vida. Acerca de su rostro, Juan Carlos escribe en un libro donde presenta esta producción:

[...] Lo que me preocupa de esta cara son sus ojos, que los percibo inquisidores y que se van haciendo cada vez más sombríos y profundos. Los ojos me dicen mucho en silencio. Estos ojos me están anticipando que toda transformación y todo cambio tiene su fin. Los ojos de este espejo anticipan desde su mirada, su muerte y su desaparición del espejo. Será el mismo día que deje de verla. Qué lástima, ya que al final de cuentas me había acostumbrado a ella y no hubiese querido que tenga que irse así, de este modo, tan repentino, sin avisarme (Lebenglik, 2017, s.p.).

Le continúa a esta muestra, *Historia en movimiento*, una producción que organiza la CPM a 41 años del último Golpe militar. Integra la exposición material documental proveniente del archivo de la DIPBA y de otros fondos documentales, exhibidos en una multiplicidad de soportes, entre ellos, folletos, fotografías, proyecciones, audiovisuales y bastidores. A partir de estos, la propuesta delinea un recorrido por la historia política del país e invita a reflexionar sobre las condiciones que hicieron posible que se produjera el golpe de Estado el 24 de marzo de 1976, sus actores y objetivos. “Su legado, el horror y una pregunta: ¿se puede evitar la repetición?” (Catálogo MAM, 2018, p. 116).

Entre los meses de mayo y agosto se exhibe en el Museo *El Nunca más de hoy es Ni un pibe menos*, muestra que se organiza con motivo del mes de la lucha contra la violencia institucional y a 30 años de la Masacre de Budge, suceso que se identifica como el primer caso de gatillo fácil. Integran el corpus *Historietas contra la violencia institucional*, una selección de archivos de la DIPBA y un film documental titulado *Desinvisibilizar*, producciones todas cuyos contenidos intentan responder a la pregunta ¿cómo narrar la violencia institucional? (*Andar, Agencia de Noticias*, CPM, 2017, s.p.).

El primero de estos trabajos tiene como punto de partida el proyecto *Historietas por la identidad* que promueven las Abuelas de Plaza de Mayo en el marco de sus campañas de difusión, búsqueda y restitución de los nietos y nietas apropiados durante la última dictadura. Con base en ello, Daniela Drucaroff, curadora de la propuesta *Historietas contra la violencia institucional*<sup>184</sup>, convoca a guionistas, dibujantes e

---

<sup>184</sup> Disponible en <http://historietas-violenciapolicial.blogspot.com/>

ilustradores a que relaten, a través del formato historieta, casos de víctimas de violencia policial y gatillo fácil. Así, Rodrigo Suárez, Pablo De Bella, Lautaro Fiszman, Néstor Luis Martín, Paula Peltrín, Esteban Cánepa, Fabián Zalazar, Federico Reggiani, Pablo Lizalde, Marcos Vergara, Rodolfo Santullo y Nadia Mastromauro, narran las historias de Sergio Gustavo Durán, Luciano Arruga, Mariano Witis y Darío Riquelme, Miguel Bru, Cristian Campos, Fabián Yapur, Darian Barzabal, Iván Torres, Ezequiel Demonty, Daniel Barbosa y Marcelo Acosta.

Acompañan estas producciones, distintos documentos provenientes del archivo de la DIPBA, que ponen de manifiesto la vigilancia y el espionaje realizado por esta institución sobre la masacre de Budge y otros casos de violencia policial. Completa la muestra, un documental<sup>185</sup> desarrollado por la Asociación Civil de Familiares de Detenidos -ACiFaD- y la Oficina Regional para América Latina y el Caribe -CWS-, que tiene por objetivo “visibilizar la problemática NNAPeS (Niños, Niñas y Adolescentes con Padres Encarcelados) y que se transforme en parte de las agendas públicas” (Sitio web de ACiFaD, s.f.). En esta producción, hijos e hijas comparten sus experiencias, al tiempo en que profesionales involucrados en la temática y distintas figuras políticas reflexionan en torno a esta problemática.

Cierra el 2017, *Infancias y otras fronteras* de Mariana Chiesa Mateos, presente en el Museo entre los meses de septiembre y noviembre. La exposición reúne dibujos, libros ilustrados, obras gráficas y textiles (Sitio web de Chiesa, s.f.)<sup>186</sup>, a partir de los cuales la autora propone un recorrido por las infancias y sus fronteras, la fantasía y la realidad, por la experiencia de niños y niñas migrantes y marginados; todo ello, atravesado por una concepción de la infancia como patria, y como lugar de resistencia (Anuario, Balance de gestión 2017, CPM). Y si bien, en los archivos del Museo son las propuestas mencionadas con anterioridad las que se exhiben en el 2017, en el Anuario que elabora la Comisión también se mencionan tres muestras más, a saber: *La Liga bajo la mirada de la DIPBA*, *Homenaje a militantes peruanas y peruanos víctimas del terrorismo de Estado en Argetina*, y por último, *Espionaje, inteligencia y control: la Asociación Bancaria bajo la mira de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA)*; todas estas, organizadas con el objetivo de hacer públicos y difundir los resultados de investigaciones realizadas en el archivo de la DIPBA.

---

<sup>185</sup> Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ibCYwmPGv4](https://www.youtube.com/watch?v=_ibCYwmPGv4)

<sup>186</sup> Disponible en <http://marianachiesa.blogspot.com/2017/>

En el 2018 se exhiben en el MAM cinco muestras, a saber: *Mujeres argentinas* inaugurada en el mes de marzo, *Resistencia obrera: las luchas contra el neoliberalismo*, presente de mayo a octubre, *Memoria. A 35 años del Siluetazo*, instalada de septiembre a noviembre, *Nada que festejar: cinco siglos de conquista y sometimiento*, inaugurada en octubre, y por último, se monta en el mes de noviembre *Transitares: recorridos disidentes políticos, poéticos y visuales*.

A partir del eje *Feminidades y acción política: el camino de la igualdad*, se organiza *Mujeres argentinas* una muestra colectiva constituída por obras patrimoniales del MAM y producciones artísticas que el Centro Cultural Borges exhibió en *Nosotras, las mujeres argentinas*. Realizados a través de una multiplicidad de soportes y técnicas, los trabajos de Mariana Corral, Edith Matzen Hirsch, Graciela Borthwick, Mirta Kupferminc, Nydia Sroulevich, Graciela Marotta, Nora García, Hebe Redoano, Graciela Gutierrez Marx, Estela Nieto, Julieta Warman, Mariana Chiessa y Diana Parra, entre otras, dan cuenta del recorrido que estas artistas mujeres trazaron hacia la construcción de un arte feminista. A su vez, junto a *Mujeres argentinas* se realiza una charla-debate titulada *Feminidades, violencias y trabajo*, en la que mujeres referentes de distintos espacios laborales y acción política (Otrans Argentina, Cooperativa Esperanza Unión Ferroviaria, Asociación Bancaria y Unidad Popular), reflexionan sobre los movimientos de mujeres en Argentina (*Andar, Agencia de Noticias*, CPM, 2018, s.p.).

*Resistencia obrera: las luchas contra el neoliberalismo*, la muestra que le sigue, se trata de una producción realizada por la CPM, en la que se exhiben documentos de la DIPPBA y material periodístico que ponen de manifiesto las tareas de inteligencia llevadas a cabo por la fuerza policial, desde el Cordobazo hasta 1990, sobre los trabajadores, sindicalistas y militantes. A partir de estos archivos, la exposición invita a reflexionar sobre el vínculo que existió entre el componente económico y los diversos mecanismos de disciplinamiento social, que surgen de la represión y del terrorismo de Estado que se materializa a través de la persecución y espionaje en fábricas y empresas, al tiempo en que se visibilizan las estrategias de resistencia desarrolladas por los trabajadores y las trabajadoras que señalaban, denunciaban y reclamaban. En el marco de esta muestra, se organiza una mesa debate titulada *La responsabilidad empresarial en la represión a las y los trabajadores*, y se le entregan documentos de la DIPPBA a familiares del militante y líder sindical Germán Abdala.

Por su parte, *Memoria. A 35 años del Siluetazo*, reúne fotografías documentales inéditas que Eduardo Gil realizó sobre la acción estético-política llevada a cabo el 21 de

septiembre de 1983, como así también, de distintas marchas organizadas por las Madres de Plaza de Mayo. La muestra se inscribe dentro de una exposición mayor que la CPM tituló *Arte y Política: el uso de las siluetas en la denuncia de la violencia del Estado*, y en el marco de esta, acompañan las imágenes de Gil obras producidas por Javier del Olmo, Gerardo Dell’Oro, y el Grupo de Arte Callejero -GAC-, en las que se recuperan y representan en siluetas, nuevas víctimas de la violencia estatal. Al respecto, Gil reflexiona:

La silueta es tan potente porque con un trazo habla de muchas cosas, habla de lo que fue y de las luchas que no han terminado. En un contexto actual de graves retrocesos, los trabajadores despedidos, las mujeres víctimas de trata, las víctimas de violencia institucional, las personas con padecimientos de salud mental son nuevas siluetas, son los números que sobran en el ajuste de cuentas del poder (*Andar, Agencia de Noticias, CPM, 2018, s.p.*).

Siguiendo con el recorrido, conforma la muestra *Nada que festejar: cinco siglos de conquista y sometimiento*, material de archivo proveniente de la DIPBA, en el que se expone el espionaje realizado por esta institución a las organizaciones que en octubre de 1992, esto es, a 500 años de la conquista de América, denunciaban ante los festejos oficiales por el V° Centenario, el genocidio y sometimiento de las comunidades. Bajo la consigna *Nada que festejar*, pueblos originarios, organizaciones religiosas, políticas y sociales encontraron en los festejos un lugar propicio para canalizar y visibilizar sus resistencias y reclamos históricos.

Entre los distintos documentos que integran la muestra, uno de ellos, el Legajo 33.681 de la mesa D.S. (delincuentes subversivos), iniciado en septiembre de 1992, expone:

Utilizan como argumento el ‘exterminio’ de los indígenas americanos por parte de los conquistadores e intentan ‘aggiornar’ su discurso dialéctico, trasladando esa conquista de hace 500 años a la nueva ‘colonización del FMI, el Banco Mundial y el Pentágono’ contra los pueblos del continente (Sitio web de la CPM, s.f.).

Finalmente, la muestra colectiva que cierra el 2018, a saber *Transitares: recorridos disidentes políticos, poéticos y visuales*, se trata de una producción que realiza la CPM, con la finalidad de:

[...] reconocer y poner en valor narrativas trans en primera persona, con el objetivo de visibilizar trayectorias, deseos, luchas y resistencias de la comunidad TTT ante las desigualdades, violencias, crímenes de odio y exclusión laboral que continúan sufriendo las personas travestis, transexuales y transgénero (*Andar, Agencia de Noticias, CPM, 2018, s.p.*).

Con base en ello, se integran en la exposición, obras realizadas por artistas trans, entre las que se ubican, pinturas al óleo de la serie *Cuerpas Disidentas #3.0*, en la que la artista visual y docente Andrea Pasut propone un cruce entre identidad, tiempo y género; fotografías personales tomadas por las propias protagonistas, que el Archivo de la Memoria Trans -AMT- reúne bajo el título *Esta se fue, a esta la mataron, esta murió*; una serie fotográfica denominada *Cuando trabajar se escribe con V*, en la que Delfina Martínez problematiza sobre la relación entre el mundo laboral y la comunidad travesti y trans con el objetivo de “sacar de la oscuridad a eso que resulta tan poco frecuente de ver, que es el acceso a un sustento por fuera de la prostitución” (Martínez en Maximo, 2017, s.p.); *Soy ese imaginario chico*, un documental producido por Valentino Bruno, en el que expone sus pensamientos y reflexiones mientras se cuestiona y experimenta su género, entre otros trabajos. Junto a estas producciones se presenta *Alias. Archivo Dipba, registro e inteligencia a la comunidad trans, travesti y transexual*, una selección de legajos que ponen de manifiesto las tareas de espionaje y persecución ejercidas por la DIPBA sobre el colectivo trans. Al respecto, Bonomi (2018) comenta:

Hay archivos de la Policía de la Provincia de Buenos Aires de persecución, espionaje, identificación a organizaciones. Uno de nuestros compañeros comenzó a investigarlos desde una mirada LGTBIQ. No sólo no respetaban la identidad de género sino que además prevalecía una carga negativa para nombrar a las personas de todo el colectivo LGTBIQ. A las lesbianas se las llamaba marimachos, a las travestis se les decía los trasvestis. Las personas gays eran catalogadas como pederastas o pervertidos. Y, a partir de los 90, se puede

ver una persecución específica a las organizaciones (Canal abierto. Periodismo de este lado, s.p.).

En el marco de esta muestra, se presenta el libro *Travesti, una teoría lo suficientemente buena*, escrito por Marlene Wayar, activista trans y psicóloga social, quien a su vez conforma un espacio de diálogo y debate con la docente y activista Quimey Ramos, y cierra la exposición, la poeta y trabajadora social chilena Claudia Rodríguez, quien presenta su libro y performance *Cuerpos para odiar (Andar, Agencias de Noticias*, CPM, 2018, s.p.), junto a la artista Susy Shock.

Finalmente, y en lo que refiere a las producciones exhibidas durante el último año que integra el recorte temporal analizado, *#8M. Se va a caer* inicia el cronograma 2019. Instalada en el mes de marzo, la exposición se inscribe dentro de las propuestas que año a año la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina -ARGRA- selecciona e incluye en las Muestras Anuales de Fotoperiodismo Argentino que organiza. Particularmente, se presentan en el MAM, fotografías que participaron de la XXIX Edición, de la que formaron parte Federico Cosso, Lucía Merle, María Dolores Ripoll, Guadalupe Lombardo, Leo Vaca, Pablo Piovano, Sol Vazquez, Santiago Filipussi, Ignacio Yuchark, Natacha Pizarenko, y Mauricio Centurión, como así también, se incluyen trabajos de Melisa Scarcella, Victoria Gesualdi, Vale Dranovsky y Lucía Prieto. Curado por Julieta De Marziani, el corpus tematiza sobre el 8M, y junto a estas, se exhiben afiches y pancartas. En el marco de la inauguración de la muestra se realiza una jornada de arte y una entrevista abierta con la psicoanalista, docente e investigadora Miriam Maidana.

Poco tiempo después, a 43 años del último golpe de Estado, se presenta en el Museo *Memoria colectiva en tiempos de genocidios: el arte como forma de narrar en clave de resistencia*. Curada por Laura Pomerantz, la muestra reúne los trabajos de Gustavo Larsen, Pedro Roth, Ester Nazarian, Irene Serra, Enrique Ježik y Mariela Yeregui, quienes a través de sus obras, reflexionan sobre algunos de los genocidios producidos a lo largo del siglo XX. Con base en ello, la exposición se propone “inscribir la dictadura en esta larga historia de masacres perpetradas desde el poder de una etnia, de una clase, del Estado” (Sitio web de la CPM, s.f.).

De Gustavo Larsen se exhibe *Muestrario del horror*, una instalación en la que el artista marplatense explora el concepto de genocidio acuñado por el jurista polaco Rafael Lemkin en 1944. A través del formato del quipu incaico, Larsen dispone en el

centro de la sala, retazos de tela reciclada trenzada y anudada, donde a su vez, imprime en rectángulos transparentes que cuelgan de algunos de los nudos, la palabra Genocidio, transcrita en distintos idiomas.

Siguiendo, de Pedro Roth, artista húngaro sobreviviente del Holocausto que vive parte de su infancia con su familia materna en el gueto de Budapest, se presenta *Números de un escriba*. Conforman la instalación, una caja que representa el arca de una sinagoga, que el artista cubre con una cortina en la que borda el número 6.000.000, y un rollo de pergamino, que apoyado sobre una mesa, contiene números, cifras que van del 1 a los 6.000.000, los cuales fueron escritos por su familia, hijos y nieta (Catálogo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2018).

*Cortina de humo*, es la obra que Ester Nazarian, artista argentina hija de Elías Agobjan Nazarian y Arusiak Satdjian, sobrevivientes armenios que abandonan forzosamente sus territorios, monta en el espacio del Museo. Catorce paneles de varillas de aluminio y fibrofácil distribuidos en tres módulos, conforman una estructura, sobre la que la artista construye y ubica una cortina de papel, que contiene fragmentos de fotocopias, entre ellas, de documentos y pertenencias que su familia conservó y acumuló mientras huía. A partir de esta suerte de archivo familiar, Nazarian invita a reflexionar sobre los horrores del Genocidio Armenio y sus consecuencias.

Por su parte, Enrique Ježik presenta *Tríptico de Srebreniça*, una videoinstalación en la que el artista cordobés ahonda en el genocidio de Bosnia. Integran esta producción, tres monitores cuyas pantallas se dividen en dos, en los que Ježik proyecta en simultáneo, imágenes periodísticas tomadas de videos producidos en los '90, que corresponden a tres momentos claves, a saber: cuando Ratko Mladić, jefe militar responsable de la limpieza étnica, llega a la zona de seguridad de Srebrenica y saluda sonriente a sus soldados, mientras que en otra escena, Mladić es juzgado por el Tribunal Penal Internacional para la ex-Yugoslavia; en otro monitor, víctimas bosnias caminan en fila rumbo a la muerte; y por último, se proyectan imágenes de los festejos de los cascos azules holandeses de la ONU antes de abandonar la región (Catálogo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2018).

*Apenas un rostro*, es el nombre de la instalación en la que Mariela Yeregui denuncia el genocidio tutsi, y para ello, parte de una fotografía que publica la revista Jeune Afrique, en la que se muestra el rostro del presidente hutu Juvénal Habyarimana, luego de que un misil derribara el avión en el que viajaba. Inspirada en los textiles-wax africanos, la artista diseña nuevas composiciones que estampa en una serie de telas de

gran tamaño, en las que a su vez, reproduce la imagen de la cara desollada de Habyarimana.

Cierra la exposición, *Huellas, Runasimi, Saqueo*, una instalación en la que Irene Serra aborda la opresión ejercida sobre las comunidades de Santiago del Estero durante el virreinato español, a través de un pequeño objeto artesanal denominado *muyuna*, utilizado para hilar entre los años 1350 y 1600. En la obra de Serra, las muyunas, del vocablo quechua *muyuy* -girar-, aparecen materializadas en tres formatos distintos, por un lado, las replica en cerámica roja, cuyo conjunto ordena de manera circular y ubica en el piso de la sala, por otro, en bajorrelieves de ladrillo silicocalcáreo, y finalmente, en un audio en el que se reproduce la palabra muyuy (Catálogo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2018).

Continúa el recorrido, *Presos políticos en la España Contemporánea*<sup>187</sup> de Santiago Sierra, una exposición que se inaugura en el mes de mayo. Conforman esta producción 24 fotografías en blanco y negro, cada una de las cuales contiene el rostro pixelado de una persona que fue encarcelada en territorio español, debido a su ideología política, información que se hace explícita en el anclaje textual que acompaña a cada imagen en el que Sierra detalla los motivos por los cuales estas personas fueron detenidas, y en ocasiones, torturadas. “El hecho de recurrir universalmente a la institución penitenciaria es en sí mismo un indicador del fracaso y la impotencia de las sociedades para construir un ámbito de convivencia saludable que respete la soberanía personal”, plantea Sierra (Sitio web del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2018)<sup>188</sup>, respecto de este trabajo, censurado en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de España ARCOmadrid, en 2018.

*Ráfagas de aire. Formas de habitar los sitios de memoria* es la muestra que le sigue. Curada por Cora Gamarnik y Florencia Larralde Armas, esta exposición, financiada por el Fondo Nacional de las Artes, reúne 60 fotografías a color de sitios y lugares de memoria de la Argentina, espacios que funcionaron durante la última dictadura como centros clandestino de detención, donde miles de personas fueron torturadas y asesinadas, o que ponen en evidencia las prácticas represivas ejercidas por las fuerzas militares y de seguridad durante aquellos años.

---

<sup>187</sup> Disponible en [https://www.santiago-sierra.com/201801\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/201801_1024.php)

<sup>188</sup>

Disponible

en

<https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/instalacion-presos-politicos-en-la-espana-contemporanea-de-santiago-sierra/229071>

A partir de una serie de interrogantes, entre ellos, ¿Cómo se construye la memoria? ¿Qué se hace en los lugares que fueron eslabones, testigos del horror? ¿Cómo los transformamos en herramientas de aprendizaje, en espacios para la transmisión de la memoria, el homenaje y la lucha? ¿Cómo fueron reapropiados y habitados en estos años? (Sitio web de la CPM, s.f.), *Ráfagas de aire* visibiliza los diversos modos en que estos lugares, devenidos en espacios de memoria, son activados y habitados.

Siguiendo, de julio a septiembre se exhibe *Breve Historia Universal de Landrú*, proyecto que realiza conjuntamente la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y la Fundación Landrú, en homenaje al humorista gráfico, escritor, periodista y compositor Juan Carlos Colombres. “Landrú recuperó y actualizó la antigua tradición de la sátira política, que está desde los inicios de la prensa gráfica en Argentina, y cambió para siempre la historia del humor gráfico en Argentina” (Sitio web de la CPM, s.f.), sostiene el curador de la muestra José María Gutiérrez, quien además coordina el Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos de la Biblioteca Nacional.

Más de 50 obras, entre ellas, dibujos, manuscritos impresos y documentos originales inéditos enmarcan siete décadas de trabajo, de quien es considerado “uno de los mayores artistas argentinos del siglo XX” (Manguel, 2018, p.7). Dentro de este conjunto, se incluye *Génesis Novísimo*, producción que Colombres comienza a escribir y dibujar en 1939, en un cuaderno espiralado Avon. De allí, que se identifique como su primera obra. Sobre este trabajo Gutiérrez señala:

Es muy coherente con su desarrollo posterior, con su mirada del absurdo, porque no sólo propone ocurrencias o es ingenioso en su modo de ver, directamente presenta todo un universo para ver distinto [...] Por eso su obra ni siquiera puede ser calificada de surrealista. Landrú no subvertía los factores ni trabajaba con las lógicas del inconsciente. Directamente inventaba otra cosa (Gutiérrez en Valenzuela, 2023, s.p.).

A partir de esta y otras producciones que constituyen el universo Landrú, la muestra invita a descubrir y conocer las distintas facetas profesionales de este artista multidisciplinario, como así también, los temas recurrentes en sus obras y los distintos personajes que construyó a lo largo de su extensa e influyente carrera artística.

Otra de las exposiciones que se exhibe en el espacio del Museo es *Encierros*, un proyecto que organiza e inaugura la CPM en el marco de la Jornada de presentación del

Informe Anual 2019. Conforman la muestra, registros fotográficos documentales que resultan de las inspecciones sistemáticas que realiza el organismo en cárceles, alcaldías, institutos de menores y neuropsiquiátricos, como así también, se incluyen trabajos de Eduardo Gil, Isabel De Gracia, Eduardo Longoni, Adriana Lestido, Pablo Cuarterolo, Santiago Hafford, Gala Abramovich, y del Colectivo SADO (*Andar, Agencia de Noticias*, CPM, 2019, s.p.). Imágenes de espacios devenidos en ruinas, objetos, cuerpos que llevan impresos las huellas de la crueldad y el abandono, entre otras escenas, nos hablan de la vida cotidiana en el encierro. Con ellas, la muestra:

[...] denuncia la crisis humanitaria que caracteriza al sistema de encierro, retrata el horror que producen sus lógicas y prácticas violentas derivadas de la tortura sistemática, busca romper con la complicidad del silencio y cuestiona los modos de castigo que exigimos como pueblo (Sitio web de la CPM, s.f).

Continúa en la lista de propuestas a exhibir, *Tiempo de los Ancestros y Prisioneros de la ciencia: Museo de La Plata, 1866*, inauguradas en el mes de septiembre. El primero de estos proyectos incluye dos ensayos fotográficos titulados, uno, *Nopeyak Wo, Dueño de las sombras* de Rubén Romano, y otro, *Pewma* de Marcos Méndez.

*Nopeyak Wo*, reúne una serie de imágenes que el autor construye en Santa Victoria Este, localidad ubicada en la provincia de Salta, donde residen distintas comunidades indígenas, entre ellas, la Wichí. Allí, Romano visita al chamán Tiluk, vocablo que significa *el que ve poco*, a quien recurre con la finalidad de conocer la cosmovisión indígena desde distintos planos de la realidad, incluyendo la del propio Tiluk, uno de los chamanes más poderosos de América Latina. Una vez terminado el trabajo, Romano revela las fotografías y se encuentra con imágenes superpuestas, producidas sin intención de generar una doble exposición, pero que no obstante, son las que finalmente selecciona para integrar el corpus (Sitio web de Romano, s.f.)<sup>189</sup>.

Por su parte, Méndez inscribe su trabajo en las provincias de Buenos Aires y La Pampa, donde fotografía situaciones que suceden antes y después de las ceremonias indígenas (Méndez en Radio Estación Sur, 2019, 10m19s)<sup>190</sup>, con el objetivo de materializar el concepto de *pewma*, “viaje mental o físico que se realiza para ir al

---

<sup>189</sup> Disponible en <https://rubenromano.webnode.page/chamanicas/>

<sup>190</sup> Disponible en <https://radioestacionsur.org/se-inauguro-la-muestra-tiempo-de-ancestros/>

encuentro con los antepasados o con las fuerzas espirituales” (Méndez, s.f.)<sup>191</sup>. De allí radica su interés por encontrar en esas situaciones las geometrías ancestrales, en un intento por simbolizar el paisaje.

Completa la muestra, una selección de fotografías que presenta el Colectivo GUÍAS, las cuales fueron tomadas entre 1886 y 1894 en el Museo de La Plata, perteneciente a la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP, a prisioneros sobrevivientes del genocidio indígena perpetrado a fines del siglo XIX. A partir de estas, el trabajo que propone el Colectivo denuncia la exhibición de los cuerpos de las víctimas, que durante años integraron la colección del Museo, al tiempo en que visibiliza el proceso de restitución de los mismos a las comunidades que pertenecen.

Otra de las exposiciones que integra el cronograma 2019 es *Espacio Bio / Gráfico. Juan Carlos Romero (1931-2017)*<sup>192</sup>. Cecilia Pérez Pradal es la autora de este trabajo que contó con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, y que define como un “homenaje activo a Romero, una reflexión sobre la intensidad y la fragilidad de los procesos creativos en las artes escénicas; procesos efímeros y accidentales que dejan huellas en un material que puede convertirse en obra” (*Andar, Agencia de noticias, CPM, 2019*). Se trata de una instalación audiovisual biográfico-documental sobre el artista Juan Carlos Romero, en la que la autora recupera y recontextualiza fragmentos de la experiencia de Bioroom, una performance doméstica que Romero realiza en el 2013, a pedido de la propia Cecilia. Durante ocho meses ambos trabajaron en la producción de esta pieza, que finalmente a un mes de su estreno, no pudo presentarse por problemas de salud del artista (Sitio web de Cía. Puctum, 2019, s.f.)<sup>193</sup>. Junto a esta instalación se exhiben en las salas del MAM objetos personales e imágenes de archivo “que funcionan como documentos de su vida” (*Andar, Agencia de noticias, CPM, 2019, s.p.*).

Continúa, *Feminismos. Historias de organización y lucha. Nombrar, indicar, señalar, gritar y también susurrar* (Sitio web del Museo, s.f.), una muestra que reúne “distintas miradas acerca de modos de organizarse, de habitar los cuerpos, de dar batallas y también de resistir. Las imágenes no son únicamente representación, se constituyen en herramientas de denuncia y acción colectiva” (Texto curatorial, 2019). Se incluyen dentro de esta exposición que produce la CPM en el marco del 34°

---

<sup>191</sup> Disponible en <https://www.calameo.com/read/005543369e03e07dc7e59>

<sup>192</sup> Disponible en <https://ceciliaperezpradal.com/espacio-biografico-jcr/>

<sup>193</sup> Disponible en <https://puctumteatro.wordpress.com/2019/09/04/espacio-bio-grafico-juan-carlos-romero-inauguracion/>

Encuentro Nacional de Mujeres, fotografías del Colectivo SADO, de Delfina Martínez, Ignacio Yuchark, Juan Cicale, Rubén Romano, Melisa Scarcella, Natacha Pisarenko, María Paula Avila, Leo Vaca, Adriana Lestido, Eduardo Gil, Gerardo Dell Oro, Federico Cosso, Pablo Cuarterolo, Vale Dranovsky, Lucia Prieto, Isabel De Gracia y Lucia Merle. En otra de las salas, una selección de material proveniente del archivo de la DIPBA, informes de inteligencia y recortes de prensa, visibiliza los modos en que fueron abordadas diferentes situaciones de violencia que atravesaban a las mujeres en el pasado, y que continúan vigentes en la actualidad. Se suma al conjunto de producciones, la obra *20 30 40 Banderas de Octubre* de la artista plástica y muralista Cristina Terzaghi.

Cierran el año, *Color neoliberal*, instalada en octubre, y *Usted es*, presente en el Museo en el mes de diciembre. La primera de ellas se trata de una serie fotográfica producida e intervenida por Xavier Kriscautzky, en la que a su vez participa Natalia Maure, a cargo de la pintura de los marcos. Sobre este corpus de imágenes Kriscautzky sostiene (2019):

La mayoría de estas fotos pertenecen a la crisis del 2001, vinculadas a movimientos piqueteros de esos años. Traté de rescatar el reclamo, no en sí la confrontación, sino los chicos que acompañaban esos reclamos, pequeños piqueteros. Pero también hay otras fotografías que tienen que ver con la niñez y la exclusión, y en estos tiempos donde la exclusión se hizo carne en toda la sociedad argentina, pensé que este terrible momento que se parece mucho a ese momento del 2001, los medios de comunicación buscaban para ocultarlo hacerlo colorido [...] Así que me desafié a ponerle color a lo que es patético (Comisión Provincial por la Memoria, 2019)<sup>194</sup>.

Por su parte, *Usted es*, refiere a una muestra que resulta del trabajo anual que realiza el Centro de día VIDA, en el marco del taller integrado de plástica y teatro. Dibujos en tela y audiovisuales integran el corpus de esta exposición, que estuvo a cargo de las docentes Xiomara Martínez y Liley Amodeo.

#### 5.4 A modo de síntesis

---

<sup>194</sup> Disponible en [https://www.facebook.com/cpmemoria?locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/cpmemoria?locale=es_LA)

Como cierre del capítulo se repasan algunos aspectos que se considera condensan y explican el quehacer de la institución. En esta clave, un primer punto a destacar refiere a la propia definición del Museo al interior de la CPM; al igual que Jóvenes y Memoria o que Justicia por delitos de lesa humanidad, el MAM es un programa de la Comisión, que es quien decide las políticas de memoria y de DDHH que organizan las acciones que se llevan a cabo en el espacio museístico. En relación a ello, y a diferencia de lo que sucede en el Museo rosarino donde actividades, departamentos y muestras generan distintas dimensiones de memoria que se nutren y complementan, en el MAM, el relevamiento de los contenidos y servicios producidos entre los años 2011-2019 habilita a suponer que es principalmente en las exposiciones donde se traducen las políticas de memoria de la Comisión, es decir, donde se interpela el presente “habilitando nuevos espacios de intervención y enunciación de otros agravios a la dignidad humana que interconectan la experiencia extrema del pasado con experiencias de violencia extrema hoy” (Raggio y Cipriano García, 2019, p. 126 ).

Así, de las 59 muestras exhibidas durante el período en cuestión, son las menos las que refieren estrictamente al período de la última dictadura argentina, mientras que la enorme mayoría centra la mirada en problemáticas tales como, niñez en situaciones de vulnerabilidad, aquí se ubican y por nombrar solo algunas, *Formas de vida*, producción que se inaugura en el 2011 e *Infancias y otras fronteras* en el 2017; desigualdad y exclusión social, como ejemplos de esta temática se encuentran *Las dos caras de la desigualdad* presente en el Museo en 2013 y *Clases y El Embudo* en 2014; negación de derechos de los pueblos originarios, que nuclea exposiciones tales como *Ulmen. El imperio de Las Pampas* instalada en el 2012, *Nuestra cultura es nuestra resistencia* en el 2015 y *Nada que festejar: cinco siglos de conquista y sometimiento* en 2018; violencia institucional, tema sobre el que reflexionan *El Nunca más de hoy es Ni un pibe menos* expuesta en 2017 y *Presos políticos en la España Contemporánea* en 2019. También, desde el 2014 y con la presentación de la muestra *L\*sotr\*s -Igualdades, legalidades, realidades* se suma al repertorio disidencia y diversidad sexual, y a partir del 2016, y de la mano de la masificación en Argentina del movimiento feminista, se incorpora mujeres y feminismos, temática ésta última que predomina en el mes de marzo, así lo demuestran las exhibiciones *Mujeres* (2016), *Mujeres argentinas* (2018) y *#8M. Se va a caer* (2019).

En esta clave, también se observa, que muchas de las actividades que convocan a la comunidad a habitar el espacio del Museo, son las que se generan en el marco del

ciclo *Viernes!* que promueve y lleva a cabo el área de Comunicación de la CPM. Por lo demás, se podría argumentar que es la institución la que se posiciona como fuerte enunciadora, y que en todo caso es a los artistas y a los curadores a quienes cede la palabra. Premisa que en parte coincide con la mirada de Paula Bonomi cuando sostiene:

Hasta cuando yo estuve formando parte de la producción dentro del espacio del Museo, la perspectiva era abrir, hacer talleres, vincular otros formatos... el teatro, la música, la literatura, la performance, o sea, un museo más de puertas abiertas y no un museo pensado como un lugar donde vos vas a ver muestras. Como algo más performático digamos (Comunicación personal, 2023).

## ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Cuando en las postrimerías del siglo XX Memoria Abierta convocó y organizó en Argentina las Primeras Jornadas de debate interdisciplinario *Organización institucional y contenidos del futuro Museo de la Memoria*, Héctor Schmucler (2000), entre otras cosas, argumentó:

[...] me parece que la historia todavía no está contada, no está trabajada. ¿Tendremos que esperar para hacer un presunto museo de la memoria hasta que esté toda la historia? No sé, a lo mejor no, a lo mejor sí para no recordar cosas que tal vez no sean las más útiles. Pero yo decía recién que el camino de la historia es el camino del conocimiento, es decir qué y cómo ocurrieron las cosas. A veces puede haber memoria sin historia, porque la memoria en realidad no se preocupa de conservar la historia ni es un gran archivo de la historia, sino que selecciona algo, inclusive estos museos que quieren ser demostrativos de cosas, que pueden ser ecológicos o pueden ser museos del holocausto, en realidad ha seleccionado cosas. La memoria selecciona al margen de los datos concretos que la historia ofrece. Cuando digo al margen quiero decir que no es una historia lo que va a contar sino es una voluntad de recordar algo. Es decir, si la historia está vinculada al conocimiento me parece que la memoria está vinculada a la ética, a una voluntad, a una decisión (p. 17).

Más adelante, en el marco del taller *Uso público de los sitios para la transmisión de la memoria*, también organizado por Memoria Abierta, planteó:

Los museos suelen tener -y ya sobre esto se han escrito también innumerables libros y trabajos- el grave inconveniente de mostrarnos todo, sin decirnos prácticamente nada. Es decir, el museo como aquello congelado por lo cual nosotros podemos conocer sin comprometernos. Y aquí está en juego la memoria como compromiso con nuestra vida hoy y la memoria como simple evocación de hechos (Schmucler, 2006, p. 11).

Pese al escepticismo que entrañan estos argumentos, lo cierto es que abren un horizonte fecundo para pensar qué y cómo han hecho los museos aquí estudiados para

comprometerse con la memoria y la historia y para comprometer a los visitantes con los problemas y las luchas por los derechos humanos en el presente. Solo si se hace foco en lo que efectivamente han producido los museos se podrá constatar cuánto de lo que redactan en sus misiones se materializa en acciones y si estas invitan o no al diálogo y a la formulación de nuevas preguntas e interpretaciones sobre el pasado y el presente.

Particularmente, tanto el Museo de la Memoria de Rosario como el Museo de Arte y Memoria de La Plata definen un organigrama que incluye actividades culturales, la ejecución de programas y la realización de proyectos expositivos. Sin embargo, y más allá de la similitud que poseen estos distintos niveles de planificación, existe una sustancial diferencia en lo que refiere a la organización interna de estas instituciones. Mientras que el Museo de Rosario posee una estructura de siete departamentos, algunos de los cuales nuclean a su vez áreas específicas de trabajo, en el MAM son entre 4 y 5 personas las que habitualmente llevan adelante las tareas en el espacio, cumpliendo cada una de ellas varios de los roles y funciones operativas que implica el funcionamiento del Museo. Esta distinción que se advierte en las estructuras organizativas de los espacios, tal vez guarde relación con la propia naturaleza de constitución de estas instituciones; mientras que el Museo de la Memoria, siguiendo con lo propuesto por Lucas Massuco (2019), es una organización pública estatal que depende de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, que en los hechos, reconoce a la figura del director o directora, designado por concurso público, como interlocutor válido, tanto en lo que refiere a lo administrativo como a la gestión, el Museo de Arte y Memoria es un programa de la Comisión Provincial por la Memoria, que coordina una directora, designada inicialmente por decisión conjunta del secretario ejecutivo y los miembros de la CPM, que es quien, entre otras actividades, establece las relaciones institucionales y articula entre las distintas áreas de la Comisión (Documento interno, MAM).

Estas características que poseen los museos en cuestión, ponen de manifiesto, a su vez, el nivel distinto de autonomía que estas instituciones tienen para definir sus políticas de memoria, como así también, para organizar y gestionar los contenidos y los servicios que producen y ofrecen. En lo que respecta al Museo de Rosario, y tal como ya se anticipó, es la Dirección la que gestiona y toma las decisiones, y es a ella a quien responden todos los departamentos. Por su parte, la Comisión Directa, expresa Massuco “tiene un rol consultivo y de observación, pero no toma decisiones, aunque tenga ganas” (Comunicación personal, 2022). Finalmente, y en lo que concierne a las

diferentes administraciones municipales, su participación o injerencia en el quehacer del Museo se traduce en argumentos tales como:

A mí la gestión me dió muchísima libertad y era un gestión socialista, la de primero Hermes Binner<sup>195</sup>, Lifschitz<sup>196</sup> y Mónica Fein<sup>197</sup> [...] Ellos impulsaron grandes proyectos de memoria en la ciudad y en la provincia, pero no estaban ahí callándote y diciendo tenés que decir esto... que yo imagino que en otros espacios sí ha sucedido, tanto por parte de los organismos como por parte de las administraciones. Pero aquí yo tuve siempre la mayor de las libertades para trabajar, pero también porque había un acuerdo de confianza que se fue construyendo, yo no sentía presión de parte de ellos, no había presión y lo agradezco muchísimo (Chababo, comunicación personal, 2021).

En esta misma línea, Lucas Massuco, quien, se recordará, ingresa al Museo en el 2010 como pasante, en 2013 comienza a trabajar en el espacio de la Biblioteca, desde el 2016 y hasta el 2020 ejerce el rol de coordinador general para luego pasar a ser coordinador institucional hasta mediados de 2022, cuando asume la dirección del Museo, comenta:

A nosotros nunca nos recortaron el presupuesto. Y durante el macrismo, el socialismo rosarino fue como muy de... che, vayan. Hicimos una pintada enorme en la fachada del Museo que decía dónde está Santiago Maldonado y nunca nos llamaron para decirnos, no se metan en ese tema (Comunicación personal, 2022).

---

<sup>195</sup> Binner (1943-2020) estudió medicina en la Universidad Nacional de Rosario y se desempeñó como director y subdirector en diferentes hospitales. En 1955 asume como intendente de dicha localidad por el Partido Socialista, cargo que ejerció por dos períodos consecutivos (1995-1999 y 1999-2003). En 2007 fue elegido gobernador de la Provincia de Santa Fe, y en dos oportunidades fue electo diputado nacional.

<sup>196</sup> Roberto Miguel Lifschitz (1955-2021), ingeniero rosarino perteneciente al Partido Socialista, fue intendente de Rosario entre los años 2003-2011, senador provincial de Santa Fe por el departamento Rosario durante el período 2011-2015, gobernador de Santa Fe entre el 2015 y el 2019 y diputado provincial y presidente de la Cámara de Diputados de Santa Fe desde diciembre de 2019 hasta su fallecimiento.

<sup>197</sup> Mónica Fein (1957), bioquímica, asume como intendenta de Rosario en 2011 por el Partido Socialista, y permanece allí por dos períodos consecutivos. Desde el 2021 se desempeña como diputada nacional por la provincia de Santa Fe.

Distinto es el escenario en el que se inserta el Museo de Arte y Memoria de La Plata, y que Diego Díaz, a cargo del área de Comunicación y Cultura de la CPM desde el año 2012, describe con claridad:

Todos los recursos con los que se lleva adelante la política del Museo son los recursos de la Comisión y también la definición sobre qué muestras, qué artistas, qué temas, todo eso es una definición que no es del Museo, es una definición de la CPM en su política para el Museo, entonces el equipo del Museo es el que va ejecutando, llevando adelante esas definiciones más institucionales, pero la institución es la Comisión [...] Cuando la CPM se crea, que quería llevar adelante políticas de memoria, uno de los cuatro hitos fundantes fue... hagamos algo con el arte, y por eso se fundó el Museo (Comunicación personal, 2023).

Tanto en el Museo de la Memoria como en el MAM, el lenguaje artístico ocupa un lugar destacado, y si bien esto es evidente en las exposiciones que se organizan, también involucra a los programas y a las actividades culturales que se promueven y llevan a cabo. En este sentido, se observa, principalmente en las propuestas exhibitivas, que el rol del arte y de lo metafórico no solo se define por su potencial eficacia para transmitir y comunicar visualmente las narrativas que producen estos museos, sino también, por la posibilidad que este ofrece de apelar a las memorias ejemplares, es decir, de utilizar el pasado con vistas al presente, de “aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy en día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (Todorov, 2000, p. 32); premisa que a su vez inspira las misiones de estos museos que pretenden extenderse más allá del relato literal, y de ese modo ampliar la mirada y el alcance en pos a la construcción de un espacio que no se vuelva insondable para la transmisión intergeneracional. En el Museo de Rosario, y tal como se especificó en el Capítulo 4, esta particularidad se hace explícita aunque con las salvedades que bien señalaron Chababo y Massuco.

Particularmente, en lo que al Museo de Arte y Memoria refiere, las tensiones que en el Museo rosarino gravitaron entre memorias literales y memorias ejemplares, entre relatos reducidos a lo documental y al testimonio de las víctimas y a relatos más amplios y abarcativos sobre las violaciones a los derechos humanos y sus consecuencias, también se manifestaron en la CPM, claro está, con sus propias especificidades. Así, y por poner solo un ejemplo ilustrativo de tal argumento, la

creación del Comité contra la Tortura generó que algunos referentes de los organismos de derechos humanos, disconformes con ello, renunciaran a la institución (Raggio y Cipriano García, 2019). No obstante, a diferencia del escenario rosarino, en el MAM, la elección del lenguaje artístico, tal como lo especificó Diego Díaz, constituyó uno de los 4 hitos fundantes de la Comisión. Premisa, que a su vez, confirma Paula Bonomi cuando sostiene que la obra de arte fue uno de los disparadores iniciales asociados a la transmisión y a un trabajo pedagógico (Comunicación personal, 2023). Sin embargo, pese a estas certezas, en ocasiones se generan controversias al interior del Área en torno a las posibilidades de lectura en clave representacional. Así lo expresa Laura Ponisio cuando plantea:

Esa parte es difícil, pero como sé que con el arte pasa eso porque no es tan claro, no es tan racional, y yo quiero defender que no sea tan claro. Bueno, no sabemos qué quiso decir, se ve o no se ve, no importa... fijate qué sentís, qué te transmite. En cambio el diseño lo pone a todo en cajas (Comunicación personal, 2021).

Enunciado que en algún aspecto guarda relación con los *problemas* que en ocasiones se le atribuyen a la abstracción por sobre lo figurativo, y que relegan al arte al plano de lo incomprensible o, y como sugiere Norma Ríos, integrante de la Comisión Directiva del Museo de la Memoria, solo para *exquisitos*. En Rosario, el debate en torno a los modos de narrar o de dar cuenta de la tragedia y el dolor humano, si bien se densificó producto de la elección del lenguaje artístico, devino, principalmente, de las distintas posiciones que ocupaban en ese espacio social los actores convocados a definir qué y cómo relatar el pasado. De un lado, integrantes de las organizaciones de DDHH de la ciudad, portadoras de un capital simbólico que las legitima “pretendían un relato documental, con puros testimonios y fotos de víctimas y familiares” (Nardoni en Massuco, 2019, p. 55), del otro, Chababo y Nardoni, académicos poseedores de una amplia trayectoria en la gestión cultural rosarina, allegados a los artistas locales, al gobierno municipal, y Nardoni, además, víctima sobreviviente de la última dictadura, proponían “no cristalizar al Museo en el período 76-83 ni en la geografía de Rosario” (Nardoni en Massuco, 2019, p. 55); proyecto que finalmente triunfó.

Vinculadas a sus políticas de memoria, las misiones que redactan estos museos se traducen en programas, actividades culturales y exposiciones. Específicamente,

durante el período que media entre los años 2011 y 2019, se observa que muchas de estas acciones se organizan en función de un calendario definido por fechas de conmemoración y aniversarios. Entre las más recurrentes: el 24 de marzo, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia; el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer; el 8 de mayo, Día Nacional de la Lucha Contra la Violencia Institucional; el 30 de agosto, Día Internacional del Detenido Desaparecido; el 18 de septiembre, día de la segunda desaparición de Jorge Julio López; el 10 de octubre, Día Mundial de la Salud Mental; el 22 de octubre, Día Nacional del Derecho a la Identidad y el 10 de diciembre, Día Internacional de los Derechos Humanos. Junto a los contenidos que se producen en relación a estas efemérides, otras temáticas abordadas en distintos momentos del año completan el mapa de trabajo, a saber, crisis económica, movimiento obrero, historia nacional, carnavales y biografías de figuras destacadas. Este calendario que de algún modo traduce esa idea de entender a la memoria “como un espacio de resignificación del pasado en términos amplios y de resignificación e intervención en el presente” (Raggio, comunicación personal, 2023), que se hace explícito en muchas de las temáticas abordadas en las muestras temporarias, convive actualmente en ambos museos con una exposición que comprende una representación permanente del pasado dictatorial, donde las víctimas a recordar se presentifican a través de las obras, y donde se condensa lo conmemorativo, lo reparatorio y lo memorial.

Finalmente, cabe mencionar, que del registro realizado en los Museos se desprende que durante el período de análisis 2011-2019, a diferencia de lo que expresa Massuco en relación a la cuestión presupuestaria, en la Comisión hubo dos momentos de desfinanciación, uno a fines del 2012 y otro a mediados del 2013, que Sandra Raggio interpreta como formas de ejercer control sobre la institución, “nos han dicho, nosotros les pagamos el alojamiento y la comida en Chapadmalal cuando hacen Jóvenes y Memoria y van a criticar al gobierno. Porque nosotros no nos parábamos y decíamos gracias a Néstor y Cristina tenemos esta política” (Comunicación personal, 2022). Sumado a este malestar que genera problematizar el presente, Sandra comenta que la presencia al interior de la Comisión de ciertas figuras que no se identificaban con el Kirchnerismo, era vista con cierto recelo. En esta misma dirección, se observa, que las políticas implementadas por el gobierno de Mauricio Macri, resonaron principalmente en los temas y en las agendas de ambas instituciones. Así como Lucas expresa que en su momento la consigna generada a demanda de la escena nacional fue “bajemos línea”, Sandra plantea que al tratarse el macrismo de un gobierno neoliberal la disputa con el

presente se hizo más fuerte en la agenda de la CPM, que se mantuvo proactiva producto de lo que estaba pasando con la cuestión de los derechos humanos en ese momento. No obstante, a nivel provincial, la presencia de Santiago Cantón<sup>198</sup>, secretario de Derechos Humanos durante la gestión de la gobernadora bonaerense María Eugenia Vidal, favoreció ampliamente a la Comisión, y en ocasiones éste fungió como mediador entre el gobierno y la institución.

A partir de lo expuesto hasta aquí, la invitación de la presente investigación es a seguir pensando cómo funcionan en su singularidad y en el territorio estos espacios que se reconocen como museos, que se constituyen en una de las formas más significativas de las políticas de la memoria en Argentina y de las herramientas de la pedagogía de la memoria, y que si bien pueden confluir en el objetivo de generar distintas dimensiones de aprendizaje y comprensión para el Nunca Más, los modos en que lo interpretan y lo replican en el hacer cotidiano revelan qué es lo que efectivamente hacen con y para los grupos con los que interactúan, en relación a la lucha y la defensa de los derechos humanos.

Particularmente, la observación en detalle de los procesos de conformación de los Museos analizados, de quiénes participaron y participan en la definición de los contenidos del recuerdo a transmitir a las generaciones más jóvenes, de la elección de los soportes, de los vehículos y de las museografías donde inscriben esos relatos del pasado doloroso que rememoran, de las acciones y los programas, que como se ha visto, pueden tener mayor o menor alcance y ser más o menos inclusivos en términos comunitarios, dejó entrever que lejos de posicionarse como terrenos neutrales, son espacios que asumen una función política que se interesa por interpelar el presente en relación a los dilemas y a las preocupaciones actuales, y lo hacen a condición de no desistir a los objetivos que guían sus políticas de memoria, aunque así lo exijan actores diversos que debaten y confrontan por el poder de la palabra, hacia adentro y hacia afuera de las instituciones. En relación a ello, la observación en detalle puso de manifiesto, a la vez, ese carácter heterogéneo que puede adquirir el *nosotros* que recuerda y que disputa sentidos por definir cuál es la memoria legítima a transmitir y

---

<sup>198</sup> Cantón (1962), abogado argentino radicado en Estados Unidos, es docente universitario en Argentina y Washington, y posee una extensa trayectoria en materia de DDHH. Algunos de los sucesos que la caracterizan son: en 1998 es elegido primer Relator Especial para la Libertad de Expresión de las Américas; desde el 2001 al 2012 es designado Secretario Ejecutivo de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos; en 2017 el Secretario General de la OEA lo nombra miembro del Panel de expertos para evaluar la existencia de crímenes contra la humanidad en Venezuela y en marzo de 2023 es designado secretario general de la Comisión Internacional de Juristas.

qué hacer con ella, pero también, el carácter heterogéneo del propio Estado, la capacidad de agencia y la relevancia de las trayectorias de los trabajadores y funcionarios que generan políticas públicas.

Para concluir, la invitación de esta investigación también es a seguir pensando qué demanda este presente, este contexto actual que creía haber ganado la batalla por los sentidos del pasado, qué políticas, estrategias o pilares de resistencia deberán construir estos Museos que promueven y transmiten el valor y el respeto irrestricto de la lucha y la defensa de los derechos humanos, ante un Estado, que desde la esfera de lo nacional y desde otros marcos sociales, oficializa una nueva manera de mirar el pasado dictatorial, poniendo en entredicho el patrimonio del Nunca Más y los pilares memoriales consolidados en el transcurso de estos 40 años de democracia.

## REFERENCIAS

- A 30 años de democracia, Tortura Nunca Más. (13 de agosto de 2013). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/a-30-anos-de-democracia-tortura-nunca-mas/>
- Abuelas de Plaza de Mayo. (s.f.). Recuperado de <https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/HistorietasIdentidad.pdf>
- Águila, G. (2007). Dictadura y memoria. El conflictivo contrapunto entre las memorias de la dictadura en Rosario. *Prohistoria*, XI(11), 91-106. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3801/380135838005.pdf>
- Águila, G. (2008). *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983. Un estudio sobre la represión y los comportamientos y actitudes sociales en dictadura*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Águila, G. (2016). Modalidades, dispositivos y circuitos represivos a escala local/regional: Rosario 1975-1983. En G. Águila, S. Garaño y P. Scatizza (Coords.), *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado* (pp. 341-366). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/63>
- Águila, G. (2017). Represión y terror de Estado en la Argentina reciente: nuevos abordajes y perspectivas de análisis. *Ayer*, (107), 47-71. Recuperado de [https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/107-2-ayer107\\_historiarecienteargentina.pdf](https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/107-2-ayer107_historiarecienteargentina.pdf)
- Águila, G., Almada L., Divinzenso, M. A. y Scocco, M. (2017). *Territorio ocupado. La historia del Comando del II Cuerpo de Ejército en Rosario (1960-1990)*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Águila, G. (2023). *Historia de la última dictadura militar. Argentina, 1976-1983*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Alonso, L (2009). En torno al sentido de la dictadura de 1976-1983. En L. Alonso y A. Falchini (Eds.) *Memoria e historia del pasado reciente: problemas didácticos y disciplinares*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Alonso, L. (2011). Vaivenes y tensiones en la institucionalización de las memorias sobre el Terror de Estado. El caso de Santa Fe, Argentina, entre 1983 y la actualidad.

- Cuadernos De Historia. Serie Economía y Sociedad*, (12), 35-70. Recuperado de <https://doi.org/10.53872/2422.7544.n12.9975>
- Alonso Fernández, L. (2010). *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Andrea Fasani, presentó 30 (treinta) una piel de memoria. (15 de septiembre de 2019). *Agendasur*. Recuperado de <https://agendasur.com.ar/2019/09/15/andrea-fasani-presento-30-treinta-una-piel-de-memoria/>
- Andruchow, M. y Dubois, P. S. (2022). Los otros monumentos. Un intento contemporáneo de resistir al olvido. *Aletheia*, 13(25), e137. Recuperado de <https://doi.org/10.24215/18533701e137>
- Aravena Núñez, P. (2014). François Hartog: la historia en un tiempo catastrófico. *Cuadernos de Historia* (41). Recuperado de [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-1243201400020001](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-1243201400020001)
- Arrieta Urtizberea, I. (2007). *Patrimonios culturales y museos: más allá de la historia y del arte*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Arturi, D. y Adriani, H. L. (2018). La reestructuración productiva en las grandes industrias: el caso de la destilería y el complejo industrial La Plata, YPF. En D. Lan, L. Adriani y E. S. Sposito (Comps.), *Reestructuración productiva e industria, en ciudades intermedias de Argentina y Brasil* (pp.47-68). Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Recuperado de <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.5895/pm.5895.pdf>
- Avruj, C. (20 de junio de 2017). Un compromiso humanitario con nuestros héroes. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/opinion/2017/06/20/un-compromiso-humanitario-con-nuestros-heroes/>
- Balé, C. (2018). *Memoria e identidad durante el kirchnerismo: la reparación de legajos laborales de empleados estatales desaparecidos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata; Posadas: Universidad Nacional de Misiones; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento. Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/117>

- Balé, C. (2020). La producción estatal de memoria en la Argentina reciente: un abordaje desde el proceso de señalización de ex Centros Clandestinos de Detención y lugares de reclusión ilegal del terrorismo de Estado (2003-2015). *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios Sobre Memoria*, 7(13), 10-31. Recuperado de <https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra/article/view/306>
- Barragán, I. y Zapata, A. B. (2015). Dictadura militar y represión a la clase trabajadora: La Armada Argentina, marco doctrinario y operaciones represivas en perspectiva regional. Ensenada y Bahía Blanca. *Diacronie* (24). Recuperado de [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/48270/CONICET\\_Digital\\_Nro.5840a198-e6e8-4c18-975f-e1dd4459e87f\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/48270/CONICET_Digital_Nro.5840a198-e6e8-4c18-975f-e1dd4459e87f_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Basualdo, V. y Lorenz, F. G. (2005). *Trabajadores en la década del setenta en Argentina: perspectivas y propuestas a partir de dos estudios de caso*. X Jornadas Interescuelas. Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario. Recuperado de <https://cdsa.academica.org/000-006/457>
- Basualdo, E. (2006). *Estudios de historia económica argentina. Desde mediados del siglo XX a la actualidad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Battiti, F. (2012). El arte ante las paradojas de la representación. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 12(41), 29-40. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/377\\_libro.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/377_libro.pdf)
- Baulo, M. C. (23 de febrero de 2023). Prohibido Olvidar: Una Conversación con Leo Nuñez. *Sculpture*. Recuperado de <https://sculpturemagazine.art/prohibido-olvidar-una-conversacion-con-leo-nunez/>
- Belcher, M. (1991). *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*. Gijón: Ediciones TREA.
- Belting, H. (2002). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Benjamin, W. (2009). Sobre el concepto de historia. En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (pp. 47-68) (P. Oyarzún Robles, trad.). Santiago de Chile: LOM.

- Bertoia, L. (2016). La agenda de Memoria, Verdad y Justicia en tiempos de cambios. Tensiones, rupturas y continuidades en el discurso del gobierno macrista en torno al terrorismo de Estado. *Aletheia* 7(13). Recuperado de <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/472>
- Bertucci, A. (2011). Ausencias: fotografía, temporalidad y política. En F. Soulages y S. Solas (Eds.), *Ausencia y Presencia: fotografía y cuerpos políticos* (pp. 87-104). Edulp. Editorial de la Universidad de La Plata.
- Besse, J. y Messina, L. (2022). Las políticas de la memoria en las emergencias de la antipolítica (2008-2019). *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 9(17), 12-31. Recuperado de <https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra/issue/view/10>
- Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). *El asilo contra la opresión. Los refugiados españoles en Chile (1939)*. Recuperado de <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-732.html>
- Biblioteca Nacional Mariano Moreno, (2015). Catálogo, *Cartas de la Dictadura*. Recuperado de <https://www.bn.gov.ar/micrositios/exposiciones/categoria1/cartas-de-la-dictadura-1>
- Biblioteca Nacional Mariano Moreno, (2017). *Historietas por la identidad*. Recuperado de <https://www.bn.gov.ar/agenda-cultural/historietas-por-la-identidad>
- Biblioteca Nacional Mariano Moreno, (2018). Catálogo. *Breve Historia Universal de Landrú*. Recuperado de <https://www.bn.gov.ar/micrositios/exposiciones/categoria1/breve-historia-universal-de-landru>
- Bolaños Atienza, M. (2011). Los museos, las musas, las masas. *Museo y Territorio* (4). Fundación General de la Universidad de Málaga.
- Bonfil Batalla, G. (1993). Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados. En G. López Morales (Ed.), *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos 3. Pensamiento acerca del patrimonio cultural. Antología de textos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México. [https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos\\_19\\_num/cuaderno3.pdf](https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno3.pdf)
- Brauer, D. (2007). El arte como memoria. Reflexiones acerca de la dimensión histórica de la obra de arte. En S. Lorenzano y R. Buchenhorst (Eds.), *Políticas de la*

- memoria. Tensiones en la palabra y la imagen.* México: Universidad del Claustro de Sor Juana. Editorial Gorla.
- Burucúa, J. E. y Kwiatkowski, N. (2014) “*Cómo sucedieron estas cosas*”. *Representar masacres y genocidios.* Buenos Aires: Katz.
- Busnadiago, P. (3 de septiembre de 2022). Teatro x la Identidad: cuando las escuelas se suman a la búsqueda de los nietos. *La Capital.* Recuperado de <https://www.lacapital.com.ar/educacion/teatro-x-la-identidad-cuando-las-escuela-s-se-suman-la-busqueda-los-nietos-n10026217.html>
- Busnadiago, P. (10 de diciembre de 2022). La historia argentina contada como las olas de un mar muy revuelto. *La Capital.* Recuperado de <https://www.lacapital.com.ar/educacion/la-historia-argentina-contada-como-las-olas-un-mar-muy-revuelto-n10035274.html>
- Calveiro, P. (2006). Los usos políticos de la memoria. En *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina.* Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>
- Calveiro, P. (2008). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina.* Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Candau, J. (2006). *Antropología de la memoria.* Buenos Aires: Nueva Visión.
- Canelo, P. (2019). *¿Cambiamos? La batalla cultural por el sentido común de los argentinos.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Cañón, H. (2001). Un antes y un después. La nulidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. *Revista Puentes* (3), 68-71. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/puentes/03puentes.pdf>
- Carminati, A. (2021). Conflictividad, disciplinamiento y represión en el Gran Rosario durante la última dictadura. En P. Ghigliani (Coord.), *Procesos represivos, empresas, trabajadores/as y sindicatos en América Latina: Actas del II Encuentro internacional de la RIProR,* (pp. 187-192). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/153474>
- Carnavales: festival de máscaras y candombe en el MAM. (25 de febrero de 2016). *Andar, Agencia de Noticias.* Recuperado de <https://www.andaragencia.org/carnavales-festival-de-mascaras-y-candombe-en-el-mam/>

- Casado Rigalt, D. (2020). El coleccionismo desde la prehistoria hasta el siglo XVI: entre la motivación religiosa, el deleite artístico, los códigos de exhibición y el negocio. *La Albolafia. Revista de Humanidades y Cultura*, (20). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/564918>
- Castellani, A. (2009). *Estado, empresas y empresarios. La construcción de ámbitos privilegiados de acumulación entre 1966 y 1989*. Buenos Aires: Prometeo.
- CELS, (2015). *Responsabilidad empresarial en delitos de lesa humanidad. Represión a trabajadores durante el terrorismo de Estado. Tomo II*. Editorial Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Recuperado de <https://www.cels.org.ar/web/publicaciones/responsabilidad-empresarial-en-delitos-de-lesa-humanidad-represion-a-trabajadores-durante-el-terrorismo-de-estado-tomo-ii/>
- CELS, (2017). *El fallo “Muiña” de la Corte Suprema de Justicia de la Nación*. Recuperado de [https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2017/07/fallo-Mui%C3%B1a\\_CSJN.pdf](https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2017/07/fallo-Mui%C3%B1a_CSJN.pdf)
- Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. (s.f.). *Huellas de desapariciones. Helen Zout* [Catálogo]. Recuperado de [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2015/04/catalogo\\_zout2.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2015/04/catalogo_zout2.pdf)
- Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. (octubre de 2010). *Temblor y fulgor* [Gacetilla de prensa]. Recuperado de <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/av-temblor-y-fulgor.shtml>
- Centro de Arte Experimental Vigo. (s.f.). *Biografía. Algunos datos sobre Edgardo Antonio Vigo*. Recuperado de <http://caev.com.ar/biografia/>
- Chababo, R. (2004). Museo de la Memoria de Rosario. Un lugar para múltiples miradas. *Puentes*, 4(11). Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/puentes/11puentes.pdf>
- Chama, M y Sorgentini, H. (2011). Momentos, tendencias e interrogantes de la producción académica sobre la memoria del pasado reciente argentino. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Questions du temps présent. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.62176>
- Chartier, R. (1996) *El mundo como representación*. Gedisa.
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Ciollaro, N. (23 de marzo de 2012). Como piedras en el ojo. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7142-2012-03-23.html>
- Comisión Provincial por la Memoria. (s.f). *Comunicación y Cultura*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/comunicacion-y-cultura/#>
- Comisión Provincial por la Memoria. (s.f). *Puente, la revista de la CPM*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/project/puentes/>
- Comisión Provincial por la Memoria. (s.f). *Exhibición del patrimonio del MAM*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/exhibicion-del-patrimonio-del-mam/>
- Comisión Provincial por la Memoria. (s.f). *Malvinas. Las islas en el continente*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/malvinas-las-islas-en-el-continente/>
- Comisión Provincial por la Memoria. (s.f). *L\*sotr\*s -Igualdades, Legalidades, Realidades*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/lsotrs-igualdades-legalidades-realidades/>
- Comisión Provincial por la Memoria. (s.f). *Feminismos. Historias de organización y lucha*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/feminismos/>
- Comisión Provincial por la Memoria. (s.f). *Muestra de fotografías. Encierro*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/informeanual2020/muestra-encierro/#>
- Comisión Provincial por la Memoria. (17 de julio de 2019). Lo político de cabeza: un recorrido por la obra del artista que cambió el humor gráfico en Argentina. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/lo-politico-de-cabeza-un-recorrido-por-la-obra-del-artista-que-cambio-el-humor-grafico-en-argentina/>
- Comisión Provincial por la Memoria. (s.f). *Ráfagas de aire. Formas de habitar los sitios de memoria*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/investigacion/rafagas-de-aire/>

- Comisión Provincial por la Memoria. (s.f.). *Memoria colectiva en tiempos de genocidios*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/memoria-colectiva-en-tiempos-de-genocidios/>
- Comisión Provincial por la Memoria. (s.f.). *Nada que festejar*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/project/materiales-dippba-nada-que-festejar/>
- Comisión Provincial por la Memoria. (13 de septiembre de 2018). *La CPM inaugura una muestra fotográfica a 35 años del Siluetazo*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/la-cpm-inaugura-una-muestra-fotografica-a-35-anos-del-siluetazo/>
- Conservatorio de Música Gilardo Gilardi. (s.f.). *Entre el Descarte y el Rescate*. Recuperado de <https://gilardogilardi.wordpress.com/entre-el-descarte-y-el-rescate/>
- Crenzel, E. (2006). Sitios de memoria en la Argentina, una reflexión. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, (90). Recuperado de <https://www.sociales.uba.ar/revista-ciencias-sociales-no-90/>
- Cuerpo y materia. (12 de agosto de 2013). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/cuerpo-y-materia/>
- Cueto Rúa, S. (2017). Políticas de memoria y pisos de verdad. Una reflexión en primera persona sobre el Programa Educación y Memoria del Ministerio de Educación de la Nación (y algunos interrogantes sobre el futuro). *Aletheia*, 7(14). Recuperado de <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/470>
- Cueto Rúa, S. (2018). Ampliar el círculo de los que recuerdan: La inscripción de la Comisión Provincial por la Memoria en el campo de los derechos humanos y la memoria (1999-2009). Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.677/pm.677.pdf>
- Curadores, S. y Panfili, M. (2014). Reseña de la Muestra “Inundación y después”, en el Museo de Arte y Memoria de La Plata. *Aletheia*, 4(8), a14. Recuperado de <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv4n8a14>
- Darío Lopérfido, polémico: "En Argentina no hubo 30 mil desaparecidos". (25 de enero de 2016). Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/politica/dario-loperfido-polemico-en-argentina-no-hubo-30-mil-desaparecidos-20160125-0059.phtml>

- Da Silva Catela, L. (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado: la experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Da Silva Catela, L. (2006). *Memoria entre el recuerdo y la identidad*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.
- Da Silva Catela, L. (2012). *Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas*. Programa Domeyko SHAFIR, I. y ROJAS Sociedad y Equidad, Universidad de Chile.  
<https://apm.gov.ar/periplosdememorias/2-3-A-12.html>
- Da Silva Catela, L. (2014). *Esas memorias... ¿nos pertenecen? Riesgos, debates y conflictos en los sitios de memoria en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado reciente en Argentina*. Núcleo Memoria, IDES.
- Da Silva Catela, L. (2021). Museos, Modelos para armar y (des)armar memorias. *Revista Cultura en Red*, 10,(1), 144-162.  
<http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/CR/issue/view/193/showToc>
- DeCarli, G. (2003). Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. En *Revista ABRA* de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional. Costa Rica.
- Déotte, J. L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamín, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Díaz, D. (2006). Asamblea Permanente por los Derechos Humanos. El organismo en asamblea permanente: una reunión de pluralidades. Dossier *Historia de los Organismos de Derechos Humanos - 25 años de Resistencia*, Comisión Provincial por la Memoria. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/project/dossiers-organismos-de-derechos-humanos/>
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Domínguez, A. B. (2018). *La siderurgia argentina y las industrias metalmeccánicas: síntesis histórica*. Centro Argentino de Ingenieros. Recuperado de <https://cai.org.ar/siderurgia-arg-industrias-metalmeccanicas/>

- Eduardo Gil: de la locura, las máscaras y la muerte. (8 de diciembre de 2016). *Revista Ñ*, *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/rn/arte/fotografia/Eduardo-Gil-locura-mascaras-muerte\\_0\\_BJ2UR7iqvQg.html](https://www.clarin.com/rn/arte/fotografia/Eduardo-Gil-locura-mascaras-muerte_0_BJ2UR7iqvQg.html)
- Elcarte, M. F. y Massuco, L. (2018). Procesos sociales de búsqueda de verdad y lucha contra la impunidad. Experiencias significativas. En V. Nardoni, A. Megías y M. Lazzetta (Comps.), *Ejercicios de memoria entre el Museo y la Facultad Vol. 1* (pp. 26-41). UNR Editora. Recuperado de [https://issuu.com/fcpolit/docs/ejercicios\\_de\\_memoria-final](https://issuu.com/fcpolit/docs/ejercicios_de_memoria-final)
- Elena, C. (25 de septiembre de 2010). Viñetas de realidad argentina. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-19386-2010-09-25.html>
- El Día [Diario], (28 de marzo de 1976). Asumió el intendente municipal, capitán de navío Oscar Macellari. Archivos de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/sitios/wp-content/uploads/sites/5/2014/06/28-03-1976-p%C3%A1g.-1-Revista-faltante.pdf>
- Entrevista al presidente Mauricio Macri en Buzzfeed*. (10 de agosto de 2016). Recuperado de <https://www.caserosada.gob.ar/informacion/conferencias/40668-entrevista-al-presidente-mauricio-macri-en-buzzfeed>
- Escobar, T. (2013). *Carlos Trilnick*. Ediciones Castagnino/macro. Recuperado de <https://castagninomacro.org/archivos/editorial/27.%20carlos%20trilnick.pdf>
- Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, (2018). Catálogo. *Memoria colectiva en tiempos de genocidio*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UBA. Recuperado de <http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Memoria%20colectiva%20en%20tiempos%20de%20genocidio.pdf>
- Feierstein, D. (2018). *Los dos demonios (recargados)*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- Feierstein, D. (2019). *Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Feld, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Aletheia*, 1(1), a02. <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv01n01a02>
- Feld, C. (2016). Trayectorias y desafíos de los estudios sobre memoria en Argentina. *Cuadernos del IDES*, (32), 4-21. Recuperado de <https://publicaciones.ides.org.ar/sites/default/files/docs/2020/cuadernosdelides-3-2-2016-memoria.pdf>
- Feminidades y acción política: el camino de la igualdad. (13 de mayo de 2018). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/feminidades-y-accion-politica-el-camino-de-la-igualdad/>
- Flier, P. (octubre de 2008). *El desafío de las políticas de la memoria en la historia reciente argentina frente al Bicentenario. Los caminos en la búsqueda de la verdad, justicia y memoria*. Ponencia presentada en el Encuentro Internacional Imaginarios, memorias y perspectivas del Bicentenario en América Latina. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Flier, P. y Kahan, E. (2018). Los estudios de memoria y de la historia reciente: construcción de un campo, consolidación de una agenda y nuevos desafíos. En G. Águila, L. Luciani, L. Seminara y C. Viano (Comps.), *La historia reciente en Argentina. Balances de una historiografía pionera en América Latina*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Florescano, E. (1993). El patrimonio cultural y la política de la cultura. En E. Florescano (Comp.), *El patrimonio cultural de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fortuny, N. (2010). Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial. *Amerika* (2). Recuperado de <https://journals.openedition.org/amerika/1108>
- Fortuny, N. (2014). Imágenes sobrevivientes. Fotografía y memoria en una obra de Paula Luttringer. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 1(1), 14-27. Recuperado de <https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra/article/view/472/290>
- Franco, M. y Levín, F. (Comps.) (2007). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.

- Franco, M. (2012). *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. y Lvovich, D. (2017). Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, (47), pp. 190-217. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/3794/379454541011/html/>
- Freedberg, D. (1992), *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Friedlander, S. (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- García, L. I, y Longoni, A. (2013). Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos. En J. Blejmar, N. Fortuny y L. I. García (Eds.), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Librería Ediciones.
- García Serrano, F. (2000). *El museo imaginado. Base de datos y museo virtual de la pintura fuera de España*. Recuperado de <https://www.museoimaginado.com/tag/federico-garcia-serrano/>
- Gasser, M. (2018). Guayasamín, «belleza americana» que viaja de la inocencia a la ternura. *Clapps!* Recuperado de <https://clapps.com.ar/guayasamin-belleza-americana-viaja-la-inocencia-la-ternura/>
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb editorial.
- Giunta, A. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. *Artelogie* (6). Recuperado de <http://journals.openedition.org/artelogie/1420>
- Ginzberg, V. (2006). Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos. Dossier *Historia de los Organismos de Derechos Humanos - 25 años de Resistencia*, Comisión Provincial por la Memoria. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/project/dossiers-organismos-de-derechos-humanos/>
- Ginzberg, V. (2006). Los inicios de las Madres de Plaza de Mayo. Mujeres de rondas y pañuelos. Dossier *Historia de los Organismos de Derechos Humanos - 25 años de Resistencia*, Comisión Provincial por la Memoria. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/project/dossiers-organismos-de-derechos-humanos/>

- Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. (3 de septiembre de 2020). *León Ferrari, 100 años de un artista imprescindible*. Recuperado de [https://www.gba.gob.ar/cultura/museomar/noticias/le%C3%B3n\\_ferrari\\_100\\_a%C3%B1os\\_de\\_un\\_artista\\_imprescindible](https://www.gba.gob.ar/cultura/museomar/noticias/le%C3%B3n_ferrari_100_a%C3%B1os_de_un_artista_imprescindible)
- González-Varas, I. (2000). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. España: Ediciones Cátedra.
- González-Varas, I. (2021). *La cultura de la memoria y la expansión del patrimonio cultural. Algunas encrucijadas actuales*. Maestría en Patrimonio Cultural UPTC.
- Grosso, B. (2002). Las políticas de la memoria. *Sociohistórica*, (11-12). Recuperado de [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf)
- Grosso, B. (2019). Políticas de la memoria y políticas del olvido en Europa central y oriental después del fin de los sistemas políticos comunistas. *Trabajos y Comunicaciones*, (49), e077. Recuperado de <https://doi.org/10.24215/23468971e077>
- Gurian Heumman, E. (2010). *Cómo elegir entre las opciones: una opinión sobre las definiciones de los museos*. Buenos Aires: Fundación TyPA.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Hartog, F. (2005). Tiempo y Patrimonio. *Museum Internacional LVII*(3), 4-15. Recuperado de [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000140957\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000140957_spa)
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de Historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Heinrich, M. (25 de agosto de 2014). Una fotografía que reconstruye identidades. *Télam*. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/201408/75742-una-fotografia-que-reconstruye-identidades.html>
- Hernández Hernández, F. (1992). Evolución del concepto de museo. *Revista General de Información y Documentación*, 2(1), 85-97. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/issue/view/RGID929212>
- Hernández Hernández, F. (1994). *Manual de la museología*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Huyssen, A. (2009). Prólogo. En C. Feld y J. Stites Mor (Comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- IC-MEMO (s.f.). Internacional Memorial Museums Charter. Paris. <https://icmemo.mini.icom.museum/about/what-is-ic-memo/>
- Inauguración de la muestra Encierro en el Museo de Arte de la CPM. (12 de agosto de 2019). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/inauguracion-de-la-muestra-encierro-en-el-museo-de-arte-de-la-cpm/>
- Inauguró «Inundación y después» una muestra de múltiples relatos, registros y memorias. (5 de abril de 2014). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/inundacion-y-despues-una-muestra-que-construye-memorias-para-el-hoy/>
- Jelin, E., y Langland, V. (2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Jelin, E., y Vinyes, R. (2021). *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial*. Buenos Aires: Ned Ediciones.
- Jelin, E. (2021). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez-Blanco, M. D. (2021). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jorge Julio López: la memoria del hombre que luchó contra la impunidad. (15 de septiembre de 2016). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/jorge-julio-lopez-la-memoria-del-hombre-que-lucha-contra-la-impunidad/>
- Juan José Gómez Centurión, sobre los desaparecidos: "No es lo mismo 8.000 verdades que 22.000 mentiras". (29 de enero de 2017). *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/politica/juan-jose-gomez-centurion-sobre-los-desaparecidos-son-22-mil-mentiras-nid1980180/>
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Kroeber (1967). *La navegación de los ríos en la Historia argentina*. Buenos Aires: Paidós.

- La Capital. (24 de marzo de 2018). Recuperado de <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/permanente-n1577973.html>
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LaCapra, D. (2006). *Historia en tránsito: experiencia, identidad y teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- La CPM expone muestra fotográfica de Ataúlfo Pérez Aznar. (29 de octubre de 2015). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/la-cpm-expone-muestra-fotografica-de-ataulfo-perez-aznar/>
- La CPM inaugura una muestra colectiva de artistas trans. (6 de noviembre de 2018). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/la-cpm-inaugura-en-noviembre-una-muestra-colectiva-de-artistas-trans/>
- La CPM será parte del circuito cultural del 34° Encuentro. (9 de octubre de 2019). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/la-cpm-sera-parte-del-circuito-cultural-del-34o-encuentro/>
- Landa, R. (2014). Mapas del Silencio. *Corazonada. Subjetividades de la Forma. Quinto latido*, pp.54-66. SEMA. Sociedad de Estudios Morfológicos de Argentina. Asociación Regional de SEMA Metropolitana de Buenos Aires. Recuperado de <https://revistacorazonada.wordpress.com/2014/12/12/quinto-latido/>
- Larralde Armas, F. (2015). *Relatar con luz: el lugar de la fotografía en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (2002-2012)*, (Tesis de maestría), Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Las siluetas como denuncia de la violencia del estado. (17 de septiembre de 2018). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/las-siluetas-como-denuncia-de-la-violencia-del-estado/>
- Lebenglik, F. (25 de abril de 2021). La muerte de Juan Carlos Romero (1931-2017). Un compromiso artístico y político. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/33770-un-compromiso-artistico-y-politico>

- Ley 27.362 de 2017. Conductas delictivas. Delitos de lesa humanidad, genocidio o crímenes de guerra. 10 de mayo de 2017. Recuperada de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/270000-274999/274607/norma.htm>
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (Comps.). (2008). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo editora.
- Longoni, A. (2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1(1). <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/666>
- Lorente y Lorente, J.P. (2003). La nueva museología ha muerto. ¡Viva la museología crítica! En *Museología crítica y arte contemporáneo* (pp. 13-25). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lorenz, F. (2005). Pensar “los setenta” desde los trabajadores. Una propuesta de investigación. *Políticas de la Memoria* (5). Recuperado de <https://ojs.politicadela memoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/385/363>
- Los lugares cotidianos en el mundo de Juan Carlos Romero. (25 de septiembre de 2019). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/los-lugares-cotidianos-en-el-mundo-de-juan-carlos-romero/>
- Lucero, M. E. y Hanono, J. (2018). La traducción desde el género: una acción poética, estética y política. *Alzaprima* (11), pp. 83-95. Recuperado de <https://revistas.udec.cl/index.php/alzaprima/article/view/1215/1863>
- Lvovich, D. y Bisquert, J. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Lvovich, D. (2021). Historia Reciente: ¿Para qué? En A. Servetto, M. Philp y C. Solis (Coords.), *IX Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente* (pp. 21-29). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/173>
- Lvovich, D. y Grinchpun, B. M. (2022). Banalización, relativización, negacionismo. Un escenario en los campos de batalla por la memoria del pasado argentino reciente. *Contenciosa* (12). Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Contenciosa/issue/view/960>

- Mackinson Vidal, S. (2014). *Mujeres queridas. Exposición individual de Diana Dowek en Galería Jacques Martínez*. Recuperado de <https://www.galeriajacquesmartinez.com/storage/images/tfwYDvXkkg8LFHR5wkXK4KI6gjVLa32HzxiZgfAC.pdf>
- Maneiro, M. (2009). La Plata, Berisso y Ensenada. Los procesos de desaparición forzada de personas en el “Circuito Camps”. En I. Izaguirre (Comp.), *Lucha de clases, guerra civil y genocidio en Argentina 1973-1983: antecedentes, desarrollo, complicidades*. Eudeba, Universidad de Buenos Aires.
- Manguel, A. (2005). La biblioteca de Mnemosina. *Psicoanálisis*, Revista editada por la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, XXVII(3). Recuperado de <https://www.psicoanalisisapdeba.org/2005-3-psicoanalisis-y-cultura/>
- Marin, L. (2009). “Poder, representación, imagen”. *Prismas, Revista de historia intelectual*, (13), pp. 135-153.
- Massuco, L. (2019). *Creación de valor público y políticas públicas de memoria: una evaluación basada en teoría* (Tesis de maestría), Universidad Nacional de Entre Ríos, Paraná, Argentina.
- Maximo, M. (9 de junio de 2017). Las manos a las obras. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/42970-las-manos-a-las-obras>
- Memoria Abierta (30 de septiembre de 1999). *Primeras Jornadas de Debate Interdisciplinario. Organización Institucional y Contenidos del Futuro Museo de la Memoria*, Buenos Aires. <https://www.memoriaabierta.org.ar/jornadas.php>
- Memoria Abierta (8, 9 y 10 de junio de 2006). Taller *Uso público de los sitios para la transmisión de memoria*, Buenos Aires. Disponible en <https://www.memoriaabierta.org.ar/jornadas.php>
- Micheletto, K. (s.f.). *Página/12* reedita el *Nunca Más* ilustrado por León Ferrari. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/441393-pagina-12-reedita-el-nunca-mas-ilustrado-por-leon-ferrari>
- Miguel Sáez de Urabain, A. (2015). ¿Puede la fotografía mostrar lo inimaginable? El debate en torno a la representación de la shoah. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (10). <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5986>
- Ministerio de Defensa de la Nación (2015). *Relevamiento y análisis documental de los archivos de las FFAA: 1976-1983*. Recuperado de

[https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/publicacion-investigacion-15-12-10\\_0.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/publicacion-investigacion-15-12-10_0.pdf)

- Morales Moreno, L. G. (1996). ¿Qué es un museo? *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, 3(7), México.
- Mudrovic, M. I. y Rabotnikof, N. (Comps.) (2013). *En busca del pasado perdido: temporalidad, historia y memoria*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas y Siglo XXI Editores.
- Muñiz-Terra, L. y Frassa, M. J. (2018). Estado y territorio: política paternalista en una comunidad industrial argentina en la segunda mitad del siglo XX. *Revista EURE*, 44(131). Recuperado de <https://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/2118/1073>
- Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (2014). Catálogo. Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata. Recuperado de [https://gilardogilardi.files.wordpress.com/2016/11/catalogo\\_macla.pdf](https://gilardogilardi.files.wordpress.com/2016/11/catalogo_macla.pdf)
- Museo de Arte y Memoria (2018). *Catálogo*. Comisión Provincial por la Memoria. La Plata.
- Museo de Arte y Memoria (2016). *Memoria de Actividades*. Comisión Provincial por la Memoria. La Plata.
- Museo de la Memoria (2011). *Informe de Gestión*. Recuperado de <http://www.museodelamemoria.gob.ar/informe.pdf>
- Museo de la Memoria (2012). *Informe de Gestión*. Recuperado de [http://www.museodelamemoria.gob.ar/uploadsarchivos/informe\\_2012.pdf](http://www.museodelamemoria.gob.ar/uploadsarchivos/informe_2012.pdf)
- Museo de la Memoria (2013). *Informe de Gestión*. Recuperado de [http://www.museodelamemoria.gob.ar/uploadsarchivos/informe\\_2013.pdf](http://www.museodelamemoria.gob.ar/uploadsarchivos/informe_2013.pdf)
- Museo de la Memoria (2014). *Informe de Gestión*. Recuperado de [http://www.museodelamemoria.gob.ar/uploadsarchivos/informe\\_de\\_gesti\\_n\\_2\\_014.pdf](http://www.museodelamemoria.gob.ar/uploadsarchivos/informe_de_gesti_n_2_014.pdf)
- Museo de la Memoria (2015). *Informe de Gestión*. Recuperado de [http://www.museodelamemoria.gob.ar/uploadsarchivos/informe\\_de\\_gesti\\_n\\_2\\_015.pdf](http://www.museodelamemoria.gob.ar/uploadsarchivos/informe_de_gesti_n_2_015.pdf)
- Museo de la Memoria | Rosario - Argentina. (19 de mayo de 2021). #10AñosEnCasa - Recorrido por la obra *Pilares de la Memoria* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jqq98acRniE&t=1s>

- Museo de la Memoria | Rosario - Argentina. (19 de mayo de 2021). *#10AñosEnCasa - Recorrido por el espacio Malvinas* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IeDpVy9E-Ew>
- Museo de la Memoria | Rosario - Argentina. (19 de mayo de 2021). *10AñosEnCasa - Recorrido por «Ronda. La ardiente paciencia»* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PYrbiG2p7ww>
- Museo de la Memoria. (s.f). *El Museo*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/elmuseo>
- Museo de la Memoria. (s.f). *Centro de Estudios*. Recuperado de [https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/c\\_de\\_estudios\\_intro](https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/c_de_estudios_intro)
- Museo de la Memoria. (s.f). *Dejame que te cuente*. Recuperado de [http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/centro\\_de\\_estudios/id/2/title/Dejame-que-te-cuenta](http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/centro_de_estudios/id/2/title/Dejame-que-te-cuenta)
- Museo de la Memoria. (s.f). *Servicio de Orientación Jurídica*. Recuperado de [https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/orientacion\\_juridica\\_intro](https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/orientacion_juridica_intro)
- Museo de la Memoria. (s.f). *¿Qué es Jóvenes y Memoria Rosario?*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/jov/id/9/title/%C2%BFQu%C3%A9-es-J%C3%B3venes-y-Memoria-Rosario->
- Museo de la Memoria. (s.f). *Proyectos de ediciones anteriores*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/jov/id/39/title/Proyectos-de-ediciones-anteriores>
- Museo de la Memoria. (s.f). *Articulación Territorial*. Recuperado de [https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/jov\\_intro](https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/jov_intro)
- Museo de la Memoria. (s.f). *Material para Docentes*. Recuperado de [https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/educacion/pageNum\\_rNoticias/0/totalRows\\_rNoticias/12/idcat/5/title/Materiales-para-Docentes](https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/educacion/pageNum_rNoticias/0/totalRows_rNoticias/12/idcat/5/title/Materiales-para-Docentes)
- Museo de la Memoria. (s.f). *Noticias*. Recuperado de <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/noticias/id/2511/title/Vuelve-al-Museo-la-obra-de-Le%C3%B3n-Ferrari>
- Museo de la Memoria. (s.f). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/4/title/M%C3%A1s-que-Nunca>

- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/33/title/Once%409%3A53am>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/35/title/Prensa-y-Dictadura>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Noticias*. Recuperado de <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/noticias/id/653/title/Se-presenta-%C2%ABTinta-libre.-Historias-grabadas-en-la-piel%C2%BB>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/38/title/Transiciones>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/39/title/Cuando-las-paredes-hablan>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Noticias*. Recuperado de <http://museodelamemoria.gob.ar/page/noticias/id/1459/title/Los-mi%C3%A9rcoles-se-puede-visitar-la-muestra-%C2%ABEl-desaf%C3%ADo-de-mirar%C2%BB>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/43/title/Ante-la-Ley>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/44/title/El-ojo-de-la-aguja>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Noticias*. Recuperado de <http://museodelamemoria.gob.ar/page/prensa/id/146/title/Se-inaugur%C3%B3-la-muestra-del-Diario-de-los-Juicios>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Noticias*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/noticias/id/1665/title/Se-puede-visitar-la-muestra-Imprescriptible>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/50/title/La-memoria-en-40-im%C3%A1genes>

- Museo de la Memoria. (s.f.). *Prensa*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/prensa/id/223/title/Cartas-marcadas>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Prensa*. Recuperado de <http://museodelamemoria.gob.ar/page/prensa/id/238/title/30-mil-veces-decimos-tu-nombre>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/55/title/Incorporaci%C3%B3n-cr%C3%ADtica>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/57/title/Flores-alimentadas-de-cenizas>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/59/title/Otros-hechos%3A-sin-novedad>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/62/title/De-la-inocencia-a-la-ternura>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/61/title/Horizonte-de-sucesos>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/64/title/Hay-cad%C3%A1veres>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/63/title/Territorio-Sacramento>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/65/title/Testimonio>
- Museo de la Memoria. (s.f.). *Muestras*. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/70/title/Ser-mujeres-en-la-ESMA.-Testimonios-para-volver-a-mirar>
- Museo Sitio de Memoria ESMA. (s.f.). *Ser mujeres en la ESMA*. Recuperado de <http://www.museositioesma.gob.ar/item/ser-mujeres-en-la-esma/>

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). (2011). Entrevista a Andreas Huyssen [Video] Recuperado de [https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=%28video+OR+audio+OR+radio%29&keyword=Andreas+huyssen&f%5B100%5D=&fecha=&items\\_per\\_page=15&pasados=1&sort=rel](https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=%28video+OR+audio+OR+radio%29&keyword=Andreas+huyssen&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&pasados=1&sort=rel)
- “Nombrar es una forma de poder”. (9 de julio de 2016). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/nombrar-es-una-forma-de-poder/>
- Nora, P. (1998). La aventura de Les lieux de mémoire. *Ayer* (32),17-34. <https://revistaayer.com/articulo/954>
- Nora, P. (2009). *Les lieux de mémoire*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Oliva, J. (5 de junio de 2011). Encuentro con el fotógrafo Gabriel Díaz: “Un collage de la depredación humana”. *La Pulseada*. Recuperado de <https://www.lapulseada.com.ar/encuentro-con-el-fotografo-gabriel-diaz-%E2%80%9CUn-collage-de-la-depredacion-humana%E2%80%9D/>
- Oszlak, O. y O’ Donnell, G. (2007). *Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación*. Proyecto de Modernización del Estado.
- Palmás Zaldua, L., Torras, V., Hourcade, S., Blanchard, S. y Griffa, T. (2016). Las políticas de memoria, verdad y justicia a cuarenta años del golpe. CELS. Recuperado de <https://www.cels.org.ar/web/capitulos/las-politicas-de-memoria-verdad-y-justicia-a-cuarenta-anos-del-golpe/>
- Panzerini, L. (23 de marzo de 2010). Hoy a las 19.30 será la toma de posesión del edificio de Córdoba y Moreno. La sede del Comando por fin será un museo. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/9-22843-2010-03-23.html>
- Peluffo Linari, G. (2015). Patrimonio cultural y espacios de la memoria en América Latina. *Anuario TAREA* (2), 37-43. Recuperado de <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/issue/view/25>
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Pomian, K. (1999). Historia cultural, historia de los semióforos. En J. P. Rioux y J. F. Sirinelli (Eds.), *Para una historia cultural* (79-107). México: Taurus.

- Pontoriero, E. D. (2021). La Armada argentina y su enfoque para la “guerra contra la subversión” en los comienzos del terrorismo de Estado (1973-1976). *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 40, 239-255. Recuperado de <http://revistas.uach.cl/index.php/racs/article/view/6263/7371>
- Portelli, A. (2003). Memoria e identidad. Una reflexión desde la Italia postfascista. En *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (pp. 165-190). Siglo XXI de España Editores.
- Poulot, D. (2006). *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe-XXIe siècle*. Presses Universitaires de France.
- Prats, Ll. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social* (21), 17-35. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/issue/view/371>
- Prats, Ll. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Presentación en el Museo de Arte y Memoria de la artista trans chilena Claudia Rodríguez. (3 de diciembre de 2018). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/presentacion-en-el-museo-de-arte-y-memoria-de-la-artista-trans-chilena-claudia-rodriguez/>
- Quejas contra el director en el Museo de la Memoria. “Chababo tiene negación con nuestra comisión”. (20 de agosto de 2013). *Redacción Rosario*. Recuperado de <https://redaccionrosario.com/2013/08/20/chababo-tiene-negacion-con-nuestra-comision/>
- Raggio, S. y Cipriano García R. (2019). La Comisión Provincial por la Memoria. Reflexiones en torno a la relación pasado presente en una experiencia temprana de institucionalización de las políticas de memoria en la Argentina. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 6(12), 108-127. Recuperado de <https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra/article/view/324>
- Ramírez, A. J. y Merbilhaá, M. (2018). *Memorias del BIM: Biografías. Las víctimas de la Fuerza de Tareas 5 en La Plata, Berisso y Ensenada*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/127>
- Rancière, J. (2021). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

- Revagliatti, R. (6 de septiembre de 2018). Las obras de escritoras en las universidades son escandalosamente minoritarias. *El ortiba. Colectivo de Cultura Popular*. Recuperado de <https://elortiba.org/las-obras-de-escritoras-en-las-universidades-es-escandalosamente-minoritaria/>
- Reyes Mate, R. (2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Editorial Trotta.
- RFI Español. (20 de septiembre de 2021). Julieta Hanono, cosmología de poetas latinoamericanas. [Archivo de video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8VfuWYyjmU>
- Ricciardino, L. (1998). El general no va al museo. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-03/98-03-31/rota3a.htm>
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Richard, N. (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Córdoba: EDUVIM.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife Producciones, S.L.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Román, R. (2007). Centros clandestinos de detención. Algunas reflexiones sobre cómo abordar su estudio: el caso de Rosario, 1976-1983. *Prohistoria, II*. Recuperado de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-950420070001000012](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-950420070001000012)
- Romanin, E. A. (2009). En el nombre del pasado. Política y luchas por la Memoria durante el gobierno de Kirchner. *Acta del XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología. Recuperado de <https://cdsa.aacademica.org/000-062/772.pdf>
- Rosemberg, J. (8 de diciembre de 2014). Mauricio Macri: "Conmigo se acaban los curros en derechos humanos". *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/politica/mauricio-macri-conmigo-se-acaban-los-curros-en-derechos-humanos-nid1750419/>

- Rousso, H. (2007). Memoria e historia: la confusión. *Pasajes. Revista del pensamiento contemporáneo*, (24), 45-61. Recuperado de <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/46210/45-61.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rousso, H. (2018). *La última catástrofe. La historia, el presente, lo contemporáneo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Sarno, A., Lloret, F., Gutierrez Marx, G. y Grandi, E. (2005). La crítica de exhibiciones. Una propuesta innovadora que pone en crisis las puestas museográficas. En M. Bonnin y M. J. Fernández (Comps.), *Conservación, educación, gestión y exhibición en museos* (pp. 279-305). Córdoba: Editorial Brujas.
- Schaer, R. (1993). *L'Invention des Musées*. París: Gallimard.
- Schindel, E. (2009). Insertar el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura* (31), 65-87.
- Scocco, M. (2016a). La conmemoración de pasados traumáticos en Argentina. Sitios de Memoria y Museos en Rosario. *Estudios Sociales Contemporáneos*, (14), 140-154. Recuperado de [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/8609/10-scocco-esc14-2016.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/8609/10-scocco-esc14-2016.pdf)
- Scocco, M. (2016b). *El viento sigue soplando. Los orígenes de Madres de Plaza 25 de Mayo de Rosario (1977-1985)*. Rosario: Editorial Último Recurso.
- Scocco, M. (2018). *La conformación del movimiento de Derechos Humanos de Rosario (1970-1985)*. [Tesis para optar por el título de Doctora en Historia]. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Scocco, M. (2021). *Una historia en movimiento: las luchas por los derechos humanos en Rosario (1968-1985)*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; La Plata: Universidad Nacional de La Plata; Posadas: Universidad Nacional de Misiones.
- Secretaría de Cultura de la Nación. (s.f.). *Cartas de la Dictadura, en la Biblioteca Nacional*. Recuperado de <https://www.cultura.gob.ar/agenda/cartas-de-la-dictadura-en-la-biblioteca-nacional/>
- Secretaría de Planificación y Política Económica (2013). *Crecimiento del Gran Rosario en los últimos 30 años. Período 1980 - 2010*. Ministerio de Economía, Gobierno de Santa Fe. Recuperado de

<https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/download/179264/876067/file/gran%20rosario.pdf>

- Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura*, (31), 65-87. Recuperado de <https://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n31/n31a5.pdf>
- Schmucler, H. (2019). *La memoria, entre la política y la ética*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado de <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191129044115/La-memoria-entre-la-politica-y-la-etica.pdf>
- Sistro, S. y Llordella, D. (2017). Gabriel Galán. Lo que más me importa es que las fotos aporten a una causa. *Agendarte*. Recuperado de <https://agendarteculturalp.wordpress.com/2017/04/20/gabriel-galan-lo-que-mas-me-importa-es-que-las-fotos-aporten-a-una-causa/>
- Slatman, M. (2012). Actividades extraterritoriales represivas de la Armada Argentina durante la última dictadura civil-militar de Seguridad Nacional (1976-1983). *Aletheia*, 3(5). <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/489>
- Socolsky, C. (21 de agosto de 2013). Cuestionan al director del Museo de la Memoria en el Concejo Municipal. No le gusta compartir la conducción. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/9-40234-2013-08-21.html>
- Sot, M., Guerreau-Jalabert, A. y Boudet, J-P. (1999). En J. P. Rioux y J. F. Sirinelli (Eds.), *Para una historia cultural* (177-193). México: Taurus.
- T: un collage de identidades en La Plata. (11 de abril de 2016). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/t-un-collage-de-identidades-en-la-plata/>
- Todo esto pasa entre nosotros. (5 de mayo de 2017). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/todo-esto-pasa-entre-nosotros/>
- Todorov, T. (2000). *Los Abusos de la Memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Torras, V., Palmás Zaldua, L. y Perelman, M. (2016). Memoria, verdad y justicia como política de Estado. Análisis de políticas públicas implementadas durante los gobiernos kirchneristas (2003-2015) respecto de los delitos de lesa humanidad ocurridos en la última dictadura argentina. *Análisis* (11). Recuperado de [https://argentina.fes.de/publicaciones/democracia-y-dialogo-politico?tx\\_digbib\\_](https://argentina.fes.de/publicaciones/democracia-y-dialogo-politico?tx_digbib_)

[digbibpublicationlist%5BpageIndex%5D=2&cHash=e6d52c8a993a2adbc4cd3d3adb52882c](https://digbibpublicationlist%5BpageIndex%5D=2&cHash=e6d52c8a993a2adbc4cd3d3adb52882c)

Transitares: una muestra colectiva de artistas trans. (s.f.). *Redacción Canal Abierto*. Recuperado de

<https://canalabierto.com.ar/2018/11/08/transitares-una-muestra-colectiva-de-artistas-trans/>

Traverso, E. (2007). *El pasado. Instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales, S.A.

Traverso, E. (2016). *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Última semana del Festival de la Luz en la CPM: el lenguaje político de la vida cotidiana. (5 de septiembre de 2016). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de

<https://www.andaragencia.org/ultima-semana-del-festival-de-la-luz-en-la-cpm-el-lenguaje-politico-de-la-vida-cotidiana/>

Unicanal Rosario. (10 de diciembre de 2021). La Memoria Inquieta -Capítulo 1- De Casa a Museo [Archivo de video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3n-3SCJrruQ>

Un lujo: Jorge Sáenz hace una visita guiada por sus muestras. (29 de octubre de 2015). *Andar, Agencia de Noticias*. Recuperado de <https://www.andaragencia.org/un-lujo-jorge-saenz-hace-una-visita-guiada-por-sus-muestras/>

Valenzuela, A. (27 de febrero de 2011). De risas, política y seguros. *Cuadritos, periodismo de historieta*. Recuperado de <https://avcomics.wordpress.com/2011/02/27/7222/#more-7222>

Valenzuela, A. (8 de enero de 2023). En el centenario del nacimiento del legendario humorista gráfico, Breve historia universal de Landrú. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/513814-breve-historia-universal-de-landru>

Varela, J. C. (7 de octubre de 2012). El dolor medido en tiempo y distancia. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-35890-2012-10-07.html>

- Verbitsky, H. (26 de mayo de 2022). La solución final. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/424372-la-solucion-final>
- Vezzetti, H. (2007). Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. En A. Pérotin-Dumon, *Historizar el pasado vivo en América Latina*. [archivo PDF].
- Vezzetti, H. (2013). *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Vigil, siempre en movimiento. (2015). *Princeton University*. Recuperado de <https://lae.princeton.edu/catalog/fd2cb6dc-9976-48d4-840b-6900a3aa4e26?locale=es#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-819%2C-170%2C3568%2C3225>
- Vignoli, B. (26 de octubre de 2010). Arte teñido por destellos del horror. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-25913-2010-10-26.html>
- Vignoli, B. (21 de marzo de 2017). Arte y memoria en tiempo presente. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/26868-arte-y-memoria-en-tiempo-presente>
- Vignoli, B. (15 de mayo de 2018). Golpe en seco, doble exposición de Diego Figueroa y Andrea Fernández. El arte en voces, palabras y cosas. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/114790-el-arte-en-voces-palabras-y-cosas>
- Vignoli, B. (11 de diciembre de 2018). Tres idiomas, dos exilios. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/161268-tres-idiomas-dos-exilios>
- Villarreal, J. (1985). Los hilos sociales del poder. En E. Jozami, P. Paz y J. Villarreal, *Crisis de la dictadura Argentina: Política económica y cambio social 1976-1983*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Wechsler, W. (2020). Cambiar las políticas de memoria. *Aletheia*, 10(20). Recuperado de <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/541>
- Zarankin, A. y Salerno, M. (2012). “Todo está guardado en la memoria”. Reflexiones sobre los espacios para la memoria de la dictadura en Buenos Aires. En A. Zarankin, M. Salerno, y M. C. Perosino (Comps), *Historias desaparecidas. Arqueología, memoria y violencia política*, 143-171. Córdoba: Editorial Brujas.

Zeiger, C. (s.f.). La cárcel y la colimba paraguaya según Jorge Sáenz. *Página/12*.  
Recuperado de

<https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-02/00-02-27/nota2.htm>

Zysman, G. (14 de mayo de 2006). Demorada toma de posesión del inmueble. Rock &  
pretensiones. *Página/12*. Recuperado de

[https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/13-3507-2006-05-14.ht  
ml](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/13-3507-2006-05-14.html)

## ANEXO

### **Muestras temporarias exhibidas en el Museo de la Memoria entre los años 2011-2019**

El 17 de diciembre de 2010 se presenta la muestra fotográfica *Más que Nunca*, del colectivo La Guagua-fotos. Expuesta hasta abril del 2011, conforman la serie cuarenta imágenes realizadas por Héctor Rio, Leonardo Vincenti y Matías Sarlo, cada una de las cuales, desde el Museo se considera, “condensan parte de nuestra historia reciente a través del lugar central de los testimoniantes, testigos y sobrevivientes en los juicios por delitos de lesa humanidad que se vienen desarrollando en Rosario” (Sitio web del Museo, s.f.). En línea con ello, se destaca el valor documental de este corpus de imágenes, y de allí, su relevancia en los procesos de transmisión intergeneracional.

Además de la muestra fotográfica inaugural, en 2011 se llevan a cabo las exposiciones *Temblor y Fulgor*, *Once@9:53am* y *Guatemala: Cultura y Resistencia*. De abril a julio de ese año, el Museo presenta *Temblor y Fulgor*, una exposición que realiza en conjunto con el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y el Museo Castagnino+MACRO de Rosario. Teniendo como base el pensamiento de Walter Benjamin, se reúne una selección de veinticinco piezas que forman parte de la colección de arte contemporáneo del Castagnino+macro. Al respecto, Rubén Chababo (2010), director del Museo de la Memoria en ese entonces, y uno de los curadores de la muestra, sostiene:

[...] "Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido sino adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro". Esta cita, tomada de la Tesis de Filosofía de la Historia de Walter Benjamin es la que elegimos para inaugurar nuestro trabajo de recolección de imágenes [...] ¿De qué instantes de nuestra historia hablamos? De qué peligro o de cuál de todos los peligros a los que la Historia argentina nos ha arrojado hacemos referencia? No hemos buscado cerrarnos en una fecha precisa [...] No buscamos el reflejo de la historia en la obra, sino su evocación. No pretendemos detenernos en la literalidad del dato cruel de nuestro legado traducido en formas e imágenes. Acaso encontremos eso pero también nos arriesgamos al desafío de que la deriva propia de toda búsqueda nos permita descubrir, más allá de lo evidente, aquellas producciones

creadas en el alba, en el corazón o en la evocación de la zozobra y cuya visión tiene la capacidad de despertar en nuestra frágil sensibilidad, ese instante de peligro que solo acontece bajo la forma de un fulgor relampagueante (Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, s.p.).

A su vez, en una nota que publica la sección de noticias Rosario/12, Chababo comenta sobre la recepción que tuvo la muestra cuando se expuso por primera vez en el 2010 en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti:

La idea es también hacer saber al público de estos espacios que el arte contemporáneo tiene cosas para decir, y que a veces obras que se vuelven enigmáticas, o que son bastante crípticas en algún sentido, deben ser pulsadas, deben ser interrogadas [...] La recepción fue muy buena. Era toda gente vinculada al arte contemporáneo. No a organismos ni a nada por el estilo.

Particularmente, el conjunto que se exhibe posteriormente en el Museo de la Memoria se encuentra conformado por cinco fotografías, una titulada *Evita* (2008), perteneciente a la serie *Bruma* de Santiago Porter, otra de Carlos Herrera denominada *Protección* (2001), *Listos? Ya, oclusión* (2001) de Claudia del Río, s/t. (2001) de la serie *Proyecto PB* de Ananké Asseff y *Víctima serial* (1999-2000), de Jorge Macchi. Completan la exhibición, *Lighting Piece* (2000) una videoproyección de Gustavo Romano, *Carro blanco* (1990-2003) una instalación de Liliana Maresca, y finalmente, *Jaula con aves* (2004-2008), una producción de León Ferrari.

Siguiendo, de julio a octubre se instala *Once@9:53am*, una fotonovela del escritor mexicano Ilan Stavans y del artista argentino Marcelo Brodsky. En ella, a través de la utilización de los distintos recursos gráficos y visuales que provee el cómic, se recrea el día en que se produjo el atentado contra la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA), situada en el histórico barrio porteño de Once. Las distintas escenas que componen esta producción, tienen como protagonista a Roli Gerchunoff (interpretado por el actor Diego Starosta), un fotógrafo que en la mañana del 18 de julio de 1994 se dirige a recorrer el barrio de Once con el objetivo de capturar imágenes para un fotorreportaje (Sitio web del Museo, s.f.). De esta manera, los autores relatan el atentado a la AMIA desde la cotidianeidad de un día que se suponía igual a los demás.

Para llevar a cabo esta obra, Stavans elabora un primer boceto del guión que luego fue adaptado al suceso que se narra. Posteriormente, se construye el storyboard o guión gráfico en el que se incluyen fotografías realizadas por Brodsky, y finalmente, se reordena la narrativa en base a las imágenes seleccionadas (Sitio web Marcelo Brodsky)<sup>199</sup>. Así, se construye *Once@9:53am*, una producción que invita a reflexionar, principalmente, sobre la impunidad y las falencias en la causa judicial que se lleva adelante. En línea con lo expresado, en los últimos párrafos que cierran esta fotonovela, se lee:

Antes y después de esa mañana cualquiera en que se escarbaron nuestras raíces y se las expuso al sol, el Once ya no es el mismo, y yo tampoco. Los hechos incontestables son los siguientes: a las 9:53 am del 18 de julio de 1994, una bomba estalló en la Asociación Mutual Israelita Argentina, mejor conocida como AMIA, en el corazón del Once, dejando un saldo de 85 muertos y 300 heridos. Los culpables jamás fueron juzgados. La cámara que los vio sigue extraviada (Stavans y Brodsky, 2011, pp. 44-45).

Finalmente, cierra el 2011, *Guatemala: Cultura y Resistencia*, una exposición constituida por fotografías de Jonathan Moller. En esta serie de imágenes, el fotógrafo estadounidense tematiza sobre las consecuencias de la guerra civil que tuvo lugar en Guatemala (1960-1996), en la que se estima murieron alrededor de 200.000 personas producto de las distintas intervenciones militares que se llevaron a cabo a lo largo y ancho del territorio, y principalmente, en la región del noroeste donde habitaban poblaciones indígenas. De esta manera, el trabajo de Moller, “refleja las secuelas de la guerra civil guatemalteca, el genocidio de pueblos originarios y un presente marcado por la impunidad, la violencia y la pobreza” (Museo de la Memoria, 2011, Informe de Gestión, p. 21). En el marco de esta exposición Moller ofrece una charla sobre su experiencia en la Guatemala posguerra civil.

En esta misma línea, se destaca, que algunas de las fotografías que integran *Guatemala: Cultura y Resistencia*, fueron donadas posteriormente por el artista al Museo, de allí, que hoy formen parte de su patrimonio. Conforman la lista: *Bajando los restos al final del día* (2000), de la serie titulada *En búsqueda de la verdad, la justicia y la reconciliación*; *Don Samuel inspecciona el área en el bosque donde había enterrado*

---

<sup>199</sup> Disponible en <https://marcelobrodsky.com/once953am/>

*a sus cuatro hijos* (2000), *Vicente tenía 50 años cuando fue asesinado por el ejército* (2000), *Daniel sostiene una fotografía de su padre* (2000), *Ellos fueron capturados por una patrulla paramilitar* (2001) y *María se encuentra en la capilla de la aldea junto a los restos de miembros de su familia* (2000), todas pertenecientes a la serie *Refugiados aún después de la muerte: en búsqueda de la verdad, la justicia y la reconciliación*; *Hoy es lunes 15 de noviembre de 1993* (1993), *Líderes comunitarios ofrecen una oración al inicio de una exhumación* (2000), *Domingo posa con su radio* (1993) y *Las palabras encima del crucifijo dicen: "Y dieron su vida como Jesús"* (1993), de la serie *Nuestra cultura es nuestra resistencia: represión, refugio y recuperación en Guatemala*, y por último se ubican, *Regresando a casa después de un largo día* (2000), y *San Mateo, Ixtatan* (1997), una, perteneciente a la serie *Después de la muerte: En búsqueda de la verdad, la justicia y la reconciliación* y la otra, a *Imágenes de Guatemala: Tierra y cultivación en las montañas occidentales*.

De marzo a julio de 2012 se instala *Prensa y Dictadura*, una exposición que organiza el Museo a partir de material documental disponible en la institución y en la Hemeroteca de la Biblioteca Argentina. Curada por la artista Graciela Sacco, la muestra se encuentra conformada por imágenes y textos que invitan a reflexionar sobre el rol que ejerció la prensa en el contexto de la última dictadura, y más específicamente, sobre la política de instauración del silencio que prevaleció en aquellos años (Sitio web del Museo, s.f.). A través de un proceso de revisión y selección de publicaciones periódicas de alcance masivo presentes en el archivo del Museo y la Hemeroteca municipal, se exhiben distintos momentos y temas, agrupados en cuatro ejes transversales, que se consideran representativos de esa compleja relación entre prensa y dictadura, a saber:

Vida cotidiana, la exaltación en la prensa de los valores occidentales y cristianos; el Mundial 1978, presentado como la gesta triunfalista de un país frente a los cuestionamientos de los organismos de Derechos Humanos; el nuevo panorama universitario devastado, mostrado como una conquista más del nuevo orden político y social; y la Guerra de Malvinas, utilizada como generadora de consensos a partir del ocultamiento de la verdad en los principales medios del país (Sitio web del Museo).

Otra de las muestras que se instala durante el 2012, es *Malvinas: Cruces, Idas y Vueltas*, de María Laura Guembe y Federico Lorenz, exhibida por primera vez en el Museo de Arte y Memoria de la ciudad de La Plata. En el año 2007, los autores reúnen más de cincuenta fotografías tomadas en su mayoría por soldados argentinos en el marco de la Guerra del Atlántico Sur, algunas de las cuales fueron secuestradas posteriormente por los soldados británicos. De allí, que Lorenz se dirija al Imperial War Museum de Londres a recuperar esas imágenes que hoy forman parte del acervo patrimonial de dicha institución. Bajo la premisa “de esa guerra, la guerra cotidiana, sabemos muy poco” (Lorenz y Guembe, 2007, p.13), se construye *Malvinas: Cruces, Idas y Vueltas*, una muestra que a su vez, problematiza sobre “las formas en las que los argentinos lidiamos con el pasado reciente, el lugar que le damos al recuerdo entendido como un gesto de doloroso respeto, pero también como una forma de asunción de responsabilidades” (Lorenz y Guembe, 2007, p. 13). Argumento que se desprende del hecho de que si bien, muchas de estas fotografías retornaron al continente, no fueron puestas a circular en el espacio público. Tal como se especificó con anterioridad, varias de estas imágenes constituyen momentos que fueron capturados por los propios soldados argentinos, así, la vida en las posiciones, soldados que caminan a entregar su armamento tras la rendición, otros que marchan rumbo al pueblo, algunos que posan sonrientes frente a la cámara, helicópteros británicos, entre otras escenas, conforman el corpus fotográfico exhibido en el Museo de la Memoria entre los meses de julio y septiembre.

En octubre de ese mismo año se inaugura *Tinta Libre, Historias Grabadas en la Piel*, una muestra fotográfica constituida por imágenes de distintos tatuajes que pertenecen a internas de la Unidad de Recuperación de Mujeres N° 5 de la ciudad de Rosario. Este corpus de fotografías en las que se observan palabras, signos y dibujos impresos en la piel de estas mujeres, se enmarca en un proyecto colectivo que promueven desde el 2008 Las Juanas en MuMalá -Mujeres de la Matria Latinoamericana-, y es producto del trabajo que realizan en dicha institución, entre los meses de junio y diciembre de 2010, un colectivo de artistas rosarinos. Más adelante, estas imágenes inspiran la construcción de un libro que lleva el nombre de la muestra, en el que se reflexiona sobre los sentidos y significados que expresan esas marcas hechas en el cuerpo y reproducidas en un contexto de encierro, donde habitan silenciadas e invisibilizadas. Conforman la publicación, fotografías de Héctor Río, Andrés Macera, Celina Mutti Lovera, Francisco Guillén, Gabriela Muzzio, Matías

Sarlo, Mónica Fessel, Paulina Scheitlin, Sebastián Suárez Meccia y Silvina Salinas, y textos de Analía Aucia, Elida Moreyra, Eugenia Ruiz Bry, Gabriela Sosa, María De Isla, Paula Giordano y Virginia Isnardi (Sitio web del Museo, s.f.).

Instalada en el mes de noviembre completa el repertorio de muestras exhibidas durante el 2012, la exposición fotográfica *Transiciones, de la Dictadura a las Democracias en América Latina*<sup>200</sup>, una propuesta que resulta del trabajo colectivo que realizan en el 2010, miembros de la Coalición de Sitios de Conciencia participantes de la Red Latinoamericana. Para llevar a cabo el proyecto, los grupos que integran la red en cada país, seleccionan una serie de imágenes que consideran:

Las más representativas o emblemáticas de las transiciones de gobiernos autoritarios o dictatoriales hacia la democracia, de transiciones de conflictos armados internos a procesos democráticos o, por caso, imágenes de aquellos momentos considerados hitos, fracturas o puntos de inflexión en la historia social y política de las últimas décadas (Museo de la Memoria, 2012, Informe de Gestión, p. 10).

Con base en ello, se construye *Transiciones*, una exhibición que según se especifica desde el propio Museo, tiene por objetivos, por un lado, constituirse como itinerante, para de ese modo poder ser expuesta en cada uno de los sitios miembros de la red y en otras instituciones, y por otro, generar el debate en torno a las formas en que se representan en estas, las transiciones o momentos significativos que marcaron etapas en esa historia política reciente que se pretende contar (Sitio web del Museo, s.f.).

De marzo a junio de 2013 se instala la exposición *Cuando las paredes hablan*, producida por el Museo y curada por la artista rosarina Graciela Sacco. Componen la muestra, fotografías de graffitis, pintadas y consignas emplazadas en paredes y muros de distintas ciudades del país, que según se considera, narran la historia política y social reciente de Argentina. Para ello, se presenta un serie de imágenes, cuyo contenido se encuentra constituido por diversas inscripciones, a través de las cuales se ponen de manifiesto:

Desde llamados a la lucha armada en los setenta al reclamo por la aparición con vida de los desaparecidos en los albores de la democracia. Desde memorias de

---

<sup>200</sup> Disponible en <https://www.flickr.com/photos/transiciones/albums/72157627958361889>

las revueltas urbanas del 68 a las de 2001 con su carga de asesinados en las plazas de Rosario y Buenos Aires. Un palimpsesto visual en el que es posible advertir el fragor de los debates y las luchas que atravesaron y atraviesan a nuestra sociedad (Sitio web del Museo, s.f.).

En el mes de julio se inaugura *El lamento de los muros | Cosas desenterradas*, una exposición que produce y exhibe en el año 2012 el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti<sup>201</sup>. La muestra se encuentra constituida por fotografías que la artista Paula Luttringer, quien permaneció secuestrada desde marzo de 1977 hasta agosto de ese mismo año, realiza en diferentes Centros Clandestinos de Detención que funcionaron en Argentina durante la última dictadura. En estos, la autora centra la mirada en las marcas, en los objetos, en fragmentos de construcciones devenidas en ruinas, rastros, huellas, trazas materiales que la artista acompaña en *El lamento de los muros*, con testimonios de mujeres que permanecieron secuestradas en esos centros, y a las que Luttringer entrevistó personalmente con motivo de este trabajo. Así, integran la serie imágenes en blanco y negro, en las que se observan, paredes, escombros, cerrojos de hierro, escaleras, huecos en el piso, entre otras escenas. Sobre esta obra, Luttringer plantea:

Tiene que ver con mi historia personal porque mi padre es arquitecto, también mis hermanos, mi abuelo era constructor. Yo me crié yendo a la obra cuando tenía tres años. Mis hermanos estaban en la escuela y yo iba a laburar con él. Para mí las construcciones tienen vida. Entonces mi punto de vista fue que en ese lugar donde pasó lo que pasó, algo había quedado. Yo venía de ser gemóloga. Tengo una colección de piedras con imágenes, de las que había en los gabinetes de curiosidades. Roger Caillois escribió un libro hermoso donde habla de esas piedras llamadas *les pierres de rêve*. También los chinos tienen una tradición de piedras con imágenes donde ellos dicen que *sabismen*, que caen en el abismo de la contemplación. Yo ya tenía esa colección de piedras, y cuando tuve que buscar un tema tenía dos cosas muy claras: que yo tenía que volver a los lugares donde estuvimos y ver qué quedó; y por otro lado tenía que preguntarles a otras mujeres qué recuerdos quedaban en sus memorias

---

<sup>201</sup> Disponible en <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/03/f-el-lamento-de-los-muros.pdf>

(Luttringer en Fortuny, 2014, p. 17).

Años más tarde, la artista incorpora a esta producción, la serie *Cosas desenterradas*, un trabajo en desarrollo en el que se incluyen fotografías de diferentes objetos (una pelota de ping pong, prendas de vestir, calzado, una cachiporra sin mango, entre otros), que fueron encontrados en excavaciones realizadas por el Equipo de Arqueología y Conservación en el terreno donde funcionó el ex CCD Club Atlético. Respecto a *El lamento de los muros | Cosas desenterradas*, Cristina Fraire, curadora de la muestra que exhibe el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, argumenta:

Hay un recorrido de Paula alrededor de la experiencia del campo de torturas y exterminio que empieza con *El Matadero*, sigue con *Lamentos...* y ahora con *Cosas desenterradas*. Su mirada encuentra huellas, ‘inclusiones’ que captura para revelarnos desde lo mínimo, desde lo casi ilegible en esas paredes, testigos de atrocidades, los fantasmas remanentes de experiencias dolorosas (Fraire en Ciollaro, 2012, s.p.).

Otra de las producciones que se exhibe en el 2013, durante los meses de octubre y noviembre, es *Profanaciones*, una exposición que organiza el Museo en homenaje al artista León Ferrari, quién fallece en julio de ese mismo año. Las obras que integran la muestra fueron donadas en el 2005 por el propio artista al Museo, y pertenecen a su reconocida serie *Nunca Más*<sup>202</sup>, un trabajo que se haya constituido por distintas imágenes, que según Ferrari:

[...] vinculan las aberraciones del terrorismo de Estado, el papel de los medios de comunicación y las crueldades del cristianismo con los delitos de la católica dictadura, hechos que se relacionan también con la Alemania nazi. Estos collages intentan transmitir la dimensión infernal de lo sucedido a manos de las instituciones: el Ejército, la Iglesia católica, la Justicia, los grupos económicos, el Estado represivo (Ferrari en Micheletto, 2022, s.p.).

En 1996, los collages que integran esta producción ilustran la edición de fascículos semanales del histórico Informe *Nunca Más* de la CONADEP que publica el

---

<sup>202</sup> Disponible en <https://leonferrari.com.ar/nunca-mas/>

diario Página/12 junto a la editorial EUDEBA. De allí que desde el Museo se considere:

Las obras de Ferrari dan la posibilidad de acercarse a los sucesos contados en el histórico informe de la Conadep, desde un lugar diferente al de los textos. Dibujos del siglo XIX, el infierno de la Divina Comedia, grabados de Gustave Doré o escenas del juicio final junto a evocaciones del nazismo, son reinterpretados por el artista con el objetivo de mostrar las oscuras conexiones entre represión religiosa y política (Museo de la Memoria, 2013, Informe de Gestión, pp. 22-23).

Por último, se ubica dentro del mapa de exposiciones que presenta el Museo en el 2013, la muestra fotográfica *Distancias*<sup>203</sup> de Gustavo Germano, inaugurada en conmemoración del Día Internacional de los Derechos Humanos. Entre los años 2008 y 2009 Germano desarrolla este proyecto, que en líneas generales, problematiza sobre el exilio republicano español de 1939, el cual se considera, “el primer gran exilio político del siglo XX” (Museo de la Memoria, 2013, Informe de Gestión, p. 27). Al igual que en *Ausencias*, aquí también el autor construye una serie de dípticos fotográficos con imágenes pertenecientes a álbumes familiares o personales, y con otras que él construye entre los años 2008-2009. Para ello, Germano entrevista a exiliados republicanos españoles que abandonaron sus hogares con motivo de la Guerra Civil, y nunca regresaron. Selecciona una fotografía de cada uno de estos antes del exilio, y luego construye una imagen nueva donde se presentan estas personas, que ubicadas en nuevos escenarios, mantienen la misma pose ante la cámara. Así, lo que media entre una imagen y otra, son setenta años de vida. De esta manera, *Distancias* indaga y propone una lectura del exilio, como una de las tantas formas de violencia que los Estados dictatoriales han ejercido y ejercen sobre sus ciudadanos. En palabras del propio artista:

Uno, cuando piensa en el exilio, remite al momento de la partida, pero el verdadero dolor del exilio lo marca el tiempo [...] El destierro es una de las formas más antiguas de castigo y en el caso del español, y particularmente de los casos que yo retraté, se torna más dramático y alcanza su verdadera dimensión porque nunca más pudieron volver (Germano en Varela, 2012, s.p.).

---

<sup>203</sup> Disponible en <https://www.gustavogermano.com/portfolio/distancias/>

En el 2014, y en el marco de las actividades desarrolladas por el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, el Museo organiza la exposición *Ante la Ley*. Integran esta producción, fotografías que fueron tomadas por diez reporteros gráficos durante los juicios por delitos de lesa humanidad en distintas ciudades del país, como así también, se incluyen dentro del corpus de imágenes, algunas pertenecientes al archivo de Memoria Abierta y otras que forman parte del acervo patrimonial del Museo. Específicamente, participan de esta propuesta, Silvio Moriconi, Héctor Río y Matías Sarlo, de Rosario; Federico Casinelli, Jorge Olmos Sgrosso, Fabián Font y Diego Araoz, de Tucumán; Sergio Goya de Buenos Aires; Helen Zout, de La Plata y Sandra Siviero, de Córdoba (Sitio web del Museo, s.f.).

En julio de ese año, con la instalación de la muestra fotográfica *El desafío de mirar*, se inaugura un nuevo espacio en el subsuelo del Museo destinado a exposiciones transitorias. Las imágenes que integran la exhibición resultan de un taller que dicta en el 2013 la artista Paula Luttringer, quien en ese momento presentaba en el Museo *El lamento de los muros | Cosas desenterradas*. Participan de la propuesta, un grupo conformado por doce fotógrafos, que en el marco de esta, recorren el edificio donde funcionó el ex CCD Servicio de Informaciones, y a partir de allí, y de los testimonios de sobrevivientes, producen las series fotográficas que componen posteriormente *El desafío de mirar*. Se exponen aquí, los trabajos de Candela Mammana, Cecilia Pellegrini, Mónica Fessel, Rocío de Frutos, Constanza Basconés, Magalí Drivet, German Aponosovich, Andrés Macera, Alejandra Cavacini, Daniel Fernández Lamothe, Jessica Di Monte, Nerina Carrero y Darío Ares (Sitio web del Museo, s.f.).

Entre los meses de agosto y noviembre, está presente en el Museo *El ojo de la aguja. Una construcción de memoria en México*, del Colectivo Fuentes Rojas. La muestra se encuentra conformada por pañuelos de tela blanca, bordados en su mayoría con hilos de color rojo en alusión a la sangre. En estos se escribe el nombre, la fecha de asesinato y algún otro dato biográfico correspondiente a cada una de las 50 mil víctimas de la violencia ocasionada por la guerra desplegada desde el Estado mexicano contra el narcotráfico (Museo de la Memoria, 2014, Informe de Gestión). La producción de pañuelos se lleva a cabo en el espacio público, y más específicamente, en plazas de distintas ciudades de México (Distrito Federal, Oaxaca, Guadalajara, Comala, Morelos, Monterrey, Texcoco, entre otras). Así, las personas que pasean por estos lugares pueden participar en el bordado de los pañuelos, que luego se unen y cuelgan en forma de cuadrícula. Posteriormente, además de exhibirse en instituciones museísticas, estos se

utilizan en distintas manifestaciones y concentraciones en las que se reclama justicia. Siguiendo con esta lógica, en la sala del Museo donde se instala *El ojo de la aguja. Una construcción de memoria en México*, se disponen sobre una mesa pañuelos blancos, bastidores, hilos y agujas para que quienes visitan la muestra puedan bordar historias locales pertenecientes a víctimas de la violencia (Sitio web del Museo, s.f.).

En octubre, y con motivo del Día Nacional por el Derecho a la Identidad, Abuelas de Plaza de Mayo filial Rosario, la agrupación HIJOS Rosario y el Museo, inauguran en el subsuelo del edificio la muestra *La identidad a diario*. En esta, se exhiben ilustraciones realizadas por las artistas y diseñadoras Sabrina Gullino Valenzuela y Florencia Garat, para intervenir las tapas y contratapas del suplemento mensual *El Diario de los Juicios*, incluido en el periódico semanal *El Eslabón* que edita la asociación civil Cadena Informativa y produce la Cooperativa La Masa (Sitio web del Museo, s.f.). En palabras de Florencia:

Las tapas y contratapas las ilustramos con Sabrina, una compañera de HIJOS, y bueno, cada una hizo un camino diferente. El mío son a veces pinturas o poesías que tienen que ver con mi historia, y las de Sabri tienen un formato un poco más de historieta, y también cuentan su historia y su búsqueda de su hermano mellizo. Mi papá es desaparecido, desapareció en 1978 y bueno, como trabajo sobre la memoria, es un trabajo sobre los propios olvidos también y una búsqueda sobre una propia voz en relación a esa historia (Rosario Directo, 2014, 1m10s)<sup>204</sup>.

En el marco de las actividades organizadas por el Día Internacional de los Derechos Humanos, se instala *Prisioneros de la ciencia / cautivos en la memoria*, una muestra fotográfica producto del trabajo que realiza, desde el año 2006, el Colectivo GUÍAS (Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social) de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata. Las imágenes que componen esta exposición fueron halladas en los archivos del Museo por quienes conforman este Colectivo, que surge inicialmente con el objetivo de:

Atender los reclamos realizados por los Pueblos Originarios, de no exhibición y restitución a sus comunidades, de todos los restos humanos que forman parte de

---

<sup>204</sup>Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=Ajh8nVt\\_AkU&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=Ajh8nVt_AkU&t=2s)

“colecciones arqueológicas”, en especial los miles de restos humanos que se encuentran en el Museo de La Plata dependiente de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la UNLP (Sitio web del Colectivo GUÍAS, s.f.)<sup>205</sup>.

En el corpus fotográfico que aquí se presenta, hombres, mujeres, niños y niñas integrantes de pueblos originarios y sobrevivientes de la *Campaña del desierto* llevada a cabo en Argentina a fines del siglo XIX, posan obligados frente a las cámaras de quienes en ese momento trabajaban como investigadores del Museo. Prisioneras y devenidas en objetos de estudio y exhibición, muchas de las personas allí retratadas murieron encerradas en los sótanos de dicha institución.

De marzo a mayo de 2015, se expone en el Museo *Diálogos con lo cotidiano*, una muestra en la que se proyectan dos videoinstalaciones pertenecientes al artista rosarino Carlos Trilnick. Realizada en el año 2003, *1978-2003 Contrahomenaje*, presenta una performance que el artista lleva a cabo en el estadio de fútbol del club River Plate, donde en 1978 se jugó la final de la Copa Mundial organizada en Argentina. Allí, Trilnick interviene con tela negra el arco en el que el equipo argentino marcó los goles, como un acto de silencio, de luto “en homenaje a los desaparecidos durante el mundial de fútbol Argentina 78 organizado en este estadio por la dictadura militar” (1978-2003, 2003, 7m12s). Por su parte, en *La Pietà*, el segundo video que integra la exposición, el artista parte de la icónica obra de Miguel Ángel titulada La Piedad o Pietà, y registra una performance llevada a cabo en una de las esquinas del barrio porteño de Once, en la que Gloria, quien reemplaza a la Virgen María, sostiene en brazos a su hijo Miguel. Sobre esta producción, Rodrigo Alonso plantea:

El momento en que María recoge el cuerpo de su hijo muerto es probablemente uno de los más conmovedores de la Biblia. Pero en ningún otro sitio es tan potente como en el instante eternizado por La Pietà de Miguel Ángel. El arte tiene la virtud de transformar un acontecimiento en alegoría, en una imagen paradigmática, ejemplar, inolvidable. Aquí, un par de inmigrantes que se buscan la vida en el barrio de Once de Buenos Aires protagonizan un drama igualmente ejemplar. Una historia que se repite en otros cuerpos y otros rostros, pero que sabemos tan persistente y cotidiana como esa piedad que no siempre llega (Alonso en Escobar, 2013, p.54).

---

<sup>205</sup> Disponible en <http://colectivoguias.blogspot.com/>

En el mes de abril se inaugura la muestra fotográfica *Imprescriptible. Camino a los 100 años del genocidio contra el pueblo armenio*, producida por el Museo junto a la Cátedra Armenia de la Universidad Nacional de Rosario y la Fundación Consejo Nacional Armenio. Exhibidas en la sala del subsuelo, las imágenes que integran la exposición proponen un recorrido por diferentes etapas que se fueron construyendo en el camino a los 100 años de esos hechos (Museo de la Memoria, 2015, Informe de Gestión, p. 3). De allí, que la muestra incie con un mosaico fotográfico de niños sobrevivientes del genocidio contra el pueblo armenio y cierre con la imagen de un niño, bisnieto de sobrevivientes, “símbolo de una cuarta generación que recuerda y reclama” (Sitio web del Museo, s.f.). En el marco de esta producción, se presentó el spot final de la campaña de sensibilización *Yo reconozco al genocidio contra el pueblo armenio*, y como cierre del evento se realizó un recital de Alín y Talin, dos jóvenes argentinas de origen armenio.

Siguiendo, en el marco de las jornadas sobre violencia de género desarrolladas entre los días 16 y 18 de junio, se inaugura *Ensayo de la identidad. Desaparición de mujeres en Ciudad Juárez*<sup>206</sup>, una muestra conformada por fotografías y piezas multimedia de la artista Mayra Martell. En el conjunto de obras que aquí se exhibe la autora reflexiona en torno a la desaparición y asesinato de mujeres en Ciudad Juárez, México, desde los espacios y objetos personales de quienes aún continúan ausentes. Fotos de álbumes familiares, ropa, calzado, habitaciones, una lista de metas a corto y largo plazo, stickers, un mechón de pelo, una carta, entre otros, integran el corpus de imágenes que la artista acompaña con un anclaje en el que se contextualiza la escena fotografiada y comunica sobre la identidad de esas mujeres y fecha de desaparición. Sobre esta producción, Martell comenta:

No puedes hacer un retrato porque la persona no está y te enfrentas a no convertirlas en cifras; de ahí salió el ejercicio de la identidad. Intentos, intentos y más intentos para dar con alguien que no está; todos sabemos que sin identidad no hay delito. ¿Cómo solucionarlo? Empiezas a encontrar significados. Son zapatos, pero no son cualquier par de zapatos, son los zapatos de ella que ya no está, es la carta de ella que ya no está. Tienen mucho valor, sus madres los tocan y cuidan porque es lo único que les queda (Martell en Heinrich, 2014, s.p.).

---

<sup>206</sup>Disponible en <https://mayramartell.com/portfolio/ensayo-de-la-identidad-ciudad-juarez-2018-2005/>

De septiembre a noviembre se instala *Vigil, siempre en movimiento*, una exposición que centra la mirada en la Biblioteca Popular Constantino C. Vigil, y más específicamente, en la política visual que dicha institución impulsó antes de su intervención militar en 1977, en la que se incluyen, afiches publicitarios, spots televisivos, promociones de bonos, diseños editoriales e ilustraciones (Museo de la Memoria, 2015, Informe de Gestión). Curada por Sabina Florio y Cynthia Blaconá, componen la muestra imágenes y materiales audiovisuales del fotógrafo rosarino Bambi García, que dan cuenta de la multiplicidad de dispositivos utilizados por el equipo de trabajo que integraba la Biblioteca, para “capturar la atención, encarnando ideas y sentimientos complejos, que permanecen en la memoria colectiva aún hoy” (Florio y Blaconá, 2015).

En el mes de noviembre el Museo recibe *La Shoá*, una muestra producida por la Asociación Israelita de Beneficencia Kehilá Rosario, en la que se tematiza sobre la vida judía antes y después del genocidio nazi (Museo de la Memoria, 2015, Informe de Gestión). Con base en ello, las imágenes que aquí se exhiben, tienen por objetivo “transmitir la importancia de generar una memoria colectiva, donde el significado de la Shoá sea incorporado por la sociedad” (Massuco, 2019, p. 109).

Finalmente, y con motivo del Día Internacional por los Derechos Humanos, se inaugura *Huellas de desapariciones*, una muestra del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, conformada por fotografías que Helen Zout lleva a cabo entre los años 2000-2006, y que propone como un “encadenamiento de distintas situaciones de pretensión de desaparición” (El Conti, 2015, 12m14s)<sup>207</sup>. Integran esta producción, una serie de imágenes en blanco y negro en las que se observan, los rostros, en ocasiones desdibujados, de sobrevivientes y familiares, la figura de un represor encapuchado, un cráneo con un orificio de bala, aviones de la muerte, autos Ford Falcon, una casa escrachada, el agua del Río de la Plata, la figura de Pablo Miguez, sus padres frente al río, un retrato de Julio López, un dibujo que este dejó, la búsqueda de huesos, la mirada de Víctor Bastera, la de hijos, la escuela de policía Vucetich, entre otros. Sobre esta obra de Zout, Osvaldo Bayer (2010) escribe:

El Holocausto de las Desapariciones. Desaparición, vocablo argentino. La Muerte Argentina. Para siempre, en la historia del mundo. Ver el rostro de la desaparición. Eso es lo que se ha propuesto Helen Zout. No hay concesiones.

---

<sup>207</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=u4h9lGU7MAI&t=742s>

Sus imágenes lo dicen todo [...] La lente de Helen Zout es implacable. Cómo fue la vida en la desaparición. Una sociedad argentina que hace desaparecer o permite desaparecer (p. 7).

El 2016 inicia con *La memoria en 40 imágenes*. Inaugurada en el mes de marzo, se trata de una producción colectiva que lleva a cabo el Museo, a partir de una convocatoria previa destinada a rosarinos y rosarinas, en la que se los y las invita a participar con el aporte de una fotografía personal que evoque un recuerdo de los cuarenta años del último golpe de Estado en Argentina. Acompaña a cada una de estas imágenes, un texto breve en el que se especifican los motivos por los cuales se selecciona o produce esa fotografía en particular, el nombre del autor o autora, edad y ocupación. En relación a este proyecto, desde el Museo se sostiene que la propuesta ideada implica “un ejercicio de memoria, de reconstrucción de identidad, de resignificación del relato biográfico” (Sitio web del Museo, s.f.).

Entre los meses de junio y noviembre, se exhibe en el Museo la muestra *Correspondencia*, una producción que el dibujante y pintor rosarino Adolfo Nigro comienza a construir durante los años de la última dictadura. El conjunto de obras que aquí se presenta se encuentra constituido por sobres de correspondencia postal, cartas que el artista imaginó, y otras que efectivamente fueron enviadas a amigos, colegas exiliados, y a su propio hermano. A través de la técnica del collage, el dibujo y la pintura, Nigro interviene estas cartas, a partir de las cuales invita a reflexionar sobre la temática del exilio. Respecto de esta producción, Graciela Sacco, curadora de la muestra, plantea:

[...] Es muy interesante lo de la correspondencia porque presupone imaginar un otro lado, una otra parte, y ese lado siempre tiende a estar cargado de las mejores intenciones. Esta exposición tiene algo de eso, tiene mucho color, dinamismo, es un aire fresco dentro del museo (Sitio web del Museo, s.f.).

De noviembre a febrero se expone *30 (treinta)*, una instalación que corresponde a la artista Andrea Fasani, quien al cumplirse en el 2006 los treinta años del golpe de Estado, inicia este proyecto que continúa desarrollando hasta la actualidad. Para llevar a cabo esta producción, la artista selecciona como soporte el clásico e icónico cuaderno marca Gloria; ubica en la primera página una foto perteneciente a una persona

desaparecida por la última dictadura argentina, y el número del cuaderno; finalmente, repite el nombre de la víctima en el resto de las 23 hojas que lo integran. Sobre la elección de esta materialidad, Fasani comenta:

Lo de usar cuadernos se me ocurrió a partir de que fui juntando una gran cantidad de recordatorios de los compañeros desaparecidos que recorté del diario *Página12*. No resistía tirar el diario sin mirar la foto, leer el nombre y guardar el recorte. Llegué a juntar tantos que cuando en el 2006 decidí crear una piel de memoria me pregunté cuál sería el soporte. Allí me surge el cuaderno *Gloria*, cuaderno popular en nuestra historia y sobre todo en la educación pública en donde, a mi generación, nos hacían escribir a repetición palabras para fijar en la memoria alguna corrección ortográfica. Me pareció adecuado por muchos motivos: la palabra *Gloria*, la bandera argentina atravesando esa palabra, su tapa anaranjada, ese color tan vigoroso, justamente para hacer la piel de un hecho trágico como el genocidio, me parecía perfecto (Agendasur, 2019, s.p.).

A su vez, otra de las particularidades que caracteriza la obra, es su carácter itinerante, y la posibilidad que ésta ofrece al público de participar en el proceso de escritura de los cuadernos, dando lugar así, a lo que la artista señala como *escrituras colectivas*. De esta manera, en cada instalación, Fasani invita a quienes visitan la muestra a intervenir los soportes, y en relación a ello, sostiene “cuando uno abre y hace público este tipo de arte político y de archivo exigen desobediencias maravillosas, te encontrás con cartas, con expresiones o dibujos que se hacen en los cuadernos” (Sitio web del Museo, s.f.). Así, año a año, incrementa el volumen de estos, que al día de hoy, suman alrededor de 3000 unidades.

Por último, se inaugura en el mes de diciembre *Cartas de la dictadura*, una exposición itinerante que produce la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, y en la que se exhibe material de la Colección Cartas de la Dictadura, del Departamento de Archivos y Colecciones Particulares de dicha institución (Sitio web de la Biblioteca, s.f.). Declarada de interés para los DDHH por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, conforman la muestra dos mil cartas que contienen textos escritos por más de veinte personas, que tienen en común haber sido víctimas de la represión y la violencia, ya sea por su condición de detenida, desaparecida o exiliada. A través de la presentación

y circulación de este corpus de misivas, la Biblioteca se propone “crear conciencia sobre la importancia de preservar aquellas cartas que permanecen desperdigadas en desvanes, pero que tomadas en conjunto, escriben las páginas de nuestra historia reciente” (Sitio web del Ministerio de Cultura, s.f.). Por su parte, Horacio González (2015), director de la Biblioteca en ese entonces, escribe:

En los años en que miles de argentinos vivieron su diáspora política, escribir cartas se convirtió en un acto de resistencia e imaginación [...] Era oficio delicado y sigiloso; en toda carta hay algo de exilio y la historia de un exilio son infinitas filigranas de una correspondencia [...] Son el testimonio de algo que nunca cesa, que es la ranura de la historia y su tragedia, que pasan por la rendija de la puerta y dejan asomar una exótica estampilla, o esperan intranquilas en el buzón hasta que la mano las abre en el temor de los días, sin saber que años después revelan su verdad, que eran otra forma del tiempo y del destino (Catálogo, p. 5).

En el 2017, y como bien se especificó en el Capítulo 4, el Museo organiza y es sede del ciclo de muestras *Presente Continuo*, curado por el artista Hernán Camoletto. Se trata de un programa que se propone, según refiere el curador “como un ámbito sostenido de trabajo sobre memoria, identidad, derechos, es decir como la posibilidad de abordar lo político desde procesos, obras, ciudadanos artistas cuyo obrar presentara un espectro que expandiera, que abriera nuevas líneas de lectura de estos temas” (Camoletto en Vignoli, 2017, s.p.). En el marco de la Semana de la Lectura, inicia el ciclo *Un cuento para ser leído de pie*<sup>208</sup>, instalación sonora que Daniela Rodi monta en el hall y primer piso del Museo. Presenta la obra Rosario Bléfari con el proyecto *Paisaje escondido*, en el que también participan Federico Orio y Ariel Schlichter (Sitio web Rodi).<sup>209</sup> Continúa en el mapa de muestras a exhibir, la instalación LÓPEZ del artista cordobés Lucas Di Pascuale, en la que también se incluye un texto escrito por Nancy Rojas. La obra se encuentra constituida por un cartel que contiene la palabra LÓPEZ, que el artista replica desde el año 2007 en techos y patios de distintas ciudades (Sitio Web de Di Pascuale)<sup>210</sup>. Esta producción se inaugura en el mes de mayo, en el Día

---

<sup>208</sup> Disponible en <https://soundcloud.com/daniela-rodi/el-atardecer-en-la-boca-de-los-peces>

<sup>209</sup> Disponible en <https://danielapuntorodi.wordpress.com/category/un-cuento-para-ser-leido-de-pie/>

<sup>210</sup> Disponible en <https://lucasdipascuale.com.ar/lopez/>

Internacional de los Museos, y como parte de las actividades que se proponen para celebrar ese día, desde la institución se invita al público a participar en el proceso de construcción y armado colectivo de la instalación.

Siguiendo, en junio se inaugura *Incorporación críptica*, una muestra en la que se exhiben pinturas de la artista Silvia Gurfein y textos de la escritora y crítica de arte Beatriz Vignoli. Al respecto, el curador general del ciclo sostiene que lo dual “es el signo de este trabajo: vida/muerte, memoria/olvido, sueño/vigilia, lo revelado/lo secreto, lo individual/lo colectivo aparecen como los lados de una misma trama (Sitio web del Museo, s.f.). La cuarta entrega del ciclo de muestras se lleva a cabo en el mes de julio, con la presentación de *Flores alimentadas de cenizas*, una producción constituida por dibujos, pinturas y fotografías del artista Daniel García, y textos de la escritora Gilda Di Crosta. Allí, bajo el interrogante y premisa “cómo nos armamos, cómo ese armado arma lo que percibimos. Nuestra naturaleza es el cambio permanente y en esa condición aparece la fragilidad de lo humano” (Sitio web del Museo, s.f.), los autores reflexionan sobre la temática de la identidad.

En el mes de agosto, en el Día Internacional del Detenido Desaparecido, se inaugura *Recordis, para Eduardo*. Se trata de una performance homenaje que realiza la artista Soledad Sánchez Goldar, en conmemoración a su tío Eduardo Goldar Parodi, detenido y desaparecido por la dictadura en 1977. Para ello, la artista instala en el espacio expositivo la bicicleta que pertenecía a su tío, y ubica en el portaequipaje, un equipo de música que se activa cuando quien se sube a la bici comienza a pedalear. Así, se reproducen canciones de Violeta Parra, entre otras que integran la lista del repertorio, que según refiere la artista, escuchaba su tío. En palabras de esta, “esa bicicleta hace evidente esa ausencia, su ausencia, siempre allí estacionada, sin dueño [...] siempre fue de Eduardo, algunas veces la tomamos prestada, pero allí no evidencia la espera, la eterna espera que una desaparición produce” (Sitio web Sánchez Goldar)<sup>211</sup>. Acompaña este objeto sonoro, un texto del escritor rosarino Julio César Quinteros. En mayo de 2018 se presenta la sexta y última entrega del ciclo *Presente continuo* con la exhibición de *Golpe en seco*, una producción del artista Diego Figueroa y Andrea Fernández. Conforman la exposición, esculturas, objetos y pinturas de Figueroa a partir de las cuales problematiza sobre el componente económico y una crónica de Fernández que se basa en relatos orales que la artista recopiló en el marco de un proyecto comunitario de investigación en Santa Lucía, Tucumán, titulado *Monte* (Vignoli, 2018, s.p.).

---

<sup>211</sup> Disponible en <https://soledadsanchezgoldar.wordpress.com/>

Previo a *Golpe en seco*, se inaugura en el mes de marzo *Otros hechos: sin novedad*, una exposición en la que se exhiben copias de material de archivo perteneciente al Ejército, que el Museo conserva en su Centro Documental. Curada por la docente, investigadora y crítica de arte Clarisa Appendino, la muestra problematiza sobre la compleja relación entre ejército y sociedad civil en Rosario, desde estos documentos en los que la fuerza registraba la actividad oficial que llevaba a cabo en la ciudad. Al ser copias de los originales, estos archivos admiten su manipulación por parte de los visitantes. Así, conforman la muestra, un video en el que se proyectan fotos fijas, distintos registros e inventarios que realizaba el Ejército, una instalación donde se tematiza sobre los denominados *consejos de guerra* que se realizan a detenidos en el edificio sede del Museo y un video que contiene entrevistas realizadas a militantes de DDHH. Todo ello, con el propósito de:

[...] dar a conocer la existencia y la disponibilidad de un conjunto de documentos provenientes de diferentes lugares que se reorganizan discursivamente en este museo. Mostrados como objetos de uso -no sólo de conservación-, la intención no es colocar al archivo como objeto intermedio entre documento y obra. El material es, aunque no sea eso esencialmente lo que cuente, una copia. Rescatamos entonces la discursividad de un conjunto de palabras, de notas superpuestas, de imágenes en loop, de relatos actuales y de charlas esporádicas. Un archivo que era memoria oficial de los perpetradores del genocidio organizado, regresa al mismo lugar donde se produjo pero como archivo público, como un conjunto de documentos devenido monumento (Sitio web del Museo, s.f.).

Con dos días de diferencia, se inauguran en el mes de junio una muestra titulada *De la inocencia a la ternura* y una instalación site-specific del artista Diego Figueroa. Enmarcada dentro del programa de actividades conmemorativas que se desarrollan por el 90° aniversario del nacimiento de Ernesto Che Guevara, la muestra exhibe pinturas, acuarelas, dibujos y obras gráficas del artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, quien a través de sus producciones, desde el Museo se considera “cuenta de la riqueza cultural de los pueblos ancestrales de América, critica las injusticias que se suscitaron en diferentes momentos históricos, pero también muestra la esperanza de un porvenir en el que los pueblos estén hermanados” (Sitio web del Museo, s.f.). Madres con niños y

niñas abrazados, familias, miradas, rostros que descansan sobre la palma de una mano, hablan de la ternura, la inocencia, el amor y la paz. Sobre esta serie, Verenice, hija del artista comenta:

Esta colección, a diferencia de las anteriores, no es una colección, son más bien obras sueltas [...] son cuadros sueltos que él llamó “Mientras vivas siempre te recuerdo” y es hecha en homenaje a su madre. Y lo que vemos son madres con niños en la mayoría de las obras pero también una relación entre una mujer y un hombre o un padre con un niño, es decir, el amor, la unión, la paz, los sentimientos más dulces que el ser humano puede mostrar (Verenice en Gasser, 2018, s.p.).

Por su parte, *Horizonte de sucesos* de Diego Figueroa, se trata de una instalación curada por Hernán Camoletto, que se inaugura con motivo de los 40 años de la Copa Mundial de Fútbol de 1978, cuya sede fue Argentina. Ubicada en la terraza del Museo, esta producción se encuentra constituida por un arco de fútbol situado de espaldas a la calle, desde donde se hace un gol que deforma la red y que habilita a suponer que existe otra cancha en la que se está desarrollando otro juego. Este pelotazo, a su vez, direcciona la red hacia el espacio de la terraza y edificio del Museo. Así lo describe Camoletto en el texto curatorial que acompaña la instalación:

Diego desplaza poéticamente el juego. Subvierte la función de un arco de fútbol [...] Los tensores, diseñados para brindar protección a los jugadores, devienen el punto débil, el agujero en la trama por donde se define el ataque. Arrasados los anclajes, revertida su direccionalidad, la red es portal, vórtice, boca de Cronos, agujero negro cuyo campo gravitatorio chupa, retiene, desaparece (Sitio web del Museo,s.f.).

Al igual que en el mes de junio, en agosto también se exhiben dos muestras, a saber, *Hay cadáveres* de la artista plástica Mariela Yeregui y *Territorio Sacco*, una exposición homenaje a la artista rosarina Graciela Sacco que organiza la Municipalidad de Rosario a través de la Secretaría de Cultura y Educación. En el 2014, Yeregui construye una escultura lumínico-mecánica compuesta por doce pequeñas veletas, que la artista ordena de manera lineal, una al lado de la otra, y monta sobre una estructura de

hierro. En el vértice superior de cada una de estas se dispone una letra, que en su conjunto conforman la frase HAY CADÁVERES del poema de Néstor Perlongher, que si bien refiere a Evita, “abraza a todos los demás muertos que pueblan nuestra historia reciente, tanto en los tiempo de la dictadura como en democracia, muertos principalmente de la época de plomo y de la corrupción o el crimen” (Taquini, Sitio web del Museo, s.f.). Por detrás de cada veleta, Yeregui ubica una luminaria que enfoca las letras y las proyecta y amplía sobre la pared. A su vez, estas se conectan a un motor que hace que giren asincrónicamente, acción a partir de la cual la artista representa y afirma, “la ubicación amplificada de los cadáveres. La naturaleza expandida de la muerte subyace en la obstinación del movimiento [...] El gesto repetitivo de la rotación perpetua desvela el trauma que provoca la catástrofe” (Sitio web de Yeregui, s.f.)<sup>212</sup>.

Siguiendo, bajo el nombre *Territorio Sacco*, la Municipalidad de Rosario engloba una serie de intervenciones urbanas, “una forma estética que Graciela denominaba *interferencias*” (Sitio web del Museo, s.f.), a realizarse en distintas instituciones y edificios significativos de la ciudad (Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes, Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto, Centro Cultural Parque de España, Centro Cultural La Toma, Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez, Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico Ernesto de Larrechea, El Jardín de los Niños, y finalmente, Museo Castagnino). Dentro de este conjunto, se incluye también el Museo de la Memoria, en el que particularmente se instalan obras de las series *¿Quién fue?* y *Cuerpo a cuerpo / El incendio y las vísperas*. Completa el programa de acciones propuestas, la muestra *Mágico-Primitiva. Graciela Sacco y Rosario* que se inaugura en el Centro Cultural Parque de España.

*¿Quién fue?*, se trata de un proyecto pensado por la artista para ser desarrollado en el espacio público, y consiste en el emplazamiento sobre distintas superficies, de una imagen en blanco y negro que contiene una mano que (nos) señala con su dedo índice. En el Museo, esta obra se instaló en el friso que contiene la media rotonda en su lado exterior. Sobre esta producción, Sacco sostiene:

La multitud siempre tiene un rostro anónimo, todos son culpables y nadie es culpable. La idea de instalar un seguidor como de teatro con un dedo que señala a todos desde arriba y va dando vueltas es esta idea de ¿quién fue? A veces surge de un modo y a veces de otro, es como un proceso bastante mágico ¿no?,

---

<sup>212</sup> Disponible en <https://marielayeregui.com/cadaveres/>

¿qué viene primero?, ¿la forma o el concepto? no sé, sé que hay un punto de encuentro donde yo lo veo, y ahí aparece la obra (Sitio web de Sacco, s.f.)<sup>213</sup>.

Por su parte, la obra *Cuerpo a cuerpo / El incendio y las vísperas*, consiste en una extensa fotografía documental tomada de archivos históricos, en la que se observa a un grupo de manifestantes que avanzan hacia el espectador (Sitio web de Sacco, s.f.)<sup>214</sup>. A través de la técnica heliográfica, Sacco imprime la imagen sobre varillas irregulares de madera, que alineadas en posición vertical, conservan cierta distancia entre ellas. Más adelante, la artista traspone esta fotografía a diversos soportes y objetos, que presenta en una heterogeneidad de espacios (muros, museos, galerías, bienales, entre otras). Particularmente, en el Museo, la imagen se imprime sin fragmentar, sobre un panel ubicado en la terraza.

Entre los meses de octubre y noviembre se exhibe *Testimonio (1976-2005)*, una muestra curada por Rodolfo Perassi, en la que se presentan dibujos y grabados del artista santafesino Julián Usandizaga. En el marco de esta producción, se propone una actividad abierta a todo público a partir de la cual se convoca a participar de una mesa de dibujo a cargo del artista. En relación a los temas que el autor aborda en el conjunto de obras que aquí se presenta, desde el Museo se destacan:

[...] las todopoderosas instituciones religiosas, militares, civiles; la catástrofe civilizatoria de la última dictadura cívico-militar en Argentina, con su carga demoledora en la subjetividad del presente; la denuncia social a favor de los “nadies”; el desdibujamiento de los valores que alguna vez sostuvieron la vida de la humanidad; el avance de la colonización que diluye identidades y pertenencias (Sitio web del Museo, s.f.).

*Traducir el desborde. Una poética feminista* de Julieta Hanono, culmina el listado de muestras a exhibirse en el 2018. Se trata de una producción en la que la artista problematiza sobre la desaparición de la lengua y la marginalización de los pueblos indígenas en Argentina. Redactado en francés, luego en español y traducido por Arsenio Borgez al qom, su lengua materna, se proyecta sobre una de las paredes de la sala, un poemario de la artista titulado *Ils* (2015). En relación a ello, Hanono explica:

---

<sup>213</sup> Disponible en <https://gracielasacco.com/entrevistas/quien-fue/>

<sup>214</sup> Disponible en [https://gracielasacco.com/series\\_de\\_trabajos/cuerpo-a-cuerpo/](https://gracielasacco.com/series_de_trabajos/cuerpo-a-cuerpo/)

Desde el francés al español, oscilo entre mis dos lenguas y llamo a una tercera, que oficia como lengua de traducción. Desde la traducción de mis textos voy traduciendo a otros materiales. Arsenio, el maestro traductor, cuando traduce el texto *Ils* a su lengua materna, el qom, se sale de su historia y también de su género, pues mis textos escritos en primera persona son la voz de una mujer, por eso, para poder entrar en la trama íntima del texto, Arsenio se feminiza. Y me encuentro con él, pues tanto Arsenio como yo vivimos la experiencia del éxodo de la lengua materna. En mi caso, el éxodo de Buenos Aires a París, el de él, cuando se va de su ‘Impenetrable’ a la ciudad (Lucero y Hanono, 2018, p. 91).

A su vez, integra esta exposición que el Museo inaugura en el mes de noviembre en su planta alta, una instalación titulada *709 Km* (2018), en la que la artista ubica sobre una mesa 709 artesanías de barro cocido, realizadas por un grupo de artesanos ceramistas de la comunidad qom. Se trata de un conjunto de pequeñas piezas que representan una heterogeneidad de animales que habitan el monte, entre ellos, y por nombrar solo algunos, caballos, osos hormigueros, venados, pájaros, chanchos, tortugas y armadillos. Según especifica María Elena Lucero (2019), curadora de la muestra, esta cifra alude a la distancia que media en cantidad de kilómetros, entre Resistencia, Chaco y Rosario, Santa Fe; es decir, son los kilómetros “que Arsenio hizo para dejar su tierra del Chaco empujado por el ruido de las topadoras” (Lucero y Hanono, 2018, p.91).

Asimismo, se suma a este repertorio, *Cosmología de poetas*, una obra constituida por los nombres y apellidos de un conjunto de mujeres poetas que se identifican con una perspectiva feminista. Sobre paredes y ventanas de la sala, la artista escribe sus nombres, al tiempo en que las une con los colores de las luchas de los movimientos feministas en América Latina (RFI Español, 2021, 5m38s)<sup>215</sup>. Completan la obra, poemas de estas autoras que Hanono imprime a modo de panfleto y ubica sobre una mesa a disposición de los visitantes. Por último, forma parte de *Traducir el desborde. Una poética feminista*, una instalación sonora en la que se reproduce un diálogo que mantienen dos dirigentes de la comunidad qom, Ruperta Pérez y Oscar Ernesto Talero, en el que narran sus experiencias de exilio en la ciudad y denuncian las actividades de desmonte llevadas a cabo en territorio chaqueño (Vignoli, 2018).

Por último, en 2019 se exhibe de marzo a octubre *De las sombras a la luz. Diez*

---

<sup>215</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8VfuWYyjmU>

*años de las audiencias de los juicios por delitos de lesa humanidad en Rosario*, una exposición que produce el Museo junto a la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos del Gobierno de Santa Fe. Conforman la muestra, fotografías, audiovisuales, y archivos de prensa que forman parte del acervo del Centro Documental Rubén Naranjo, a partir de los cuales se conmemoran los diez años de las audiencias de los juicios contra los genocidas en Rosario, que inician en dicha ciudad en agosto de 2009.

En el 2019, el Museo es una de las sedes (Km 306) de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo BIENALSUR, en su segunda edición, y en el marco de esta se presentan en el mes de junio dos producciones, a saber: *Desilusiones ópticas* del artista Leo Nuñez, y *Burladero* de Esteban Álvarez, curadas por Marina Aguerre. La primera de ellas, consiste en una instalación interactiva<sup>216</sup> que indaga en la Copa Mundial de Fútbol de 1978, y en las contradicciones sociales que caracterizan el momento (Sitio web de Nuñez, s.f.)<sup>217</sup>. A partir de un dispositivo que capta el movimiento (sensor Kinect), se proyectan en posición vertical sobre una pared, fotos carnet provenientes del archivo de Madres de Plaza de Mayo, que el artista aloja en una base de datos que contiene más de 1000 imágenes. Esto sucede con la acción del público que al recoger los papelitos que se disponen en el piso y arrojarlos por el aire, con actitud de festejo, hace que esas fotografías aparezcan. Así, “la obra se apropia de esos gestos de celebración para develar los rostros de los desaparecidos” (Nuñez en Baulo, 2023, s.p.). El lanzamiento de papeles como forma de festejo de los triunfos de la selección nacional en el 78, al mismo tiempo en que los genocidas producían las atrocidades que caracterizan el período, es el componente contradictorio que recupera y confronta esta producción inmersiva.

*Burladero* de Álvarez, montada en la terraza o patio delantero del Museo, es una instalación construida con chapas de zinc corrugadas y batidas, en las que el autor graba, a golpes y martillazos, los retratos de Benjamin Franklin, George Washington y Abraham Lincoln. Con ello, la obra evoca los eventos ocurridos en el año 2001 en Argentina, producto de la crisis social, económica y política que atravesaba el país “[...] cuando mucha gente se sorprendió porque no solamente un peso ya no valía un dólar, sino porque además los bancos no se los devolvían. Y se cubrieron de chapas que

---

<sup>216</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=f-ZVULJkivc>

<sup>217</sup> Disponible en <https://www.leonunez.com.ar/desilusionesOpticas.html>

fueron golpeadas por manifestantes ahorristas” (Sitio web de Álvarez, s.f.)<sup>218</sup>. De esta manera, el autor recupera esa idea de vallas que cubrían los bancos para protegerse, y la traspone al soporte de los rostros de estos tres próceres que aparecen en los billetes de dólar, al tiempo en que alude a esta, desde el propio nombre de la obra, en tanto remite a las pantallas detrás de las cuales se refugian los toreros, cuando según el artista, “algo sale mal” (Sitio web BIENALSUR, s.f.)<sup>219</sup>.

Cierra el año en el mes de noviembre, *Ser mujeres en la ESMA. Testimonios para volver a mirar*, una muestra itinerante que produce el Museo Sitio de Memoria ESMA - Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio, y que acerca a la ciudad de Rosario el Área de Género y Sexualidades y el Área de Derechos Humanos de la UNR junto con el Museo y organizaciones de DDHH locales (Sitio web del Museo, s.f.). Tal como el propio nombre que titula esta exposición lo sugiere, lo que se vuelve a mirar es “el funcionamiento del centro clandestino de la ESMA a partir de la perspectiva de género” (Sitio web del Museo Sitio de Memoria ESMA, s.f.). Partiendo de esta premisa, se recuperan y reúnen los testimonios que brindan ante la justicia 28 mujeres sobrevivientes, en los que narran sus experiencias en tanto víctimas de la violencia de género y de los delitos sexuales cometidos por el Grupo de Tareas de la ESMA. Así, conforman la muestra fragmentos de estos relatos que se materializan en distintas intervenciones y en audiovisuales, en los que se abordan aspectos diversos de estas violaciones a los derechos humanos producto de prácticas generizadas que las afectaron particularmente por ser mujeres. En esta misma línea, y con el objetivo de propiciar un diálogo intergeneracional, se incluyen dentro de la propuesta algunos ejes de las consignas de los movimientos de mujeres actuales, como por ejemplo *Vivas nos queremos*, al tiempo en que se incluyen fotografías de coberturas realizadas entre los años 2017 y 2018 por el colectivo *Pandilla feminista*.

En sintonía con los fundamentos que sustentan dicha producción, desde el Museo se destaca el trabajo que vienen realizando conjuntamente con el Área de Género y Sexualidades y el Área de Derechos Humanos de la UNR y organizaciones de DDHH, en la reconstrucción de las trayectorias de mujeres sobrevivientes que brindan testimonio en los juicios que se llevan adelante en Rosario, en el marco de las causas Feced III y IV. En estos, por primera vez, los represores serán juzgados por los delitos sexuales y crímenes de género cometidos durante la dictadura.

---

<sup>218</sup> Disponible en <http://www.esteban-alvarez.com/sobre-el-dinero/burladero/>

<sup>219</sup> Disponible en [https://bienalsur.org/es/single\\_agenda/170](https://bienalsur.org/es/single_agenda/170)

**Breve recorrido por las exposiciones instaladas en el Museo de Arte y Memoria durante el período 2011-2019**

<b>2011</b>			
<b>Título</b>	<b>Meses</b>	<b>Tema</b>	<b>Modalidad de trabajo</b>
Formas de vida	marzo-junio	Niñez y vulnerabilidad/ Espacios urbanos	Gabriel Díaz
Memorias	marzo-junio	Artistas y dictadura	MAM
Hexágono '71, una revista múltiples ángulos	julio-septiembre	Revista experimental de Edgardo Antonio Vigo	Centro de Arte Experimental Vigo
Memoria y olvido	julio-septiembre	Desapariciones en dictadura/ Jorge Julio López	María Rosa Andreotti, Oscar Elissamburu, Nélica Valdés y Javier del Olmo. Curaduría de Juan Carlos Romero
Winnipeg, el exilio circular	octubre-febrero	Exilio	MAM, Programa de investigación Domeyko Memorias, Historias y Derechos Humanos de la Universidad de Chile y Centro de Estudios sobre las Épocas Franquista y Democrática de la Universidad Autónoma de Barcelona

<b>2012</b>			
<b>Título</b>	<b>Meses</b>	<b>Tema</b>	<b>Modalidad de trabajo</b>

Nos tocó hacer reír. La Argentina en viñetas	marzo	Historia nacional y humor gráfico	100 artistas. Curaduría de Judith Gociol
Las islas en el continente	abril-mayo	Guerra de Malvinas	MAM, Diego Paruelo y Gonzalo Mainoldi
Como un León	junio-septiembre	Biográfica-homenaje (Haroldo Conti)	MAM
La palabra jugada	junio-septiembre	Biográfica-homenaje (Roberto Santoro)	MAM
Prisioneros de la ciencia	noviembre-diciembre	Pueblos originarios	Colectivo GUIAS
Ulmen. El imperio de Las Pampas	diciembre	Pueblos originarios	Duilio Pierri

<b>2013</b>			
<b>Título</b>	<b>Meses</b>	<b>Tema</b>	<b>Modalidad de trabajo</b>
Las dos caras de la desigualdad	marzo-mayo	Desigualdad social y deudas de la democracia	Eduardo Maradei, Mariano Sapia, Diana Dowek, Daniel Corvino, Colectivo Arde!, Celina Torres Molina, Magalí Martínez Barleta y Soledad Basterra.
Fragmentos multiplicados	marzo-mayo	Historias familiares	Natalia Maisano, Leticia Barbeito, Ana Otondo y Verónica Sánchez Viamonte
Itinerarios	junio-agosto	Biográfica (Juan Carlos Romero)	MAM y Juan Carlos Romero. Curaduría de Luciana Figuretti
Cuerpo y materia	agosto-septiembre	Padecimientos de la humanidad en el siglo XX	Germán Gárgano. Curaduría de María Julia Alba

El Siluetazo. 30 años de democracia	septiembre-noviembre	Dictadura	Eduardo Gil
Recordando los 40 años del Golpe Militar en Chile	septiembre-noviembre	Dictadura en Chile	MAM
Mapas del silencio	septiembre-octubre	Opresión social	Rafael Landea y Gregory T. Kuhn
Fractura expuesta	noviembre-febrero	Crisis y conflictos sociales en Argentina	José Mateos. Curaduría de Gerardo Dell'oro

2014			
Título	Meses	Tema	Modalidad de trabajo
Inundación y después	abril-mayo	Inundación del 2 de abril de 2013 en la ciudad de La Plata	Gerardo Dell'Oro, Leo Vaca, Matías Adhemar, Gonzalo Mainoldi, Santiago Hafford, Eva Cabrera, Helen Zout, Volver a habitar, Ala plástica, Puchero, Síntoma curadores, Cocina 501, Arte al ataque, La marca del agua, Club Hem, Pixel, Los detectives salvajes, Techo, Asociación Anahí y La Brecha. Curaduría de Helen Zout y del Área de Comunicación y Cultura CPM
Un objeto pequeño	abril	Homenaje a la madre María Salomón de Aiub (dictadura)	Laura Forchetti y Graciela San Román
Historietas por la identidad	junio-agosto	Apropiación de niños y niñas en dictadura	Asociación Abuelas de Plazas de Mayo y

			Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Curaduría de Judith Gociol
Clases y El Embudo	agosto-octubre	Desigualdad social y contexto de encierro	Festival de la Luz. Curaduría de Santiago Hafford
Lluvia de sonidos	octubre	Inundación del 2 de abril de 2013 en la ciudad de La Plata	MAM y Proyecto Entre el Descarte y el Rescate. Curaduría de Elvira Pereyra
L*otr*s -Igualdades, legalidades, realidades,	octubre-noviembre	Diversidad y disidencia sexual	CPM. Noelia Zussa, Rosalba Cuevas, El Teje, Daniel Arzola, Santiago Hafford, Daniel Carnevalli, Juan Pablo Bort y FALGBT. Curaduría del Área de Comunicación y Cultura.

2015			
Título	Meses	Tema	Modalidad de trabajo
Muestra Patrimonial	marzo-junio	Dictadura	MAM
Un mar muy, muy revuelto. Historias de la Argentina para que las cuenten los niños y las niñas	junio-septiembre	Sucesos históricos relevantes	MAM. Ivana Calamita. Guión de Sandra Raggio y Diego Díaz
Nuestra cultura es nuestra resistencia	septiembre-octubre	Pueblos originarios	Jonathan Moller
Desde cerca	octubre-noviembre	Paisajes urbanos	Ataúlfo Pérez Aznar. Curaduría de Samanta

			Salvatori
--	--	--	-----------

<b>2016</b>			
<b>Título</b>	<b>Meses</b>	<b>Tema</b>	<b>Modalidad de trabajo</b>
Carnavales	febrero-marzo	Candombe porteño	MAM, Agencia de noticias Télam, Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la UNLP y el Museo de Instrumentos Musicales Dr. Emilio Azzarin
Mujeres	marzo	Mujeres en la historia y mujeres víctimas	Diana Dowek, Ana Lucía Maldonado y Leonardo Marino
Un mar muy, muy revuelto. Historias de la Argentina para que las cuenten los niños y las niñas	marzo-julio	Sucesos históricos relevantes	MAM. Ivana Calamita. Guión de Sandra Raggio y Diego Díaz
“Modos de nombrar y no nombrar”. A 40 años del Golpe del '76	junio-agosto	Desapariciones en dictadura	Andrea Suárez Córica
El borde interno. Fotografía mexicana	agosto-septiembre	Formas de violencia social en México	Festival de la Luz. Curaduría de Santiago Hafford
Testigo	septiembre-octubre	Jorge Julio López	CPM y Jorge Caterbetti.
Calma feroz	octubre-diciembre	Derechos humanos y salud mental	Eduardo Gil y Gabriel Galán

<b>2017</b>
-------------

<b>Título</b>	<b>Meses</b>	<b>Tema</b>	<b>Modalidad de trabajo</b>
Doble resistencia, de Juan Carlos Romero	febrero-marzo	Carnaval/Máscaras	Gustavo Lowry. Curaduría de María Esther Galera
Historia en movimiento	marzo-mayo	Historia política argentina y dictadura	CPM
El Nunca más de hoy es Ni un pibe menos	mayo-agosto	Violencia institucional	MAM. Curaduría de Daniela Drucaroff
Infancias y otras fronteras	septiembre-noviembre	Niñez y adolescencia en situación de vulnerabilidad	Mariana Chiesa Mateos

<b>2018</b>			
<b>Título</b>	<b>Meses</b>	<b>Tema</b>	<b>Modalidad de trabajo</b>
Mujeres argentinas	marzo	Feminismos	CPM, MAM y Centro Cultural Borges
Resistencia obrera: las luchas contra el neoliberalismo	mayo-octubre	Luchas y resistencias del movimiento obrero	CPM. Curaduría equipo MAM
Memoria. A 35 años del Siluetazo	septiembre-noviembre	Dictadura	CPM, Eduardo Gil, Javier del Olmo, Gerardo Dell' Oro, y el Grupo de Arte Callejero -GAC. Curaduría de Eduardo Gil
Nada que festejar: cinco siglos de conquista y sometimiento	octubre-diciembre	Pueblos originarios	CPM
Transitares: recorridos disidentes	octubre-diciembre	Comunidad TTT en situaciones de	CPM, Andrea Pasut, Felicia

políticos, poéticos y visuales		vulnerabilidad	Martínez y Valentino Bruno
--------------------------------	--	----------------	----------------------------

2019			
Título	Meses	Tema	Modalidad de trabajo
#8M. Se va a caer	marzo-abril	Feminismos	Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA). Curaduría de Julieta De Marziani
Memoria colectiva en tiempos de genocidios: el arte como forma de narrar en clave de resistencia	marzo-mayo	Genocidios y dictadura argentina	Gustavo Larsen, Pedro Roth, Ester Nazarian, Irene Serra, Enrique Ježik y Mariela Yeregui. Curaduría de Laura Pomerantz
Presos políticos en la España Contemporánea	mayo	Violencia institucional	Santiago Sierra
Ráfagas de aire. Formas de habitar los sitios de memoria	junio-julio	Ex CCD y dictadura	Curaduría de Cora Gamarnik y Florencia Larralde Armas
Breve Historia Universal de Landrú	julio-septiembre	Biográfica (Juan Carlos Colombres)	Biblioteca Nacional Mariano Moreno y Fundación Landrú
Encierros	agosto	Contexto de encierro	CPM, Eduardo Gil, Isabel De Gracia, Eduardo Longoni, Adriana Lestido, Pablo Cuarterolo, Santiago Hafford, Gala Abramovich, y Colectivo SADO
Tiempo de los Ancestros y Prisioneros de la	septiembre	Pueblos originarios	Ruben Romano, Marcos Méndez y Colectivo GUIAS

ciencia: Museo de La Plata, 1866			
Espacio Bio / Gráfico. Juan Carlos Romero (1931-2017)	septiembre-octubre	Biográfica (Juan Carlos Romero)	Cecilia Pérez Pradal
Feminismos. Historias de organización y lucha. Nombrar, indicar, señalar, gritar y también susurrar	octubre-noviembre	Feminismos	CPM, Delfina Martínez, Isabel De Gracia, SADO Colectivo Fotográfico, Juan Cicale, Rubén Romano, Melisa Scarcella, María Paula Avila, Eduardo Gil, Leo Vaca, Nacho Yuchark, Lucia Merle, Natacha Pisarenko, Federico Cosso, Gerardo Dell Oro, Vale Dranovsky y Lucia Prieto
Color Neoliberal	noviembre	Injusticias y desigualdad social	Xavier Kriscautzky y Natalia Maure
Usted es	diciembre	Producciones taller	Centro de día VIDA