

TEXTOS Y CONTEXTOS

Memory and Representation: Museum Casa de la Memoria Indómita ■ **Memoria y representación: Museo Casa de la Memoria Indómita**

RECIBIDO • 19 DE FEBRERO DE 2014 ■ ACEPTADO • 5 DE MAYO DE 2014

TATIANA WOLFF ROJAS/DISEÑADORA INDUSTRIAL Y MUSEÓGRAFA ■
atwolffr@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

memoria ■
represión ■
guerra sucia ■
fotografía ■

KEYWORDS

memory ■
repression ■
dirty war ■
photography ■

RESUMEN

El siguiente artículo tiene como objetivo plantear una reflexión sobre los medios de representación museográfica de la historia reciente de México. Para ello me referiré al Museo Casa de la Memoria Indómita, donde se propone articular el patrimonio histórico y documental con obras artísticas que desde la esfera de lo concreto y lo simbólico buscan restablecer la trama cultural fragmentada por la violencia estatal. Lo que el museo busca es interpelar a la sociedad y romper con el ocultamiento, la indiferencia, la normalización y legitimación de las prácticas terroristas que el Estado mexicano ha cometido contra ciudadanos que tienen posturas políticas divergentes, contando la “historia no oficial” del Comité ¡Eureka!

ABSTRACT

The following article analyses the museographic techniques of representing Mexico's recent history. To that end, the author uses the Museo Casa de la Memoria Indómita (The Museum of Undefeated Memory), whose purpose is to connect historical and documentary heritage with artwork that stems from concrete as well as symbolic fields to restore the fractured cultural thread damaged by State violence. The museum aspires to question society and break the silence, indifference, normalization and legitimization of the State's terrorist practices against citizens of the opposition, who tell “the unofficial story” of the Eureka! Committee.

¡VIVOS LOS LLEVARON, VIVOS LOS QUEREMOS!

Comité ¡Eureka!

Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años consistió en el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característico de las primeras décadas de la modernidad del siglo xx.

Andreas Hyussen

En medio de una fiebre por la musealización de la memoria, como señala el investigador Andreas Hyussen, que en tantos casos se vislumbra la perspectiva instructiva y hegemónica del poder político, se encuentran casos más domésticos pero igual de movilizadores como el Museo Casa de la Memoria Indómita en el Centro Histórico de la ciudad de México. Este espacio busca mostrar la “memoria disidente” de las estrategias represivas del Estado: la persecución política y la desaparición forzada, contada desde la visión de las “Doñas”,¹ es decir, las madres y familiares de las 557 víctimas registradas por el Comité ¡Eureka!,² liderado por la activista Rosario Ibarra de Piedra, en sus 37 años de lucha hasta la fecha.

El Museo Casa de la Memoria Indómita ha escogido para configurar su historia, la relación entre arte y documento de archivo; el primero a través de obras creadas ex profeso para el museo, y el segundo, una miscelánea entre material reunido por el Comité ¡Eureka! —lienzos, carteles, fotografías, informes judiciales, testimonios— y otros pertenecientes a diversas instituciones y organizaciones —audiovisuales, fotografías.

¿Bajo qué premisas museológicas y museográficas un discurso —de memoria— puede o no ser representativo y colectivo? ¿Quiénes toman esas decisiones y cuáles son sus criterios de acción?

Con características y funciones específicas, el Museo Casa de la Memoria Indómita se ha definido como un espacio dedicado a la documentación, conservación

¹ Aunque el movimiento se compone mayoritariamente de madres, razón por la cual se identifican con el término “Doñas”, también hay presencia masculina: padres y hermanos.

² Organización no gubernamental nacida en México en el marco de la Guerra Sucia. Fundada en 1977 con el nombre de Comité Pro-Defensa de Presos Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados Políticos de México, por Rosario Ibarra de Piedra, http://comiteeureka.org.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=27.

e investigación de la lucha y el patrimonio acumulado del movimiento del Comité ¡Eureka!; a la demanda, transmisión y estimulación de pensamientos críticos sobre la Guerra Sucia³ en México, y la dignificación de las víctimas y el trabajo de resistencia —civil y judicial— realizado por sus familiares.

Para alcanzar dichos objetivos, el museo abrió sus puertas al público en junio de 2012 en un edificio de casi cien años de existencia en la calle peatonal Regina, núm. 66, el cual les fue entregado en comodato por el Gobierno del Distrito Federal⁴ en 2006. Este inmueble no pertenece a los que se han denominado como “sitios de represión”,⁵ entendidos como espacios donde ocurrió la violación a los derechos humanos, sino que los agentes involucrados han readecuado un inmueble existente a sus necesidades institucionales.

El guion curatorial fue creado intuitivamente por miembros del Comité ¡Eureka!, es decir, sin tener una formación en este campo, mientras que la museografía fue llevada a cabo por el fotógrafo argentino Ignacio Vázquez⁶ en colaboración con Claudia de la Garza, quienes conocían a personas cercanas al movimiento. La dinámica recomendada de la visita es en formato guiado, controlado, ya que existe información que no está plasmada en el montaje, por ejemplo, los proyectos futuros de rotación de material en exposición, características de la colección y otras actividades que realizan en el Centro de Investigación del museo.

El recorrido comienza en el patio central, en el cual se muestran 14 fotografías de 40 x 30 centímetros sobre una pared pintada de verde, dentro de gruesos y barrocos marcos de metal. Corresponden a las “Doñas”

fundadoras del Comité ¡Eureka! y del museo (al igual que la imagen que cubre las puertas de entrada donde están retratadas en su primera huelga de hambre en 1978). Con la instalación se presentan, enaltecen y dan la bienvenida, al mismo tiempo que se posicionan como un núcleo familiar, que unidas en una sola fuerza combaten por la misma causa (similar a las Madres/Abuelas de Mayo, en Argentina). En torno a esta idea, Susan Sontag expresa en su libro *Sobre la fotografía* que “Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos”.⁷ El texto que las acompaña fue escrito por Rosario Ibarra de la Piedra, recordando a las madres que ya no están vivas, de las cuales heredó su lucha y con las que tomó conciencia de la importancia de crear un espacio de memoria que prevalezca antes que la muerte se las lleve a todas (una especie de auto-monumento).

La siguiente sala, totalmente oscura, tiene sensores que al percibir movimiento activan una luz negra que permite observar *Apariciones*, obra aún inconclusa del artista mexicano Said Okins (1983),⁸ compuesta por cientos de láminas de acrílico que forman una espiral circular en forma de cono invertido. En cada uno de los fragmentos está inscrito el nombre de una víctima del terrorismo de Estado (casos contabilizados por el Comité ¡Eureka! entre los años 1969 y 2004) en caligrafía con tinta de seguridad, que brilla con la luz negra y desaparece con la luz natural. En el suelo hay una serie de líneas que simulan un reloj y en las paredes se lee un texto de Theodor Reik —psicoanalista austriaco— que dice lo siguiente: “La función de la memoria es la protección de las impresiones, pues el recuerdo tiende a su deterioro. La memoria es en lo esencial conservadora, mientras el recuerdo es destructivo”. Seguido de uno de Walter Benjamin en el que se lee: “El recuerdo es también un despertar”. ¿Qué temática desentraña esta obra? ¿Qué reflexión plantea? ¿Qué incidencia tiene al estar casi iniciando el relato? Estos asuntos serán retomados más adelante.

El circuito continúa en el segundo piso, donde en la pared sur se encuentra el mural del colectivo Lapiztola⁹ *Abraço ausente*, que representa a las “Doñas” abra-

³ Término utilizado en el artículo de Jorge Mendoza García, “La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva”, <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/20112/art/art7.pdf>.

⁴ Gobierno del Partido de la Revolución Democrática identificado discursivamente con la izquierda, oposición al Partido Revolucionario Institucional.

⁵ Término desarrollado por Elizabeth Jelin en el capítulo “Exclusión, memorias y luchas políticas” del libro *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/subida/clacso/gt/uploads/20100912040237/7jelin.pdf>, p. 102.

⁶ Quien ha curado otros proyectos relacionados a la memoria, entre los cuales se encuentra la exposición *Nunca más, nunca menos*, presentada en el Museo Memoria y Tolerancia en 2011, <http://tiempo.infonews.com/notas/reclamo-de-nunca-mas-se-oira-centro-historico-de-mexico>.

⁷ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.

⁸ Para mayor información: <http://saidokins.blogspot.mx>.

⁹ Para mayor información: <http://lorenamalo.blogspot.mx>.

zando a sus hijos e hijas: presos, desaparecidos, ejecutados. Esta obra además plantea el trabajo artístico, acusador y político que tiene lugar en la calle: el arte urbano, el grafiti, las técnicas gráficas de estencil, la reiteración, el dibujo y la crítica social, denunciando, protestando y poniendo en evidencia públicamente hechos reprochables que podrían quedar en silencio.

Las siguientes salas son para visitarlas en solitario, sin mediación, suponiendo que el montaje hablará por sí mismo. En la primera, distintos objetos envueltos en resina cuelgan del techo, la iluminación en contrapicado los dramatiza al igual que las sombras alargadas que originan perspectivas en anamorfosis. Corresponde a la instalación de la artista mexicana Lorena Malo llamada *Recuerdos persistentes*,¹⁰ que propone una lectura emotiva de la ausencia de los desaparecidos políticos a través de cosas encerradas y estáticas, pertenencias sin dueño presente. Esta obra se articula con la anterior, ya que ambas tratan la problemática de la privación, la tristeza, el vacío y la añoranza.

En la pared del frente, a través de una enorme proyección, se exhiben fragmentos del documental *El grito*, dirigido por Leobardo López Arteché, que narra el movimiento estudiantil de 1968 (edición de Hebert Pérez Hernández, cortesía de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México), mostrando la disconformidad, la resistencia y la manifestación social. La imagen se deja atravesar para dar paso a la sala dedicada a la matanza de Tlatelolco en 1968. Enormes fotografías en blanco y negro invaden los muros. En el centro de la sala una pilastra roja sostiene una pantalla y unos audífonos, la cual presenta videos del entonces presidente de México Gustavo Díaz Ordaz. Sigue una pequeña sala que ilustra la masacre denominada El halconazo del año 1971, donde un grupo de paramilitares al servicio del Estado reprimieron, primero con palos de kendo y luego con armas de fuego, a los participantes de una marcha estudiantil donde murieron algunos de ellos. A un costado de la instalación de los 38 palos de kendo, se exhibe el testimonio de Rafael Ramírez Duarte,¹¹ obtenido de su diario de vida, el cual fue

encontrado por sus familiares, quienes propusieron su exposición en el museo.

El circuito continúa en un pequeño espacio dedicado al llamado México Rosa. En cuatro televisores anti-gueros, apilados unos sobre otros, se observa material de archivo del ámbito político en el que se construye la idea de nación próspera, junto con fragmentos de cine de ficheras, programas televisivos, telenovelas, comerciales y música, que refuerzan la idea de bienestar nacional. Junto a ellos otro televisor independiente transmite el video institucional de la extinta Dirección Federal de Seguridad,¹² en el cual divulgan su similitud con los tigres acechantes, reconociéndose como expertos en investigación y vigilancia. De esta manera se documenta la sistematización de la anterior denuncia: la planificación de estrategias de espionaje y persecución, junto con la ceguera nacional frente a los actos represivos del Estado.

La siguiente sala, nuevamente oscura, tiene al centro una silla negra, iluminada con una lámpara colgante en contrapicado, que lleva escrito un fragmento de un poema/testimonio de Fernando Gaxiola, hermano de Óscar Gaxiola, preso y desaparecido en el año 1977. El trozo fue publicado en el libro de Elena Poniatowska *Fuerte es el silencio*. El audio es estremecedor: tres testimonios indirectos de víctimas que sobrevivieron a la tortura cuentan su historia (las voces son representadas por actores). Nuevamente se hacen presentes las víctimas (aparecidas), pero esta vez a través de sus relatos, para poner en evidencia las violaciones desde un documento sonoro intangible.

A un costado de la sala, quizá un antiguo ropero, 21 cuerdas blancas que cuelgan del cielo representan a los 21 países latinoamericanos que en las décadas de 1970 y 1980 sufrieron por los mecanismos represores del Estado, recordando particularmente a los implicados en la Operación Cóndor.¹³ Con esto, el museo no sólo cruza las fronteras nacionales para contextualizar y denunciar el terrorismo estatal en otros territorios, sino que plantea un cuestionamiento sobre la distancia que el Estado mexicano ha es-

¹⁰ Para mayor información: <http://lorenamalo.blogspot.mx>.

¹¹ Estudiante de economía en la UNAM arrestado por el Estado en junio de 1977, desde entonces permanece desaparecido. Para mayor información: http://www.hijosmexico.org/index-jornadas_rafael.

¹² Para ver el video completo: <http://www.youtube.com/watch?v=USr-CFgmRtc&list=PL33AE8633B911E783&index=1>.

¹³ Plan de coordinación entre los regímenes dictatoriales del Cono Sur: Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y, esporádicamente, Perú, Colombia, Venezuela y Ecuador, con la CIA de los Estados Unidos, llevado a cabo en las décadas de 1970 y 1980.

tablecido y discursado con las dictaduras militares latinoamericanas, una política argumentada desde su democracia dudosa.¹⁴

El próximo espacio simula una sala de estar de los años sesenta del siglo xx, réplica de un lugar hogareño, cotidiano, con sus muebles, lámparas, libros y fotografías. Las imágenes abundan. Son los rostros de hijos, padres, hermanas y amigos que un día fueron detenidos y nunca más regresaron. Aunque guardan cierta analogía con el montaje de las “Doñas” del primer piso, situando a los detenidos como integrantes de un clan familiar y no como sujetos aislados, en este paisaje las imágenes encarnan la falta del ser querido. Al mismo tiempo, la fotografía actúa como documento de identidad, los corresponde con otras víctimas, ya que la utilización de la fotografía/testimonio en pancartas o colgadas en el pecho es un recurso que se replica en diversos países, representando la búsqueda de verdad y justicia de los familiares de detenidos desaparecidos (Madres de Mayo en Argentina, Familiares de detenidos desaparecidos en Chile).

Las víctimas se muestran e identifican sobre todo como integrantes de un núcleo familiar, percibidas desde la vida cotidiana, incluso desde la maternidad, ausentándose su categoría politizada y militarizada, de guerrillero o luchador social. No hay énfasis en determinar cuál fue su participación política, a qué movimientos pertenecieron, su tendencia crítica, pacífica o armada. ¿Con esta decisión buscaban empatía? ¿Tenían miedo de destacar la actividad militante de los desaparecidos porque podían ser justificadas las reacciones violentas del Estado? Esta problemática ha sido abordada en distintos debates en torno a la creación de espacios memoriales y a la caracterización de las víctimas del terrorismo de Estado. Un ejemplo de esto: las discusiones que tuvieron lugar en Uruguay durante los años posteriores a la dictadura militar, donde se le dio cabida a la denominada “teoría de los dos demonios”,¹⁵ donde incluso los integrantes del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros se referían a la “guerra” en torno a lo acontecido a finales de los años sesenta y principio de los setenta, reconociendo,

resaltando e incluso enalteciendo su militancia y lucha armada.¹⁶

Otro dispositivo fotográfico presente son los álbumes de familia, libros donados por la organización H.I.J.O.S. México,¹⁷ que son resultado de talleres sobre identidad que ellos trabajan. Los álbumes son objeto/relatos que siempre forman parte de una realidad ficticia de nuestra memoria personal (que a su vez tiene una retórica propia, estandarizada por la misma historia de la fotografía).

En la sala contigua la guía espera para seguir con la visita. El montaje expone los lienzos, carteles y fotografías que documentan las grandes marchas y manifestaciones que antaño protagonizaron las “Doñas”. Al centro se encuentra el escritorio, con algunos objetos de oficina y documentos de archivo, que Rosario Ibarra utilizó en sus primeros años de trabajo judicial.

Una diminuta sala, propuesta y museografiada por H.I.J.O.S. México, está repleta de jaulas de pájaro que en vez de aves encierran imágenes de hombres, todos ellos identificados como los culpables de los crímenes relatados hasta entonces: presidentes, secretarios de Estado y otros responsables que vistieron aquellos emblemáticos y cinematográficos trajes de presos, con rayas blancas y negras. Un archivador contiene todos los casos judiciales en los cuales se han denunciado (triunfo legal del Comité ¡Eureka!, con el que lograron establecer la posibilidad de denunciar al Estado). En el pasillo contiguo se exhiben documentos que dan cuenta de la lucha judicial: expedientes y diarios. El espacio siguiente es utilizado para exposiciones temporales, finalizando el recorrido.

Luego de establecer el guion del museo Casa de la Memoria Indómita se puede iniciar la reflexión que origina este texto en torno a las decisiones materiales y discursivas que han tomado, de las estrategias de visualización —museológicas y museográficas— de la historia reciente. En primer lugar, plantear la problemática de la construcción de la memoria en el interior de un espacio museístico. El “museo memorial”, como ha expuesto Paul Williams, además de haberse transformado en un aparato cultural clave para mate-

¹⁴ Considerando entre otros el fraude electoral de 2006.

¹⁵ Idea que defiende el golpe de Estado como resultado inevitable de la lucha de dos fuerzas antagónicas: el poder militar y la guerrilla.

¹⁶ Véase Eugenia Allier, *Batallas por la memoria, los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2010.

¹⁷ Organización cercana al Comité ¡Eureka! Para mayor información: www.hijosmexico.org.

rializar las temporalidades posconflictivas, no puede ser inscrito en la tipología histórica ya que se ha establecido como una nueva categoría museológica, en la cual se plasman nuevos procesos de rememoración, nuevas sensibilidades y afición por lo visual.¹⁸ Además “la disciplina histórica no era muy afecta a pensar en las expresiones espontáneas y populares de la memoria colectiva. Subjetiva y parcelaria, la memoria resultaba siempre un tiempo sospechoso para la historia”,¹⁹ aunque esa radicalidad ha ido cambiando con el tiempo y se ha abierto a las manifestaciones del imaginario.

El concepto “memoria” ha sido desarrollado en muchos contextos y por variados autores, sin embargo, todos concuerdan en que se trata de un proceso en construcción permanente, dinámico,²⁰ que necesariamente está compuesto por recuerdos selectivos, es decir, está ligado al olvido y, por último, que es útil para el presente. El museo, entonces, ha realizado la selección de qué se recuerda, cómo se recuerda y por qué se recuerda. Ha establecido criterios valóricos y organizado un relato coherente que pretende apoyar la memoria y la identidad colectiva, colaborando con la ciudadanía en precisar quiénes son, de dónde vienen y en qué lugar viven.²¹ El qué se recuerda está constituido por los hechos y sus protagonistas; el cómo, a través del relato y la materialización del mismo, y el por qué, como una necesidad de los agentes involucrados en transmitir su lucha, denunciar los actos reprochables cometidos por el Estado y reivindicar a las víctimas.

En esta oportunidad el cómo constituirá la médula reflexiva, aunque se entiende que no es una parte aislada de las otras interrogantes. La materialización del relato ha sido estructurada en función de dos lenguajes: el artístico/estético y el histórico/documental, los cuales se van entrelazando en el recorrido. El primero será entendido como las obras de arte realizadas

ex profeso para el museo y también algunos aspectos estéticos, e incluso teatrales, de la museografía. El segundo se entenderá como la exhibición de documentos concretos, históricos, que aporten datos duros al relato. En este contexto museal específico podría pensarse en la necesidad de exponer un arte funcional, en el cual prime el discurso por sobre la forma, evitando la literalidad del hecho para combinar poética y política, ética y estética (evadiendo el convertirse en documento), pensando que la evidencialidad acotaría la variedad y dinámica de interpretaciones. O a su vez, en una representación histórica que incluya las perspectivas subjetivas.

Nancy Nicholls, en su *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*, señala que existen límites en la representación historiográfica producida por las ciencias sociales, los cuales corresponden a las subjetividades, principalmente porque se han enfocado en enunciar genéricamente lo ocurrido, realizando un registro fáctico de hechos concretos a falta del análisis de los sujetos: sus memorias y las posibilidades artísticas para exponerlas a través de la elaboración e interpretación del pasado desde una perspectiva personal.²² Bajo este contexto, se podría decir que la estrategia utilizada en el museo en cuestión es integrada porque mezcla los recursos representativos, sin embargo, cada uno tiene sus intenciones, alcanzadas o no.

El arte es una expresión subjetiva y creativa que puede articular el documento y los materiales testimoniales, históricos, los vestigios del pasado, con nuevas materialidades, nuevas formas, sentidos y discursos, para originar y remover emociones y pensamientos críticos. Puede alterar las asociaciones establecidas a través de la interpretación y la ejecución plástica, lumínica, palpable, original y simbólica desde el presente. ¿Cómo se posiciona esa subjetividad dentro del museo memorial? ¿Cómo se relacionan las obras con el presente? ¿Cómo se articulan en el relato?

Las obras de arte expuestas se plantean como un instrumento crítico y estimulador de pensamientos y reflexiones sobre nuestra sociedad a través de la reacción emocional e interpretación racional. Su inclusión

¹⁸ Véase Cintia Velázquez, *Musealizar el pasado reciente. ¿Un futuro para la historia? Los museos memoriales y el Memorial del 68*, tesis de maestría en Museología, México, INAH, ENCRYM, 2010.

¹⁹ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008.

²⁰ Véase Steve J. Stern, *Memorias en construcción: los restos del pasado presente en Chile, 1989-2011*, Santiago de Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.

²¹ Véase Robert Sullivan, “Museos y memoria: recordando para olvidar”, en *Memoria IV Congreso de Educación, Museos y Patrimonio. Memorias de hoy, aprendizajes del futuro*, Chile, DIBAM, ICOM, CECA Chile, 2013.

²² Véase Nancy Nichols, *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*, Santiago de Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.

busca empatía, la afectación sentimental, la curiosidad, el impacto y el deseo de saber sobre los temas que trabajan: desaparecidos y sus familiares, aunque en algunos casos la literalidad, la abstracción, la simulación o el artificio de los códigos artísticos distancie, suponiendo que hay quienes necesitan entender la obra y se frustran cuando no lo logran.

A pesar de las cédulas y la información que contienen sobre los nombres de la obra y del artista, la autoría se vuelve irrelevante en este espacio museal (más que en un museo de arte contemporáneo): el sujeto artista se diluye en el contexto memorial del relato colectivo. Las obras dialogan con el guion museológico a través de sus temas, se insertan en el recorrido y crean relaciones materiales, físicas, lumínicas y conceptuales con el resto de la muestra, incluso cuando se hacen presentes los documentos históricos de la colección. *Apariciones* evoca y hace presente, a través del juego de luces y de la escritura de nombres y apellidos, a los desaparecidos. *Abrazo ausente*, mural, denuncia esa falta y el dolor sufrido por las “Doñas”. *Recuerdos persistentes* invoca dramáticamente, a través del poder de los objetos, entes del recuerdo, a sus poseedores ausentes. La inserción de las obras en el museo, por efecto de la museografía estetizada e incluso teatralizada, produce un efecto de invisibilización —no total— de ellas como “obras de arte”, confundiendo con las otras estrategias de instalación: los palos de kendo, la torre de televisores, la silla en la sala oscura, la sala de estar, lo cual problematiza el análisis representativo.

Nelly Richard expone en su libro *Fracturas de la memoria* que “el arte crítico debe cambiar la velocidad de la exposición y la circulación de las imágenes para que la dispersión en el espacio (tecnomediática) se vuelva concentración en el tiempo (crítico-reflexiva), adentrándose en los recovecos que protegen el residuo opaco de la memoria”.²³ Richard expone que las obras no sólo deben ser vistas, sino también examinadas por la conciencia crítica. ¿Están estas piezas logrando rearticular política y estéticamente la mirada para que la relación con las imágenes del pasado sea intensiva y problematizadora, descifradora y enjuiciadora?

²³ Nelly Richard, *Fracturas de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 88.

En torno a la representación documental e histórica, el museo utiliza soportes y vitrinas en los que trata de enfatizar lo informativo, el evento, la evidencia documental, tratando de limitar la imaginación para evitar mitigaciones del suceso. Esta problemática fue parte de las discusiones que tuvieron las “Doñas” cuando planeaban el museo, porque pensaban en el riesgo de lo que se ha denominado la “estetización de la violencia”, principalmente en el arte y la fotografía, que actúa como anestesia en una sociedad acostumbrada a la vorágine de la imagen, potencia la naturalización de la violencia y, como consecuencia, los acontecimientos pierden realidad. Gerard Vilar escribe: “Con la fórmula imágenes estetizadas designamos a aquellas imágenes cuyo valor estético prima sobre su contenido cognitivo y normativo, y hasta lo anula”.²⁴ ¿Es por eso que decidieron combinar estrategias?

La problemática de la documentalidad simplificada para alcanzar una comunicación universal para públicos diversos es un tema recurrente en las instituciones museísticas, especialmente las pertenecientes a los “lugares de memoria”. Además de difundir, denunciar, educar e interpelar a la sociedad para que sepa o no olvide el terrorismo de Estado, y la resistencia frente a él, colaboran en el proceso de duelo de los familiares, amigos y amigas de los ejecutados, presos y desaparecidos, y rinden homenaje a un sujeto colectivo o comunidad de personas.²⁵ Además de establecer un compromiso que incluso podría denominarse moral, con el presente y el futuro. ¿Cuál es la mejor manera de representar todo aquello? Difícil tarea. ▣

²⁴ Texto sin referencia temporal: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/02vilar.pdf>.

²⁵ Véase Isabel Piper y Evelyn Heria, *Espacio y recuerdo. Archipiélago de memorias en Santiago de Chile*, Santiago de Chile, Ocholibros, 2012.

FUENTES DE REFERENCIA

- ALLIER, Eugenia, *Batallas por la memoria, los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2010.
- HYUSSEN, Andrea, "En busca del tiempo futuro", *Medios, política y memoria. Revista Puentes*, año 1, núm. 2, Argentina, 2000.
- JELIN, Elizabeth, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI, 2003.
- _____, "Exclusión, memorias y luchas políticas", en *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/subida/clacso/gt/uploads/20100912040237/7jelin.pdf>. Fecha de consulta: 16 de febrero de 2014.
- MENDOZA GARCÍA, Jorge, "La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva", *Revista POLIS*, núm. 2, México, UAM, 2001, <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/polis/include/getdoc.php?id=515&article=511&mode=pdf>. Fecha de consulta: 16 de febrero de 2014.
- NICHOLLS, Nancy, *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*, Santiago de Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.
- NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008.
- PIPER, Isabel y Evelyn Hevia, *Espacio y recuerdo. Archipiélago de memorias en Santiago de Chile*, Santiago de Chile, Ocholibros, 2012.
- RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.
- SULLIVAN, Robert, "Museos y memoria: recordando para olvidar", en *Memoria IV Congreso de Educación, Museos y Patrimonio. Memorias de hoy, aprendizajes del futuro*, Chile, DIBAM, ICOM, CECA Chile, 2011.
- STERN, Steve J., *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*, Santiago de Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.
- VELÁZQUEZ, Cintia, *Musealizar el pasado reciente ¿Un futuro para la historia? Los museos memoriales y el Memorial del 68*, tesis para obtener el grado de maestría en Museología, México, INAH, ENCRYM, 2010.
- VILAR, Gerard, *La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo*, <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/02vilar.pdf>.
- Entrevista a Aime Jezabel, guía e investigadora del museo Casa de la Memoria Indómita.
- http://comiteureka.org.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=27. Fecha de consulta: 16 de febrero de 2014.
- <http://tiempo.infonews.com/notas/reclamo-denuncia-mas-se-oira-centro-historico-de-mexico>. Fecha de consulta: 16 de febrero de 2014.
- <http://saidokins.blogspot.mx>. Fecha de consulta: 16 de febrero de 2014.
- <http://lapiztola.blogspot.mx/2012/10/abrazo-ausente.html>. Fecha de consulta: 16 de febrero de 2014.
- <http://lorenamalo.blogspot.mx>. Fecha de consulta: 16 de febrero de 2014.
- <http://www.hijosmexico.org/index-jornadas-rafael>. Fecha de consulta: 16 de febrero de 2014.
- <http://www.youtube.com/watch?v=USr-CFgmRtc&list=PL33AE8633B911E783&index=1>. Fecha de consulta: 16 de febrero de 2014.
- www.hijosmexico.org. Fecha de consulta: 16 de febrero de 2014.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

TATIANA WOLFF ROJAS • Chile, 1981. Estudiante de la maestría en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), siendo becaria del Fondart-Chile (Fondo Nacional de las Artes). Realizó estudios de Diseño Industrial en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Diplomada en Estética del Cine de la misma institución, y de El Museo, espacio de creación, nuevos paradigmas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido docente en fotografía, ha trabajado como museógrafa en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago-Chile, y ha participado en diversos proyectos como fotógrafa y diseñadora independiente.