



Cuernavaca Morelos a 24 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La musealización de la memoria. Un estudio crítico en cuatro museos de América (1990-2020)*, que presenta:

MELISA TERESITA LIO FLORES

para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis en cuestión cumple con las exigencias básicas de una tesis grado. Sus mayores aportaciones se encuentran en el planteamiento de problemas de índole histórica y cultural, donde confluyen las áreas de Historia Cultural, Historia del Arte, Sociología, Estudios de la memoria y Comunicación. Considero, por lo tanto, que esta tesis ejemplifica en forma suficiente el tipo de estudios interdisciplinarios que se busca obtener en el programa de Doctorado en Humanidades.

Sin más por el momento, quedo de usted

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Beatriz Alcubierre Moya".

Dra. Beatriz Alcubierre Moya



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

BEATRIZ ALCUBIERRE MOYA | Fecha:2021-09-24 19:14:18 | Firmante

a8tvoogUs1YEZfx4vWs4spU6lVE0a/QxWtUBUexEWiUukWNAqmNLByagpEbxWkaTVzI9uEZ0TLJDMg/zMGLety1E9nMRdXz4YsZ6rtk6b8SivQesbb6JDCZPkMiNwCZMhE
SxmlabEHj/Bs9yhkBzFoMYC51fBZskY5AKsSczC9aceouXWvyUwZFXd9w51dyBDL1VXdgaT6xSDESb8qwh5xfYED0IxIHxIC+r1tg37XCWp7aPHG+3Qj4hYm9JU8mEgLOc
+dF7B3Nz0GTVjYi3modRaQn8JOtOIXksYDV/lzkQ4RGBdzZbvqBBpU9eZSQoJEN4WFrC92u35MyPmRfxbg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



fOyvc9

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/itvprwvgvlk1MSEA3Bycx3ky7brYjoz>



São Paulo, 15 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda

Coordinadora del Posgrado en Humanidades

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **La Musealización de la memoria. Un estudio crítico en cuatro museos de América (1990-2000)** que presenta:

MELISA TERESITA LIO FLORES

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

- 1) El tema es original, de gran actualidad y de mucha importancia teniendo en cuenta el contexto político en que estamos insertos.
- 2) La tesis propone una reflexión muy original pues demuestra cómo la narrativa museográfica del holocausto en Estados Unidos especialmente funciona como matriz generadora de muchas de las representaciones museográficas de algunos museos latino-americanos, dedicados al tema de las dictaduras militares.

- 3) Las preguntas y problemáticas referidas en la tesis fueron muy bien demostradas por medio de la comparación de las representaciones museográficas a partir de los casos discutidos y presentados.

- 4) La tesis nos trae un aporte teórico muy interesante al establecer un debate necesario entre la memoria y la historia en el cruce del debate histórico-museográfico.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dr. Camilo de Mello Vasconcellos
Museo de Arqueología y Etnología –Universidad de São Paulo
Brasil



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

CAMILO DE MELLO VASCONCELLOS | Fecha:2021-09-20 09:21:51 | Firmante

Ui2aNw1+5mfihG9gvLRbO+T+uJBnW8JyM7aldAcrYxQb8GlgguCXfLmHYNWyPnFicHk8bdrWGb4Q4PaicVH9TJ7Fq43OvcUR96Lifv4jffTbZVzJXNazKME0UHzAo3g/+JQYr5CAar4TeKwZcf7bcXJaNHikorPNYGkGLUufVdwKqsvhabzYYUI1+dFU5Q5HgAAYkJHgmRSZZPaPtxrtqzJxXpJb9z9y/GbILnJhoFL/+rzd9Mg3KXd71ZfhGuXjxMBJx1WnV8ieOskRbY8cdHGIVxAENRvbnP7HWh1Mb77jpCNVW48Zp18BJFDhQXfMlzEwsD6TOCCsx+ISk9DTQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[UyhZiw](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ChlxNtpoNC5BDOrctKIAph0byqX9BwK7>





Cuernavaca, Mor., a 18 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda

Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *LA MUSEALIZACIÓN DE LA MEMORIA. UN ESTUDIO CRÍTICO EN CUATRO MUSEOS DE AMÉRICA (1990-2020)*, que presenta:

MELISA TERESITA LIO FLORES

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis, bien estructurada y debidamente contextualizada, presenta un estudio original y nutrido, que cumple con los requisitos de la investigación y descansa en una bibliografía y una documentación pertinentes y abundantes. En un esfuerzo digno de elogio, la estudiante realizó atinadas lecturas de textos teóricos complejos, centrados en la museología crítica, que permiten debatir de la polisemia y los cambios semánticos en las nociones de museo y de memoria, ejes centrales de la tesis. Estos aspectos fundamentales se encuentran cotejados con ejemplos internacionales y sobre todo con el estudio y el análisis –concretos y precisos– de distintos ejemplos museográficos americanos. De modo que la tesis aporta finas observaciones críticas sobre las “museografías de la memoria”, en plural, sus enunciados diferenciados, sus alcances y límites, que si bien pueden compartir la voluntad de transitar del objeto al sujeto, no siempre establecen las mismas estrategias de comunicación y de inclusión del “público”, ni por consiguiente los mismos objetivos. En todo caso, la tesis presenta una multitud de implicaciones y perspectivas, así como contradicciones u oposiciones en la (re)construcción –desde arriba o desde abajo– de la memoria, en particular “traumática”, que se quiere “colectiva”. A fin de cuentas, y además de la cuestión memorial y sus usos, interroga las vocaciones y las funciones diferenciadas del museo, “local”, “nacional” o “internacional”, su discutible “autonomía”, su acción o eventual militancia en el tiempo presente, en la historia haciéndose. No sobra mencionar que los casos presentados en la tesis son motivos de reflexión y de debate para las disciplinas humanísticas y sociales en general y para el continente americano en particular. Queda que, en su estado actual y así como se mencionó a la estudiante, la tesis todavía requiere revisión y corrección de estilo, es decir, de la redacción y de la sintaxis.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. Laurence Gabrielle COUDART

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades - UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LAURENCE GABRIELLE COUDART | Fecha:2021-09-18 09:49:42 | Firmante

hozoqYTxt78doGENfwO+NTvSW6c9zuvSxPqDz8sooPnHXBWJuhdunRloGNFtaVvyqF7vUSNfdHozxwr7TICxc+36CgTuTdPKjzflrUvnDXccJ11q13qOSw9YT11hs+1zTBp3qzvBq7EZQxH6xz7xAEAupurmNO39NFik6sDlitrPxfPRy1e/ARG7LgO/SCBo0lcc1otlU/76DgCtpF09gPBjVzoU6UgEXvrQKavyVgOpcvXA9vxL6ctYIQJ+SskB69/4ys/5RC2owU7hOb6RrTbmKxtcbcor2PGHpxan6y1dIAPLBU7UB1VWD93NFSeYZWKp0KfsOaOQZkvoBw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[an0CGd](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/mdp8UF1x53pqysyGzmAF9z8LWsVjRB1>





Cuernavaca, Morelos, a 31 de agosto de 2021.

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “*La musealización de la memoria. Un estudio crítico en cuatro museos de América (1990-2020)*” que presenta:

Melisa Teresita Lio Flores

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

1. Es una investigación original que aborda la memoria traumática a través de diferentes representaciones museográficas en los Estados Unidos, Colombia y México, misma que enriquece las LGAC tanto del Posgrado (“Historia, literatura y



representaciones culturales”), como del CA Consolidado “Contramemoria y Discurso Marginal” (Mediaciones Culturales en la Modernidad).

2. La tesis ofrece una genuina síntesis sobre los cambios semánticos que han tenido las nociones de museo y memoria social en los últimos 30 años.
3. Así mismo, muestra las contradicciones que enfrentan los denominados museos de la Memoria al postular una determinada representación estética de la violencia de Estado.
4. Por último, abre una novedosa línea de investigación entre historiografía, museología crítica y estudios estéticos.

Sin más por el momento, quedo de usted.

A t e n t a m e n t e

Dr. Luis Gerardo Morales Moreno
PITC Posgrado en Humanidades

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LUIS GERARDO MORALES MORENO | Fecha:2021-08-31 18:58:17 | Firmante

qUWoadn0iKolPv0Vrstb6sPyXjDAjdGfck4Z7NEdwNaafizlyAf8l9zrBWXHi/8unM4HzuYpmTiqzLa2HqnuULoofgEd08zfqq2j1rhmUJgZdw5cEQdW/mBkg205KqPMihf93pwHV4jFgWtjyTlyqnAAwMsakxsuirqby+D3osqurPvGgl+G1RluPj/8g26/MIPF2UxSapLs5p4h61O32VuVIC90S1dahcUOY9PYCBduVfb338v+fQzl+njcmj7MP6kyFGcvXeDqf2R7EV1A7tzHjwELO61lXAsz6DXl759wn/2ayVj0y9bYzO2skmb9UPHA2qyU15oQhvuyDTUvQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



10C2ka

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/f1L2umlzCjyPeyRUbp4wVxMniRd3KcTR>



Cuernavaca, Morelos a
30 de septiembre 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis ***La musealización de la memoria. Un estudio crítico en cuatro museos de América (1990-2020)*** que presenta: **Melisa Teresita Lio Flores** para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

Se trata de un trabajo de investigación realizado en el marco de los estudios decoloniales y del “giro” de la Memoria (“hacer Memoria”) que permiten a la doctorante analizar su vinculación con el Museo como mediador social y la exposición como medio de comunicación en el desarrollo de un proceso de construcción y “musealización de la memoria” “social” y de la “estetización” de la tragedia por medio del arte contemporáneo.

La tesis destaca cómo en la última década del 1900 se lleva a cabo una oleada de creación de Museos de la Memoria en Estados Unidos y Latinoamérica. La finalidad fue, por una parte, conmemorar el genocidio del pueblo judío durante la Segunda Guerra mundial. Por otra, visibilizar los procesos ligados a la “memoria” y al “olvido” de sectores democráticos que luchaban por transformar las condiciones de desigualdad o defendido justicia social y habían sido presa de los conflictos armados y los crímenes de lesa humanidad perpetrados por las dictaduras latinoamericanas durante la segunda mitad del siglo XX.



En este proceso de “conflicto” y “tragedia” donde “el discurso de la víctima es eje principal en la narrativa museal” comienza la transición de la “era moderna a la postmodernidad”, efecto de la “revolución digital” y de la emergencia de la Globalización.

La tesis se basa en el estudio de una diversidad de obras consultadas y en imágenes que muestran los procesos museográficos que contribuyen en la calidad de la investigación y en la organización de la misma en cuatro capítulos: “La construcción socio espacial de la Memoria”, “El Tropos del Holocausto”, “Otras memorias”, y “La estetización de la tragedia”. En el orden teórico se explora los conceptos y dispositivos fundamentales desde diferentes perspectivas en los ámbitos de la filosofía, la historia, la sociología, la semiótica, la antropología, la estética, y por supuesto, en las artes -visuales y performativas-, la museología y la museografía. También estudia manifestaciones específicas del patrimonio intangible y debates, entre otros. En el orden práctico muestra experiencias y estrategias culturales en Museos de Estados Unidos y Latinoamérica, en los cuales destaca la función del arte contemporáneo en la construcción de la memoria y analiza las transformaciones experimentadas por los paradigmas que constituyen dichos espacios en relación con la participación de distintos actores y agencias. Por una parte, los “Museos Monumentales” incluidos dentro del paradigma del “tropos de la memoria” por su función dominante. Por otra, los “Museos periféricos” que se caracterizan por la estrecha participación de las comunidades, los artesanos, los artistas locales (tradicionales y conceptuales), músicos y poetas, entre otros, en el desarrollo del proceso museal y en la exhibición de sus obras contando historias y narrativas afectivas, emocionales y con un fuerte compromiso social.

Por otra parte, dos aspectos importantes de la tesis son: primero, el papel jugado por la “Convergencia mediática” y las “Nuevas narrativas, las cuales han permitido integrar diversos medios para enriquecer historias y el proceso museal, mediante la innovación de dispositivos museográficos y digitales en la exhibición de imágenes fotográficas, videos, procesos de interactividad, realidad aumentada y 3D, entre otros, los cuales permiten la exhibición de nuevas “experiencias sensoriales inmersivas”. Segundo, muestra que no todos los son iguales y mediante tres ejes analiza los museos de la memoria en Estado Unidos y Latinoamérica. El Museo de El Holocausto en Washington ha sido designado como el “paradigma del tropos de la memoria” -que



se ha extendido por Europa, África, Oriente y Latinoamérica (Argentina y Chile entre otros)-. La Casa-Museo de la Memoria Indómita en México centra su narrativa en las “desapariciones durante la Guerra Sucia en México”; el Museo de Memoria y Tolerancia en Ciudad de México y El Museo Nacional de la Memoria en Bogota (Colombia) se consideran próximos al paradigma del “tropos de la memoria” (México).

Finalmente, considero que la doctorante en su redacción y estilo demuestra un fluido manejo del tema y contribuye al conocimiento de los Museos de la Memoria latinoamericanos. Tema complejo por la diversidad de la condiciones históricas, económicas, políticas y socioculturales. En ese sentido, se trata de una tesis original.

Por lo que considero que la tesis propuesta cumple con los requisitos de carácter académico que se exigen para una tesis Doctorado,

Por las razones expuestas, doy mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dr. Jesús Nieto Sotelo



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

Av. Universidad 1001 Chamilpa Cuernavaca Morelos 62210 México
Tel. 329 7082 ext. 6104, akaschenka@uaem.mx

Cuernavaca, Morelos, 26 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Estimada Dra. Martha
Presente:

Por este medio quiero comunicarle que he leído la tesis de la alumna **Melisa Teresita Lio Flores** “La musealización de la memoria. Un estudio crítico en cuatro museos de América (1990-2020)”. Trabajo que presenta para obtener el grado de Doctora en Humanidades. Luego de la lectura he decidido dar mi **VOTO APROBATORIO**, por las razones que a continuación expongo:

La tesis aborda un problema fundamental para comprender la historia reciente de las violencias en América Latina ¿Cómo nos hacemos de una memoria colectiva?. Desde un inicio la estrategia es clara cuando la alumna cuestiona el discurso angelical de los así llamados museos de la memoria que se han venido impulsando en distintos lugares del mundo. Sin embargo, a pesar de las intenciones de dichas instituciones, podría ser que ellas contribuyan al olvido al monumentalizar la historia que se pretende recuperar. Paradoja de toda memoria, pues plantea el problema de la selección de los recuerdos. El asunto entonces compete a la historia como disciplina encargada de narrar el pasado: ¿Qué criterios adoptar? ¿Qué memorias excluir? ¿Quiénes deben contar la historia? Es un problema del orden de las tesis de la filosofía de la historia de Benjamin, para quien, quizá, se deba oponer el trabajo del historiador a la “memoria colectiva” o del historicismo, con el materialismo histórico. Una cosa es la memoria y sus políticas institucionales, sus museos (petrificantes), sus archivos (que ordenan el discurso, la experiencia la interpretación), sus lugares de resguardo del pasado (universidades por ejemplo), sus dispositivos (los libros) y otra muy distinta es la memoria tal y como las colectividades la viven en un “momento de peligro (Benjamin)”. Por eso la tesis reflexiona sobre el museo, pero también sobre los alcances y perspectivas del trabajo del historiador. Más aun, cuando se trata de narrar hechos de violencia estatal o criminal. Parece señalar la autora que museos de la memoria en sociedades que aún viven procesos excepcionales de violencia (Colombia, México) son susceptibles de neutralizar la propia acción de la gente.

Ahora bien, el análisis es pertinente, aunque discutible, los museos, no solo dan cuenta de una política institucional, sino que son el resultado de fuerzas heterogéneas, que al tiempo que se instituyen, su uso, muchas veces moviliza también. Empero la tesis aporta muchos datos, se aprende de la investigación y se lee de manera amena, dado el análisis informado de la autora. Por ello tiene muchas virtudes, entre otras, el usos de las categorías aplicadas por ejemplo a análisis visual y el mundo del arte que se anuncia en el apartado “la estetización de la tragedia”. El trabajo da mucho que pensar, es un texto riguroso y original.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

Av. Universidad 1001 Chamilpa Cuernavaca Morelos 62210 México
Tel. 329 7082 ext. 6104, akaschenka@uaem.mx

La tesis también tiene la virtud de haber sido redactada de manera decorosa en términos académicos y su bibliografía muestra el conocimiento de la alumna sobre el asunto. Por tal motivo:

Reitero mi voto aprobatorio y le mando un saludo cordial.

Atentamente

Armando Villegas Contreras

Profesor Investigador de Tiempo Completo

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS | Fecha:2021-10-04 20:31:32 | Firmante

UNIKWTH9RB0dqMxC8QSB/wPZwdO4UvVJZJzqktQhF7y72wbe3/6+ap7+TFD3eDEI65NQYGNsjw06nOPQz0xFYm3mtlV/V5crfWXFZoVqmTQDAbOJvadIAAfAFVZnRAoVTdxTfB5BorMBHjwMBQXQpOWY9GRJS8vvn7K4SDsU/F2+9q51xSzdSj7+6Jd+T0mK9BFicdFrdXaYbbgedLsbFsdUaTfrEnVWgkVaE9A5ajaNtjKYPq2T/f88Vukds9ENGPWyKOB0yX9vmgTyr5oBkFyYawd7Ehv5a9Dm21OKzRtFA/bjBLlxB3kal1ARSM2/obpzCXN+aAmmfqJwotXgw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[erVt2aT9c](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/oBXB3OWnHZ0Wysi9gqK3t2ZeKU2f181O>





Bogotá D. C., lunes 20 de septiembre de 2021

Dra.

Martha Santillán Esqueda

Coordinadora Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Presente

Por medio de la presente, comunico que he leído la tesis titulada **La musealización de la memoria. Un estudio crítico en cuatro museos de América (1990 – 2020)**, que presenta: **Melisa Teresita Lio Flórez**, para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada, por tanto doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en los siguientes criterios y observaciones evaluativas:

Planteamiento y delimitación del problema: sin la menor duda, a lo largo de los dos primeros capítulos, titulados “La construcción socio-espacial de la memoria” y “El *tropos* del Holocausto”, respectivamente, Lio Flórez realiza un gran esfuerzo para caracterizar con precisión el campo conceptual de su investigación y, particularmente, la perspectiva metodológica de sus análisis, inspirada principalmente, según la tesista, en la denominada museología crítica.

Referentes conceptuales y estado del arte: la tesista reconstruye de forma estratégica la tradición de pensamiento museológico crítico no sólo sobre los llamados museos de la memoria y los memoriales, sino sobre la teoría de la memoria en el ámbito latinoamericano, como queda dicho, desde la museología crítica.

Consideraciones metodológicas: Lio Flórez logra construir un ruta metodológica compleja y, sobre todo, pertinente en el contexto del análisis del intrincado contexto de configuración de los museos de memoria y los memoriales en el ámbito internacional, auto-inscrita dentro de la tradición conceptual de la museología crítica. Su diálogo con ésta corriente es creativo y crítico.

Desarrollo del trabajo y aporte al conocimiento: Lio Flórez, a través de la compleja ruta narrativa de su investigación, logra dilucidar los problemas y preguntas que se planteó y, sobre todo, establece un muy interesante punto de referencia para continuar la investigación museológica en el ámbito latinoamericano.

Aspectos formales: Tanto la escritura como el estilo discursivo de la tesista permite una lectura fluida que, en algunos pasajes, incluso permite intuir una gran vocación de ensayista. Todo el aparato de notas a pie de página y, en consecuencia, la referenciación bibliográfica es correcta. Se trata, en consecuencia, de un trabajo riguroso y, sobre todo, generoso con sus posibles lectores y lectoras.

Sin más por el momento, quedo de usted,



William Alfonso López Rosas Ph. D.
Coordinador académico



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

WILLIAM ALFONSO LÓPEZ ROSAS | Fecha:2021-09-20 09:20:52 | Firmante

aleJOSK9oUzXUdJExcVsgHXfiXu1fBro6RXwM0kRIA5tVMUdQ11b2Q3UD+uKGA+XW9D3FVVH8CG/+9xZKju2qZWD/HYkaMnalEpvr+M8PtXk94GtK+ojGd1hXE8QeljGZF0SK
SRLt2zMAx0Wo+YQQd6rhRtkYGFwtOv89bVEIJUa9VZdiL4Xmg6sgCKfhKnrzuWVlpitb4SpFtjNc++ncRGR9Qu1q1JVr1d9p7Ydpu0WbeCHG9QKDWNr0ayDCXjkm51hbbF1mTp
EHl6XR+n7INTCRdfH3NZM9wp4DIQeRg+YM0fkXbKwzyDDxXEN5bh3HKIEAWCvSbj90qT58Zenow==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



w2u4FD

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/eaMBcwQiQtmDRDciuTWKvBRhIUq4BTGg>





Alumno

Melisa Teresita Lio Flores

Programa

Doctorado en Humanidades

Director de Tesis

Dr. Luis Gerardo Morales Moreno

Título

La musealización de la memoria.

Un estudio crítico en cuatro museos de América (1990-2020)

Fecha

24/10/2021

Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
1. LA CONSTRUCCIÓN SOCIO ESPACIAL DE LA MEMORIA	11
1.1 El “giro” de la memoria	19
1.1.1. El revisionismo de las narrativas maestras.....	23
1.1.2 Historia y memoria.....	25
1.1.3 El trauma y la mediación museística.....	31
1.2 El enfoque de la museología crítica.....	34
1.2.1 Conceptos claves: deconstrucción y pensamiento crítico	43
1.2.2 La exposición como medio de comunicación.....	46
1.3 Los museos de la memoria.....	50
1.3.1 Memoria prostética	53
1.3.2 Derechos Humanos y espacios narrativos	56
1.3.3 El discurso de la víctima como eje principal en la narrativa museal	58
2. EL TROPOS DEL HOLOCAUSTO	62
2.1 El modelo performativo del museo del Holocausto.....	65
2.1.1 Los debates relacionados con las narrativas y representación de los acontecimientos	69
2.2 La historia oficial del Holocausto.....	72
2.2.1 El Museo del Holocausto de Washington como paradigma del tropos de la memoria	75
2.3. Museo de la Memoria y la Tolerancia de la Ciudad de México.....	81
2.3.1. Programa narrativo.....	91
2.3.2 Estrategias museográficas	92
2.3.3 La víctima, el visitante y los íconos del Holocausto.....	96
2.3.4 Nuevas exploraciones curatoriales con el apoyo de medios audiovisuales: el video testimonio	103
2.3.5 Presencia/ausencia	107
2.3.6 La ética de la memoria	110
3. OTRAS MEMORIAS.....	114
3.1 Museos de la memoria en América Latina.....	122
3.2 Comisiones de la Verdad	127
3.2.1. Colombia y el Centro Nacional de Memoria Histórica.....	130
3.3 Debate nacional en Colombia sobre los museos y la memoria histórica.....	133

3.3.1 Museo de Memoria de Colombia.....	143
3.3.2 Eje curatorial: tierra, agua y cuerpo	149
3.4 Museo Casa de la Memoria Indómita de la Ciudad de México	156
3.4.1 La narrativa museográfica de la “Guerra Sucia”	161
4. LA ESTETIZACIÓN DE LA TRAGEDIA.....	178
4.1 El arte y los museos de la memoria	178
4.2.1 La función del objeto en la activación de la memoria	187
4.2.2 El uso de imágenes de horror y violencia.....	191
4.2.3 El duelo y las prácticas artísticas contemporáneas	195
4.3 La tragedia y la violencia sistemática	196
4.3.1 Contra-monumento y la obra de arte.....	205
TABLA DE FIGURAS.....	218
BIBLIOGRAFÍA.....	221
FUENTES ELECTRÓNICAS	227

INTRODUCCIÓN

Durante los años noventa del siglo pasado, comenzó un auge por la apertura de una cierta clase de museos denominados «de la memoria». En un inicio este apogeo se centró, sobre todo, en los espacios dedicados a conmemorar el genocidio judío europeo acontecido durante la Segunda Guerra Mundial. A partir de esta insistencia por recordar uno de los eventos más traumáticos de la historia del siglo pasado es que otros espacios también surgieron con el objetivo de mostrar esas otras historias suprimidas y que fueron el resultado de crímenes de Estado durante la segunda mitad del siglo XX. En Argentina, Chile o Uruguay, por ejemplo, se realizó una intensa campaña por mostrar los crímenes de lesa humanidad acontecidos durante los gobiernos dictatoriales de dichos países y, con ello, tratar de evitar que estos eventos pudieran repetirse.

Estos museos de la memoria se han dedicado a contar las memorias de los *vencidos* que, de acuerdo con Walter Benjamin, son los relatos de la otra cara de la historia, la cual está repleta de dolor y trauma. No obstante, estos museos únicamente muestran los eventos más trágicos del siglo XX, así como de otros sucesos recientes, en donde se generó un marco jurídico y legal a nivel internacional para nombrar dichas atrocidades como genocidios y crímenes de Estado.

Aclarado esto, dicha memoria implica revelar la verdad oscura y encontrarse en una lucha social por el respeto de otro ser humano que implica justicia y reconocimiento —dar voz a quien no la tiene—. De ahí surge el término «hacer memoria», el cual repercute en la apertura de nuevos espacios museísticos que concentran su atención en nuevas narrativas y estrategias de exhibición para hacer de estos, lugares plurales, abiertos y emotivos. Incluso,

los modelos expositivos y museográficos insertan un mayor número de expresiones artísticas contemporáneas que permiten un modelo renovador en la narrativa museográfica.

Dentro del ámbito de la museología, la apertura de estos lugares abrió la posibilidad de analizar los cambios de la figura del museo, como aquella institución que legitima, pero que está en miras de convertirse en un espacio más abierto y “horizontal”.

A partir de lo anterior, esta investigación se cuestiona sobre la neutralidad aparente dentro de las narrativas expuestas en los museos. Es de suma importancia señalar, además, que este trabajo se encamina a analizar algunos espacios de memoria en donde se cuestiona el consenso de lo acontecido, debido a que algunos conflictos aún siguen ocurriendo durante el proceso de *hacer memoria*. A diferencia del evento del Holocausto o los crímenes de Estado, como las dictaduras en Latinoamérica, en donde pudiera existir un “posible acuerdo” sobre “el pasado” entre las partes involucradas, en países como México recientemente el gobierno actual ha emprendido acciones diversas para esclarecer lo ocurrido en contra de la lucha contrainsurgente y las desapariciones forzadas durante los años 1968-1990, así como la desaparición de 43 estudiantes de la localidad de Ayotzinapa, en el estado de Guerrero, en 2014. En Colombia, en cambio, hasta hoy, no existe aún un alto definitivo a la violencia política por parte de grupos paramilitares y/o policiacos, así como de algunos grupos guerrilleros. Por ello, una de las cuestiones que surgen dentro de esta investigación es preguntarse cómo *hacer memoria* cuando todavía se está inmerso en el conflicto. Qué fenómenos se despliegan al momento de exigir la apertura de un museo de la memoria cuando existe una clara determinación de construir una única verdad por encima de otra. El hecho de contar con un museo denominado “de la memoria” no necesariamente implica que se ejercerá la justicia.

Por lo tanto, a diferencia de otras investigaciones que exhaustivamente han analizado algunos de los museos más emblemáticos en países como Chile y Argentina, esta investigación se centra en aquellos espacios poco analizados que aún se encuentran en medio de contextos de violencia como México y Colombia. Además, se realiza una breve traza del origen de estos espacios con una perspectiva de la museología crítica, teniendo en consideración que construir memoria en tiempos atroces demanda un análisis y la revisión de antiguas formas del pasado que pudieran reproducir las mismas formas de injusticia y opresión.¹

Por lo tanto, a lo largo de esta investigación se podrán observar las diferencias y matices que existen entre algunos de estos sitios o museos, las estrategias adoptadas museográficamente, así como los discursos —en algunos casos— de tolerancia, democracia o de resiliencia y lucha política. Para esto he decidido analizar el Museo del Holocausto en Washington como aquel que ha propuesto un canon dominante narrativo dentro de la construcción de la memoria del genocidio judío y a una de sus distintas reproducciones museísticas alrededor del mundo: el Museo de Memoria y Tolerancia, ubicado en la Ciudad de México. En el caso de las reparaciones y transiciones de justicia, Colombia ha propuesto abrir un museo que narre los últimos años de la lucha armada y sea un espacio para la reparación simbólica de las víctimas. El Museo de la Memoria Histórica de Colombia es un espacio que se crea para el diálogo y la visibilización del conflicto armado interno, sin embargo, el espacio se ha llenado de críticas y luchas por silenciar algunas historias en lugar de otras. Alrededor de estos grandes museos también se han generado otros sitios “periféricos” que han sido creados por las comunidades afectadas, ese es el caso del Museo

¹ Guillermo Pereyra Tissera, “Construir memoria en tiempos atroces” en *Estudios sobre conservación, restauración y museología*, vol. IV, 2017, pp. 186-191.

de la Memoria Indómita en Ciudad de México. Estos espacios han sido creados para resguardar la memoria de trauma y dolor de las víctimas, donde se muestra la historia que todavía no ha sido integrada dentro de las grandes narrativas históricas y nacionales. Son cuatro modelos de museos que en teoría hablarían de lo mismo: concientizar a los sujetos de las prácticas de poder y abuso; pero que en la práctica sus matices discursivos y museológicos los hace diferentes en cuanto a sus propósitos y modelos museográficos. Es por ello que, conforme nos vamos adentrando en este análisis, se podrán entrever las marcadas diferencias que existen entre cada uno de estos proyectos, debido a la injerencia de la comunidad o a los intereses de los gobiernos en turno, a la par que algunos de estos lugares funcionan como verdaderos sitios de resistencia y de pensamiento crítico, a la vez que también requieren serias reflexiones éticas en cuanto al modo de representación y sus lenguajes museográficos.

De manera que, y como un preámbulo al mundo de los museos y su injerencia en el mundo moderno, a lo largo del primer capítulo he abordado el cambio y desarrollo epistemológico que la memoria y el concepto de «museo» han tenido en relación a su construcción social y denotativa. No obstante, y a lo largo del tiempo, ambas concepciones han sufrido modificaciones durante la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, el concepto de «memoria» se tornó “colectiva” y muestra aquello que la historia ha dejado a contrapelo: historias de horror, desgracia, y trauma. Con ello el término «memoria» se convierte en sinónimo de resistencia y deber moral —concepto que se adapta a las variantes de los Derechos Humanos y la democracia—. Paralelamente, el concepto de «museo» sufrió reflexiones concienzudas sobre su rol en las sociedades modernas, con lo cual distintos teóricos e investigadores de las áreas sociales y humanísticas promovieron un cambio en su concepción y práctica. Todo ello permitió que la teoría deconstructiva y la museología crítica examinen detalladamente los discursos que se exhiben dentro de estos espacios. En este caso

serán las exposiciones permanentes que nos llevarán a releer algunas de las narrativas centrales a lo largo de esta investigación, siempre con el respaldo del pensamiento crítico. Al momento de deconstruir parte de los elementos museográficos y discursivos, la exposición permitirá reconocer aquello que está detrás de los intereses en común de los grupos que se encuentran al frente de estos espacios. Además, la exposición trae consigo una serie de problemáticas que han sido debatibles en los museos de la memoria, tales como el problema de la representación, los Derechos Humanos y la propia victimización. Por ello, es fundamental reconocer que existen tres pilares que han dado surgimiento a estos espacios, a saber: los Derechos Humanos, las víctimas, pero, sobre todo, la memoria prostética. Dicho término señala que algunos sucesos traumáticos colectivos, ajenos a la memoria colectiva, pueden ser dislocados y, a la vez, pueden integrarse a otra memoria que puede ser transmitida a través de distintas generaciones por medio de distintos dispositivos de consumo de masas. Como resultado, los discursos multiculturales en favor de la inclusión y los Derechos Humanos comienzan a construirse desde una narrativa que proviene de la memoria prostética del Holocausto judío, la cual se va expandiendo no importando el periodo histórico y el continente.

Es por esta razón que en el segundo capítulo me centraré en analizar la formación de la historia oficial del Holocausto y cómo es que este suceso dio pie a la construcción y transformación del concepto de «memoria». Dicho término se convertirá con el tiempo en el *tropos* de distintas memorias que engloban otros sucesos de igual o similar magnitud a lo largo de todo el mundo, como los genocidios, masacres y dictaduras. El evento del Holocausto judío inauguró una serie de estrategias para recordar aquello que fue oscuro y trágico con la finalidad de poner en marcha la agenda en torno a los Derechos Humanos y la democracia. Como un ejercicio en la traza de la genealogía de dichos espacios, el Museo del

Holocausto en Washington, Estados Unidos, a pesar de no ser el primero, sí fue aquel que instauró un modelo narrativo y curatorial para hablar oficialmente de dicho evento, para así ligarlo con las políticas multiculturales de la democracia y la tolerancia. Por lo tanto, este modelo de museo logró ser adoptado en otros continentes y otros países; como ejemplo tenemos el Museo de Memoria y Tolerancia, ubicado en Ciudad de México, cuyo fin, además de contar lo que ocurrió en el genocidio judío, trata de mostrarse como una institución que fomenta la educación cívica, la tolerancia y el respeto al “otro”. Y es de esta manera como la memoria y su espacialización comienzan un largo e interesante camino por el continente americano, adaptando este modelo museístico a las circunstancias e historias locales originadas en el siglo XX, donde se cometieron, de igual manera, crímenes de Estado. La memoria comienza a ocupar un espacio físico; es decir, un lugar físicamente visible que se posiciona en el imaginario cultural dentro de la malla de las grandes urbes.

En la primera década del siglo XXI, a través de políticas de justicia transicional, se inauguraron distintos museos dedicados a rememorar las dictaduras latinoamericanas para que, con ello, se diera el primer paso a un cambio político y social. Años más tarde, otros países, como Guatemala, Brasil, Perú, Colombia y México, se unieron a la apertura de sitios de esta índole, sin embargo, estos nuevos museos comenzaron a adquirir su propia voz y estrategias de representación, además de centrarse en historias locales sin que los fantasmas de otros genocidios tuvieran repercusión en sus salas. Por ello, en el capítulo tercero de esta investigación, he retomado como caso de estudio a Colombia y México. Colombia, por un lado, se apresura a inaugurar el Museo Nacional de la Memoria en 2022, con sede en Bogotá y el cual albergará la memoria y las historias del conflicto armado durante sus últimas décadas. No obstante, al ser un espacio con apoyo gubernamental, los discursos que vienen de “arriba hacia abajo” han generado toda clase de conflictos y dudas sobre su papel de

detonador social dentro de una tan esperada justicia transicional en el país. Por otro lado, el equipo y los curadores han adaptado un modelo museístico propio del conflicto y de la región, con lo cual los guiones museográficos y curatoriales aportan un nuevo aire al campo de estudio en la museología latinoamericana, ya que son construcciones museológicas completamente diferentes a las heredadas por el canon dominante del Holocausto. Y México, por otro lado, tiene la Casa-Museo de la Memoria Indómita en la Ciudad de México, en donde se alberga la memoria del colectivo ¡Eureka!, madres que siguen en busca de sus hijos durante la llamada “guerra sucia” en México y cuyo tema principal es la desaparición forzada en el país y se ha producido un guion curatorial y una adaptación por medio de dioramas que narran algunos de los capítulos de este proceso histórico, a consideración de sus representantes, de manera innovadora y empática. Con el tiempo, este espacio ha funcionado como lugar de reunión donde se dictan conferencias y se muestran exposiciones temporales; el museo además trabaja en conjunto con la comunidad aledaña al Centro Histórico de la Ciudad de México y promueve el diálogo y la participación de cualquier persona interesada en la reflexión y la disidencia. Todo esto trae importantes aportes al campo de la museología, propias de discusiones teóricas en cuanto a los modos narrativos y ejercicios curatoriales alrededor de la memoria intangible.

De esta manera, a lo largo de todo este análisis, y debido a mi interés como historiadora de las expresiones visuales y artísticas, se hará énfasis en que uno de los aportes más significativos de estos espacios es la constante exhibición de creaciones y producciones artísticas en salas. Mas aún, en América Latina existe una larga tradición histórica por sus grandes artistas modernos y contemporáneos, lo que irremediabilmente hace que el problema de representación de historias de trauma y dolor se presenten a través de creaciones artísticas que se exhiben en la mayoría de los museos de la memoria a lo largo de toda la región. Por

esta razón es que en el capítulo cuarto y último analizo brevemente, el problema de la representación en relación al duelo y la empatía a través de obras de algunos artistas latinoamericanos, tales como Doris Salcedo o Alfredo Jaar, quienes reflexionan ante las imágenes de dolor y trauma. El problema del objeto y las imágenes de horror ha sido uno de los grandes debates de importantes teóricos en las últimas décadas y con ello surge el reciente debate acerca de cómo presentar al público y hacerlo consciente de tales atrocidades. ¿Es necesario mostrar el horror por medio de estas imágenes en los museos de la memoria? ¿De qué otra forma se puede hacer comunicable y empático el mensaje de la existencia de “crueldad” hacia otro ser humano? Dicho esto, parece ser que el arte ha sido parte fundamental en la comunicación de estas historias, por lo que cada vez es más común encontrarse con obras artísticas presentes en los muros de estos museos.

Por otra parte, también, dentro de este último capítulo prosigo con el concepto de «contra-monumento», acuñado por James E. Young, el cual facilita el proceso para que otras expresiones artísticas —fuera de las bellas artes— como el grafiti, el arte efímero o el arte en el espacio público puedan, de igual manera, formar parte discursiva dentro de estos espacios. Por lo tanto, dichas expresiones artísticas hablan “desde abajo” para proponer otras miradas y otros sentidos que involucren directamente las experiencias subjetivas de quien visita estos espacios. Por lo que dichas producciones artísticas son otra aportación al campo museológico del continente y con ello los discursos se ven enriquecidos con narrativas museográficas distintas a las que se encuentran en los museos tradicionales de historia.

Habría que decir también que una de las preguntas con las cuales inicié esta investigación se centraba en reconocer la reciente injerencia de estos espacios en arenas políticas, la cual incluía una clara posición militante ante las violaciones en torno a los Derechos Humanos. A su vez, el simple hecho de considerar la apertura de un sitio de

memoria es un indicio de que habrán controversias en torno a su modo de representación. Es por ello, que no pretendimos realizar un trabajo monográfico sobre los recientes museos de la memoria. Mi interés consiste, en primera instancia, en realizar un análisis crítico acerca de las narrativas curatoriales y museográficas que me parecen más significativas. También, busco reconocer los conflictos y debates epistemológicos que surgen al cuestionar los conceptos de «memoria», «memoria colectiva», «Derechos Humanos», «tragedia» y «victimización»; así como analizar los discursos museográficos que se producen en estos espacios, es decir, exposiciones, recorridos y producciones artísticas visuales. Ya que, con el fin de comprender el reciente fenómeno de dichos espacios, es necesario que surja el cuestionamiento sobre cuáles son sus funciones y la necesidad de los mismos, las características que deberían poseer, el reconocimiento de los canales de comunicación que producen y cuestionar el papel, casi fervoroso, del resguardo por la memoria y la divulgación de los Derechos Humanos. Asimismo, me interesa analizar los alcances y limitaciones de los nuevos modelos museísticos que estos mismos proponen al crear sus propias rutas de representación. Ya que, por un lado, estos museos utilizan los lenguajes museísticos ya establecidos dentro de la *praxis* museal (imágenes, textos, objetos, recorridos) y a la vez, proponen un puente entre los lenguajes del arte contemporáneo, de la historia y el uso de nuevas tecnologías. Y, por otro lado, existe una inclinación clara por mantener algunos valores del museo “tradicional” a favor del museo “abierto, plural y crítico”, lo que hace que su función sea entonces contradictoria. Finalmente, me cuestiono, cómo es que estos espacios negocian con el mundo exterior y qué es lo que aportan a las sociedades actuales, las cuales están inmersas en situaciones de constante fricción y disputa.

Por consiguiente, algunas cuestiones que surgen, y que espero se puedan dilucidar al final de este trabajo son: ¿los museos de la memoria son realmente espacios de debate y

reflexión crítica, lugares de catarsis y de resguardo de la memoria o espacios de consumo de la tragedia?, ¿son instancias de producción y narrativas de poder o productos de una cultura por la memoria?, ¿representan lugares de resistencia y activismo o lugares de auto-complacencia política?

De ahí que los museos de la memoria comienzan formar parte de distintos campos del saber humanístico, ya sea por su injerencia en la espacialización de las memorias, por ser la mediación visible que fomenta discursos sobre Derechos Humanos, o por la aparición de recientes narrativas provenientes de grupos marginales y minorías con miras a *decolonizar* el museo. El estudio de estos espacios puede adoptar y proveer distintos acercamientos al campo de la sociología, la historia, la semiótica, la antropología o, como es el caso de esta tesis, a los estudios de las representaciones culturales, la museología y la propia historia del arte.

1. LA CONSTRUCCIÓN SOCIO ESPACIAL DE LA MEMORIA

...el museo ha venido a ser la sede institucional privilegiada de esa “querella de los antiguos y los modernos” que dura ya tres siglos.

Ha estado en el ojo del huracán del progreso, sirviendo de catalizador a la articulación de tradición y nación, herencia y canon, y ha suministrado los mapas básicos para la construcción de la legitimidad cultural, en un sentido tanto nacional como universalista²

Con el epígrafe citado anteriormente es posible comprender la condición polisémica del concepto de «museo moderno». Dicha concepción resulta a la vez, contradictoria, plural y, en consecuencia, con una diversidad de significados.³ El museo no es únicamente un espacio físico de resguardo de objetos, sino también es un lugar narrativo con *objetos-signo* representativos de una realidad determinada, al mismo tiempo que opera como una caja negra de la memoria. Pero, sobre todo, el museo funciona como una mediación que genera puentes de conocimiento entre lo que está expuesto y la intangibilidad del visitante. Con lo anterior, se diría que el museo funciona a través de discursos, “los cuales se transmiten y resignifican mensajes simbólicos y prácticas discursivas”.⁴

Desde sus inicios hasta la fecha, el museo ha sido una institución que visibiliza y, por lo tanto, canoniza las narrativas que ahí se presentan, a pesar de las transformaciones semánticas adquiridas por el espacio museal en el transcurso del tiempo. Atesora por excelencia la memoria de los pueblos, imperios y sociedades actuales. Como resultado,

² Andreas Huyssen. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2007, p. 15.

³ Luis Gerardo Morales Moreno, “¿Qué es un Museo?”, en *Revista Cuiculco*, vol. 3, no. 7, 1996, pp. 59-104.

⁴ Luis Gerardo Morales Moreno considera que el museo, siendo una mediación cultural, produce un “nuevo mensaje, creando *otro lugar* al de la ubicación del emisor”, véase, “Tendencias de la Museología” en *América Latina. Publicaciones Digitales*, México, ENCRyM. INAH, 2015, p. 120.

arquitectónicamente, el museo presentifica la memoria colectiva mediante la inmersión del individuo en un área tridimensional. Podría pensarse que este interés por contar el pasado en cuatro paredes solo afecta el cómo recordamos, sin embargo, hay que reconocer que el control de la memoria a lo largo de la historia tiene efectos directos con las acciones del presente a nivel político, económico y cultural.

Ahora bien, regresando al tema que concierne a este capítulo, este espacio ha pasado desapercibido por distintos estudios académicos para un análisis más minucioso debido a que este se considera como una institución neutra, con un poder que solo muestra verdades incuestionables, irrefutables.

Por esta razón, el museo, como mediador cultural, requiere de herramientas de análisis que propicien la deconstrucción de cada una de las narrativas que ahí se generan y, de este modo, producir sólidas bases para su estudio. El viraje comunicativo lo planteó desde los años de 1990, la historiadora del arte y socióloga británica Eilean Hooper-Greenhill, cuando incorporó en sus investigaciones los elementos ideológicos, económicos y culturales que constituían al museo. Mientras que el análisis de la construcción y consumo del conocimiento en distintos medios como la literatura o la televisión había sido minuciosamente estudiado e investigado, no había ocurrido lo mismo con la investigación de los distintos elementos que construían la “realidad del museo”.⁵ Con algunas excepciones, sólo hasta años recientes se han intensificado los estudios sobre las narrativas que dichos espacios presentan.

En principio podré mencionar que desde sus inicios, como espacio de exhibición y resguardo, distintos sectores pusieron a disposición del museo estrategias para establecer y propagar sus valores y modos de entender el mundo. Ejemplo de ello son los gabinetes de

⁵ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the shaping of knowledge*, London, Routledge Press, 1992, p. 3.

curiosidades, el *studiolo* renacentista o el cubo blanco contemporáneo. De acuerdo con la historiadora de arte María Dolores Jiménez-Blanco, el museo puede definirse a partir de algunos conceptos claves a lo largo de su aparición y su desarrollo. Cronológicamente, el museo ha sido considerado primero como trofeo, luego como resguardo de maravillas, creador de gusto, conocimiento enciclopédico, constructor de identidades y de cánones, objeto de críticas y, finalmente, como aquel lugar que sirve para el espectáculo de las masas.⁶

A lo largo de la historia, cada uno de estos conceptos se desarrollaron en función del resguardo, poder y memoria que albergaban. Tal y como lo fueron los trofeos exhibidos por el Imperio Romano o los tesoros de las iglesias católicas europeas donde se resguardaban las reliquias sagradas. Más adelante, el museo fue el espacio donde se formaron colecciones de toda clase, lo que también incluía su óptima conservación. Todo ello fue creando un conocimiento enciclopédico que resultó en la clasificación y taxonomía de especímenes, plantas, animales, minerales, objetos exóticos y obras de arte: gabinetes de curiosidades que pronto se transformaron de instrumentos poéticos a fuentes de creación de poder y conocimiento (Figura 1).⁷ Con el paso del tiempo, el museo devino en una institución moderna y abierta en donde prevalecieron los valores de identidad nacional y del pensamiento científico ilustrado en adelante.⁸ De esta manera, el museo moderno, en palabras del museólogo e historiador mexicano Luis Gerardo Morales: “se convierte en el espacio

⁶ María Dolores Jiménez Blanco, *Una Historia del museo en nueve conceptos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014, pp. 41-42.

⁷ Asimismo, los museos legitimaron el gusto y una estética peculiar de aquello considerado como bello y verdadero que giraba en torno a objetos preciosos y a las “maravillas” de otras culturas. En consecuencia, el arte dentro de los museos culminó con un desarrollo que prevaleció hasta cierto punto arbitrario, debido a que la evolución de lo bello y artístico se entiende como una clasificación “ordenada” por criterios cronológicos, basada en cánones artísticos que provienen de Europa y, más tarde, de Norteamérica. Ejemplo de ello fueron las galerías aristocráticas que surgieron en los siglos XVI-XVIII en Italia, Europa central, Francia y Gran Bretaña, las cuales eran espacios para el deleite de unos cuantos. El objeto artístico transmitía valores como el prestigio de quien lo poseía, originando simultáneamente la producción de significados relacionados con el gusto y la belleza.

⁸ Aurora León, *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978, pp. 15-18.

decimonónico con objetivismo científico, positivista, histórico y naturalista” y su función fue la de producir un sistema conceptual que interpretara y explicara el mundo en general.⁹



Figura 1. Museo Calceolarium, Benedetto Ceruto, 1622. Los primeros museos eran los llamados «gabinetes de curiosidades», donde toda clase de objetos eran clasificados taxonómicamente y se exhibían únicamente para el coleccionador o, en su caso, para un público reducido. (Este gabinete perteneció a Francesco Calzolari de Verona.). Fuente: Cabinet, <https://www.cabinet.ox.ac.uk/musaeum-calceolarii-1622>

De este modo, durante el siglo XIX, el museo cada vez se fue especializando en distintas disciplinas como la antropología, etnografía o las ciencias naturales. Esto dio lugar a la apertura de distintos museos como los antropológicos y etnográficos con miras a diferenciar y analizar el modo de vivir y pensar de los pueblos “primitivos”.¹⁰ Se abrió paso, entonces, aquello que derivó en la “diferencia” que marcaba una importante desigualdad entre un grupo de individuos y otro. Esta diferencia fue asimétrica, basada en la “clasificación y orden” de otro ser humano que fue, además, colonizado y dominado.¹¹ El museo se erige

⁹ *Ibid.*, pp.102-103.

¹⁰ Jesús Pedro Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity: the first museum of contemporary art, 1800-1930*, New York, Routledge, 2018, pp. 50-56.

¹¹ Ma. Haydé García Bravo, “Dando y dando objetos preciosos: hueso por jarrones. Intercambios desiguales entre Francia y México, Siglo XIX” en Gisela Mateos y Edna Suárez-Díaz (comps.), *Aproximaciones a lo local y global: América Latina en Historia de la Ciencia Contemporánea.*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo, 2016, p. 9.

como “autoridad del saber”: como signo de poder, así como también de hegemonía cognitiva (Figura 2). Cabe recordar que en algunos museos de historia natural del siglo XIX se exhibían los restos óseos del hombre blanco europeo como la cúspide de la evolución y de la civilización moderna, con lo cual se excluía a las mujeres y, por supuesto, a aquellos hombres considerados “primitivos” provenientes del continente africano, principalmente. De acuerdo con el investigador australiano Tony Bennett, el museo comprimió el tiempo evolutivo en espacios físicos de exhibición, con el fin de que el visitante recorriera el desarrollo y progreso de la “historia natural” del hombre occidental:

A finales del siglo XIX, los museos públicos fueron vistos como potentes instrumentos para una reforma cultural. Éstos también moldearon el modo de contar la historia, a través de la maquinaria museística, como aquella en donde se privilegiaba al hombre sobre la mujer y los hombres europeos sobre los negros y los demás pueblos colonizados [...] Los esqueletos de las mujeres, presentados en las muestras del Museo del Hombre, resultaban en exhibiciones anatómicas donde era evidente las diferencias y la superioridad masculina. El cráneo del hombre se mostraba más grande, signo de una gran evolución del cerebro del hombre blanco europeo.¹²

¹² *Ibid.*, p. 203.

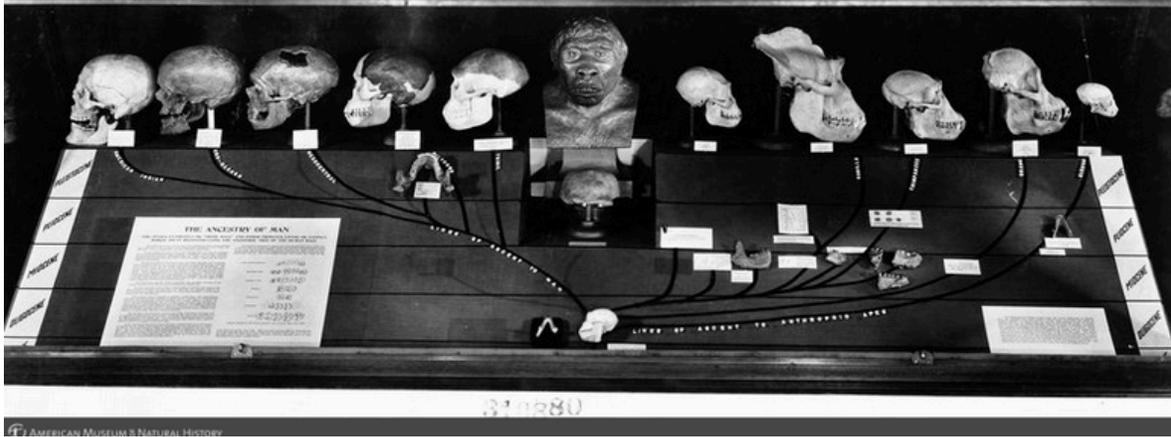


Figura 2. Exposición titulada, “El ancestro del hombre” Museo de Historia Natural, Nueva York, 1925. Clasificación taxonómica de cráneos que muestra el tamaño y los diferentes fenotipos de distintos seres humanos. Fuente: American Museum of Natural History, foto: Julius Kirschner. <https://libry-web-007.amnh.org/digital/items/show/22436>

Ahora bien, no podemos dejar de mencionar la importancia de las colecciones de objetos que constituyen la médula de “lo museal”. El objeto que se exhibía en una cámara de maravillas no solo aportaba el goce intelectual y estético de quien era poseedor, sino que demostraba simbólicamente su dominio sobre este, el cual era un microcosmos donde se tenía autoridad frente al mundo y su orden ontológico por medio de una taxonomía racional del universo natural. Por ello, la construcción del museo desde sus inicios gira en torno a la conservación de objetos. Es decir, el objeto conquistado, saqueado, encontrado, descubierto o creado, al momento de ser expuesto de forma descontextualizada, constituye la actividad principal de los espacios que conocemos como museos. Estos objetos adquieren una dimensión sagrada, casi divina y las narrativas que se construyen alrededor de estos —una pintura, un libro, un resto óseo o arqueológico— describen la sacralidad por el que el museo recrea un lugar de consagración simbólica. Sus prácticas de exhibición pueden desencadenar determinados rituales alrededor de los objetos ahí presentes: produce un campo de experiencia de lo sensible, de contemplación sublime. El objeto en el museo moderno de los

siglos XVIII-XIX es venerado por la memoria que la humanidad proyecta en cada uno de ellos.¹³ Así el museo atesora selectivamente la memoria —ya sea para edificar la de Occidente o para despojar de la suya a los pueblos colonizados—. ¹⁴

Los museos constituyen lo que Pierre Nora denominó lugares de la memoria (*lieux de memoire*) que Occidente crea para comprender su presente y entablar diálogos con el pasado. A diferencia de otras culturas, en donde la memoria se resguarda de generación en generación a través de historias orales y, en ocasiones, en creaciones plásticas o musicales, en el museo se resguarda aquello que es relevante para conmemorar. Es decir, la memoria *museal* se ha construido a partir de una selección que conforma la semiótica dentro de esta: objetos, programas narrativos, espacio y tiempo. En consecuencia, el museo funciona como una prótesis tridimensional de la memoria que ocupa un “lugar histórico” el cual recrea el pasado en una yuxtaposición de tiempos.

Por otra parte, el museo como herramienta de la mnemotécnica contiene una paradoja: en ese lugar percibimos la presencia de algo que ya no existe, al mismo tiempo que produce la experiencia de haber estado ahí mediante una determinada presentación de los objetos.¹⁵ Sin embargo, cabe recordar que esta memoria es selectiva, ya que en los espacios museísticos solo se muestra una historia de otras tantas posibles.¹⁶ En otras palabras, mientras se fabrica una memoria, otras desaparecen por medio de prácticas de supresión e imposición por medio

¹³ Walter Benjamin, *Desembarco mi biblioteca. El arte de coleccionar*, traducción de Palma de Mallorca y José J. de Olañeta, José J. de Olañeta Editorial, 2015, pp. 34-35.

¹⁴ Walter Mignolo, “Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después”, en *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, no. 25, 2019, pp. 14-32.

¹⁵ Oscar Navarro, *History and the education as a bases for museum legitimacy in Latin American museums: some comments for a discussion from a critical museology point of view*, 2012, [en línea], <<https://pdfs.semanticscholar.org/3b53/c8c8aae02d4a9f514ba1293b20f70720b820.pdf>>, fecha de consulta: 12 mayo de 2018, p. 31.

¹⁶ Iñaki Díaz Balerdi, *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*, Austrias, Trea, 2008, p. 118.

de la construcción masiva de espacios museísticos.¹⁷ Es por ello que la memoria y el museo comparten un objetivo en común: resguardar y crear una memoria que permita la construcción de nuevas identidades con una mirada hacia el porvenir. El museo cuenta la novela nacional, la remembranza que honra y legitima un pasado.

Ahora bien, en el siglo XX, la noción de memoria sufrió un cambio semántico que transformó, a su vez, la herencia ilustrada del museo del siglo XIX y comienzos del XX, como se verá a continuación.

¹⁷ En el año 2006, la fundación Simon Wethensal Center presentó un nuevo proyecto museístico para llevarse a cabo en la ciudad de Jerusalén, Israel. Este proyecto implicaba realizar una nueva sede del Museo de la Tolerancia que actualmente se encuentra en la ciudad de Los Ángeles, California, en Estados Unidos. Dicho proyecto provocó una serie de conflictos internos y externos entre la comunidad civil e internacional, debido a que la construcción se realizaría en un terreno que alberga un cementerio histórico y milenario: el cementerio de Mamilla que ha pertenecido a los civiles palestinos antes de la desocupación de sus tierras durante la creación del Estado de Israel. El hecho de construir el nuevo Museo de la Tolerancia en un terreno que alberga la memoria y la historia ancestral de miles de palestinos sembró el debate, así como la manifestación de movimientos activistas por parte de palestinos y grupos a favor ante la UNESCO, la ONU y distintos órganos internaciones. Las protestas lograron detener el proyecto, donde incluso los arquitectos originales desistieron de su participación. A lo largo de estos años, entre luchas, protestas y demandas por parte de la comunidad internacional, el proyecto ha ido retrasando su apertura, más nunca ha sido cancelado. Actualmente, a unos 14 años del inicio de este conflicto, el Museo de la Tolerancia de Jerusalén pretende abrir sus puertas próximamente lo que suprimirá una memoria y generará otra. Yitzhak Reiter, *Contesting Symbolic Landscape in Jerusalem: Jewish/Islamic Conflict Over the Museum of Tolerance at Mamilla Cemetery*, Brighton, Sussex Press, 2014.

1.1 El “giro” de la memoria

A consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la investigación sobre la memoria tomó un giro distinto al de aquellas nociones heredadas del romanticismo del siglo XIX.¹⁸ Se orientó hacia la memoria social, lo que produjo un revisionismo de la historia a través de memorias colectivas que incluían la violencia física y simbólica por medio de “relatos reprimidos”, o “relatos rechazados”.

En 1925, el sociólogo y psicólogo francés Maurice Halbwachs, quien falleció en el campo de concentración de Buchenwald, en 1945, consideraba que la memoria se producía colectivamente y que no estaba sujeta al recuerdo de un solo individuo. Con ello, surgió una interpretación psicosocial acerca de hechos traumáticos “recientes”. Con la obra de Halbwachs el término «memoria» ha funcionado como un recurso para volver a analizar los discursos invisibilizados del siglo XX,¹⁹ además de considerar que el pasado puede construirse de maneras distintas a las conocidas por la historiografía como pueden serlo el testimonio vivo, las historias orales o las costumbres culturales.²⁰ Por su parte, Pierre Nora definió a la memoria como un fenómeno vivo que se encuentra en el “presente eterno” y que es susceptible de manipulación. La memoria se interpreta como una parte de una tradición viva que se encarna en “grupos vivientes” y, por ende, este acercamiento al pasado trae consigo distintos matices antes no estudiados por los historiadores.²¹ De ahí que se ha fijado la atención en las historias antes no contadas y que han producido otras posibles relecturas

¹⁸ Una construcción romántica, nostálgica e individual por medio de recuerdos subjetivos que anhelan un pasado inalcanzable y que, sobre todo, se originó en algunos movimientos artísticos y literarios de aquel siglo.

¹⁹ Maurice Halbwachs, *On collective memory*, Chicago, Chicago University Press, 2008, p. 10.

²⁰ Astrid Erll, *Cultural Memories Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín/Nueva York, Deutsche Nationalbibliothek, 2009, p. 9.

²¹ Pierre Nora, *Pierre Nora en Les lieux de mémoires*, traducción de Laura Masello, Santiago de Chile, Trilce, 2009, pp. 20-23.

en los discursos y memorias de esos “otros” silenciados por el gran relato histórico reciente. Como consecuencia, y a partir del revisionismo del Holocausto judío, en la década de los ochenta del siglo XX, el imperativo del término «memoria» se centró en analizar los pasados “negativos” de diferentes países (incluidos los regímenes totalitarios).²²

De acuerdo con Andreas Huyssen, el genocidio judío se convirtió en el símbolo del fracaso del proyecto de la Ilustración.²³ Por el contrario, considero que el uso de la razón instrumentalizada culminó “exitosamente” con un genocidio de magnitudes impensables, que fue llevado a cabo con gran “mecanicidad”, orden y precisión. El Holocausto fue una consecuencia indeseada y quizá imprevista.²⁴ El abuso sistemático de la razón dio resultados “inigualables” y culminó con el asesinato de millones de personas. El sociólogo Zygmunt Bauman ha señalado que sin la ciencia, la tecnología y la burocracia propias de la modernidad del siglo XX, dicho crimen hubiera sido impensable.²⁵ Los campos de concentración funcionaban como fábricas que, gracias a la división de trabajo y el carácter impersonal de los involucrados, se dedicaban a la “producción” del exterminio en masa.

A partir de ese evento trágico, algunos académicos y teóricos se dieron a la tarea de hacer una revisión sobre la historia “reciente”. Nació, entonces, la necesidad de discutir las narrativas tradicionales de la historia y tratar de emprender un nuevo proyecto para acercarse

²² Amy Sodaro, *Exhibiting Atrocity. Memorial Museums and the Politics of Past Violence*, New Jersey, Routdgers Press, 2018, p. 16.

²³ Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory (Cultural Memory in the Present)*, USA, Stanford University Press, 2003, p. 13.

²⁴ Para Adorno y Horkeimer la razón instrumental, heredera del pensamiento ilustrado, tiene como fin la dominación de la naturaleza. Es el control de los medios en favor de un fin o un objetivo y así llegar a una perfección en la instrumentalización de sus medios. Esta razón instrumetal desembocó en el Holocausto, en donde los medios se perfeccionaron en tal medida que la destrucción de la vida se vio sustituida por un uso sistemático de la razón. Véase, Luis Martin Arias, “El Hecho fotográfico: Imágenes del Holocausto”, en *Trama y fondo*, no. 25, 2008 [en línea] <www.tramayfondo.com/revista/libros/106/25-Luis-Martin-Arias.pdf> fecha de consulta: 22 de marzo de 2018; Max Horkeimer y Theodor Adorno, *Diálectica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Aka, 2007; Zygmunt Bauman, *Modernidad y holocausto*, Madrid, Sequitur, 2008.

²⁵ Bauman, *op.cit.*, pp. 25-27.

al pasado de una manera distinta a la antes conocida. Algunos historiadores comenzaron a preguntarse por las diferencias entre historia y memoria, por sus respectivas relaciones y contradicciones.²⁶ Desde la década de los años setenta, muchos de ellos se interesaron en volcar su atención por el uso de las tradiciones y contar la memoria cotidiana de las “pequeñas gentes”, como las mujeres, los inmigrantes, los marginales, los niños, etcétera. Ya no era la historia con mayúscula, sino las “historias” plurales y diversas con un giro subjetivo.²⁷ De la misma forma, este revisionismo y cambio epistemológico dio pie a que los métodos y prácticas para narrar y construir la historia tomaran otra dirección. Los estudios orales fueron de gran importancia al reivindicar el discurso de la memoria, los cuales aportaron un especial interés en los actores, principalmente en aquellos que no habían tenido voz en los discursos nacionales de la historia. De igual manera, este nuevo acercamiento al pasado se centró, no tanto en conocer la realidad “objetiva” de los sucesos pasados, sino en las creencias y representaciones que surgieron alrededor de este. En palabras de la historiadora Eugenia Allier, la historia pasó a ser una historia de los símbolos.²⁸

El acercamiento a la memoria colectiva trajo de manera casi implícita, una memoria traumática, sellada con hechos de abuso de poder e injusticia.²⁹ Se produjo un cambio semántico y de uso regular entre lo que era la historia y lo que se definía por memoria. Es entonces que esta clase de memoria colectiva incorporó el trauma, el dolor y el silencio de

²⁶ Eugenia Allier, “Los Lieux de memoire: Una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, en *Historia y Grafía*, no. 31, 2008, pp. 165-192.

²⁷ *Ibid.*, p.171.

²⁸ *Ibid.*, p.191.

²⁹ Andreas Huyssen ha señalado que el estudio de la memoria, que surgió a mitad del siglo XX, cambió radicalmente el acercamiento que el romanticismo tenía sobre la memoria. Una memoria nostálgica que los poetas utilizaban para conmemorar su subjetividad mística y creadora. En el siglo XIX, la historia hizo uso de la memoria para monumentalizar y legitimar las historias fundadoras de las naciones soberanas. El término «memoria» dio un giro inesperado en la segunda mitad del siglo XX enfocada en los traumas y conflictos recientes. Véase Huyssen, *op.cit.*, p. 2.

grupos marginales; los pensamientos opositores, así como de personajes que incomodaban la historia ortodoxa.³⁰ Por ello, no es una memoria feliz, como dice Paul Ricoeur, sino que es una construcción y un estudio crítico del pasado que se apoya en relatos propios y de viva voz y que, además, retratan la tragedia y el dolor de los vencidos y sobrevivientes.³¹ De esto deriva que la memoria proponga estudiar un pasado “reciente” y que, a la luz de traer nuevas relecturas de este, la memoria se encuentre continuamente activándose en el presente.³²

Consecuentemente, a finales del siglo pasado, los estudios de la memoria comenzaron a ser un fenómeno cultural y político con un extenso auge en universidades, institutos de investigación, en conjunto con las Comisiones de la Verdad y organismos de Derechos Humanos alrededor del mundo.³³ De esta manera se originó un *boom* por la cultura de la memoria. Fue a partir de los ochenta y noventa del siglo XX que se conmemoró masivamente el evento de Holocausto judío en Alemania y paralelamente en los Estados Unidos de Norteamérica.³⁴ Aunado a esto, Pierre Nora también señaló que el “rescate de la memoria” en gran parte se originó por la caída del comunismo en 1989, acompañado de las memorias no solo del comunismo, sino también del fascismo precedente que contribuyó a un debate sobre las representaciones de ese oscuro pasado.³⁵ Es en esta época que se produjeron toda clase de discursos sobre las memorias traumáticas: las dictaduras latinoamericanas, el

³⁰ Jorge Méndez García, “Lenguaje y Memoria Colectiva, Silencio y Olvido Social”, en Manuel González Navarro y Jorge Mendoza García (coords)., *Memoria Colectiva en América Latina*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, p. 28.

³¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE, 2000, p. 131.

³² El pasado que accionaba la historia, en cambio, se encontraba congelado, distante y lejano para el uso de su lectura en el presente.

³³ Los principales teóricos que abrieron paso a los estudios de la memoria han sido Maurice Halbwachs, Henri Bergson, Paul Ricoeur, Jacques LeGoff, Pierre Nora, Tzvetan Todorov y actualmente Dominick LaCapra y Andreas Huyssen, entre otros.

³⁴ En los años noventa se produjeron una serie de debates sobre la conmemoración de la *Shoá* alrededor de todo el mundo. Ello desencadenó la producción de películas, series televisivas, debates académicos, proliferación de museos, etcétera. Véase Huyssen, *op.cit.*, pp. 8-12.

³⁵ Citado en Sodaro, *op.cit.*, p. 60.

apartheid en Sudáfrica, las historias de la esclavitud moderna, así como los recientes genocidios ocurridos en Europa y África como lo ocurrido en Ruanda en 1994. Cabe agregar que este consumo inconmensurable del pasado traumático estará íntimamente ligado con la conciencia del “no olvido” y la reparación simbólica de hechos traumáticos.

Esto hizo que el tema se convirtiera en una demanda por reconocer a las víctimas y grupos oprimidos del siglo pasado y el actual, con lo cual, la memoria se ha dedicado a “cepillar la historia a contrapelo”. En palabras de Walter Benjamin, la memoria se ha transformado en un imperativo para restablecer y sanar de manera simbólica los traumas históricos.³⁶

1.1.1. El revisionismo de las narrativas maestras

Walter Benjamin se refiere a la memoria en su escrito “Sobre el concepto de Historia” que realiza entre 1939 y 1940. Para el autor la historia, como disciplina científica, postula una sucesión cronológica y lineal de los acontecimientos pasados, un “tiempo homogéneo y vacío”. Este tiempo brinda la idea de que existe un “progreso en el género humano” que avanza en conjunto sobre esta línea continúa llamada tiempo histórico.³⁷ Sin embargo, el tiempo que construye esta historia, no permite comprender de manera crítica el pasado. En primer lugar, la historia, según Benjamin, tendría que estar llena de “un tiempo de ahora” y en la cual se puedan dar brincos a ese *continuum*, lo que permite generar saltos desde el presente hacia el pasado y volver a ese presente con nuevas aproximaciones.³⁸ Es lo que él

³⁶Adolfo Gilly, *Historia a contrapelo: una constelación*, México, Ediciones Era, 2013.

³⁷Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, traducción de Bolívar Echeverría, [en línea], http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/tesis_sobre_la_historia_y_otros_fragmentos último acceso, Abril, 2017, 26,

³⁸ *Ibid.*, p. 29.

llama producir una “imagen dialéctica” del evento distante.³⁹ En palabras de Benjamín, el pasado nunca puede ser enunciado históricamente “tal como verdaderamente fue”,⁴⁰ solo existen aproximaciones limitadas de este, las cuales pueden retomar el suceso del pasado desde el presente cuantas veces sea necesario y así conocer sus distintos matices. Es entonces que el discurso de Benjamin concurre y deja leer entre líneas que, al momento de “ejercer el acto de memoria”, el pasado se acciona desde el presente y devuelve estas distintas lecturas que se encontraban estáticas en los grandilocuentes discursos de la historia.

En segundo lugar, Walter Benjamin señala pronunciadamente que el historicismo siempre ha simpatizado con el “vencedor”.⁴¹ Las historias de los vencidos son silenciadas y ni siquiera son tomadas en cuenta para generar esos grandes relatos conocidos como la historia oficial en la que solo se narra la memoria de los ganadores, nombrados “héroes” a través de los distintos periodos históricos. Por eso, es necesario, en palabras de Benjamin, “cepillar la historia a contrapelo” y centrar los nuevos discursos en los oprimidos.⁴² Por lo que, al momento de hacer esta revisión crítica, la historia de los vencidos podría redimir a toda la historia de la humanidad:

El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia. Aunque, por supuesto, sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Lo que quiere decir: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos.

³⁹ La imagen dialéctica se utiliza como un instrumento para realizar una lectura crítica de la Historia. En ella se rechaza cualquier concepción de la historia lineal y cronológica. Esta imagen dialéctica propone diferentes yuxtaposiciones de temporalidades, lo que significa, romper con ese tiempo homogéneo y reconfigurarlo a partir del presente que se acciona por distintas experiencias. “Es un continuo ir y venir del pasado al presente [...] entre la imagen del pasado y la mirada que la examina desde la actualidad”. Véase, Rosario Domingo Martínez, “La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo”, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2013, p. 308.

⁴⁰ Benjamin, *op.cit.*, p. 21.

⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴² *Ibid.*, p. 23.

Cada uno de sus instantes vividos se convierten en un punto al orden del día, día éste que es precisamente el día del Juicio Final.⁴³

1.1.2 Historia y memoria

Ahora bien, la historia y la memoria buscan reconstruir el pasado, pero lo hacen de modo diferente. Ambas actúan en distintas líneas y nos permiten entender el pasado de manera mucho más íntegra y a la vez compleja. Los dos términos no necesariamente son incompatibles, como lo señala Paul Ricoeur más adelante. Este énfasis que propongo al querer estudiar las diferencias o aproximaciones se debe al interés de analizar las mediaciones y los distintos fenómenos que se producen al contar y representar ya sea la historia o la memoria en los museos. Ya que cada una relata y presenta de diferente manera el pasado, ya sea porque la historia, debido a su carga como disciplina científica, recae en el positivismo de las ciencias sociales o por la subjetividad en que la memoria se apoya de los testimonios, los cuales se construyen con un giro afectivo.⁴⁴

La historia, por ejemplo, antes de la primera mitad del siglo XX, apostaba por la veracidad de los acontecimientos, conocer la verdad y entender de manera fidedigna los hechos, prácticamente y muchas veces, inexplicables, complejos y contradictorios. Por el contrario, la memoria se apoyaba en el hecho de no centrarse en un discurso de veracidad, el cual muchas veces ya se encuentra explícito, debido a que el testimonio nos acerca más al “estar presente” y conocer de propia voz lo acontecido.⁴⁵

⁴³ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁴⁴ Edwin G. Mayoral y Francisco J. Delgado, “¿Historia de las emociones o emociones de la historia?” en Manuel González Navarro y Jorge Mendoza García (coords.), *Memoria Colectiva de América Latina*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, p. 62.

⁴⁵ Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 212.

En *Les Lieux de Mémoire*, Pierre Nora analiza a la memoria como un instrumento de la propia historia. La memoria “viva” como gesto, costumbre, tradición se transformó en *lugares de memoria*; es decir, en espacios y materialidades congeladas tales como archivos, cementerios, bibliotecas o museos. Pierre Nora se refiere a la memoria archivística como aquella en donde se necesitan distintas prótesis para poder “vivenciar” nuestra historia. Para Nora, la historia es “una actividad intelectual y la deslegitimación del pasado vivido”, la cual se apodera de nuestros recuerdos de una manera que los deforma, transforma y petrifica.⁴⁶ La distinción que Nora realiza entre estos términos ha sido el eje para que distintos teóricos hayan desarrollado hasta nuestros días distintas problemáticas entre ambos conceptos (historia y memoria).

Pilar Calveiro, por ejemplo, ha señalado la diferencia entre el relato histórico y la memoria, la cual no se resuelve en términos de objetividad, ya que ambas son construcciones que parten de una mediación o sujeto —ya sea del historiador o del testigo que recuerda lo acontecido—. Sin embargo, el «relato histórico», como lo nombra ella, se construye a partir de documentos y fuentes, en el sentido de que la escritura de la historia “procede principalmente bajo la modalidad de archivo” y de datos duros.⁴⁷ La historiografía busca la comprensión del pasado mediante una representación que narra lo ocurrido a través de un método científico y con lo cual los archivos, documentos y distintas fuentes materiales puedan comprobar una determinada veracidad sobre los acontecimientos históricos. Es por ello que el relato sospecha ante la memoria, ya que la subjetividad del testigo puede tener

⁴⁶ Nora, *op.cit.*, pp. 20-29.

⁴⁷ Pilar Calveiro, “Los usos políticos de la memoria” en Pilar Calveiro (Ed.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires, Argentina, CLACSO, 2006, [en línea], <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>>, fecha de consulta: 25 de enero de 2018.

una carga de imaginación, fantasía o ficción en su relato.⁴⁸ Por ende, el relato histórico mantiene una metodología, la cual le proporciona de manera sistemática una cronología homogénea, lineal y única. A través de narrativas literarias —o en el caso del museo histórico, a través de recorridos lineales puestos en montaje con el apoyo de textos, imágenes y objetos— la historia da orden y crea una estructura fija e inamovible sobre el pasado.⁴⁹

Por el contrario, la memoria acontece y se registra en el cuerpo individual, en el alma según Aristóteles. La memoria está grabada en los cuerpos de quien percibe la experiencia del tiempo y del evento. Cuando la memoria se trae al presente (al presentificarla), el recuerdo es lo que acontece y este está lleno de imágenes, pero, sobretudo, de experiencias sensoriales, emocionales y vivenciales. La memoria, a través del recuerdo, acontece de manera anacrónica y atemporal y es por ello que dentro de esta existe una multiplicidad de vivencias. Añade Calveiro que la memoria trae consigo múltiples relatos “contradictorios” y “ambivalentes” que no necesitan ser organizados ni homogéneos o congruentes. La riqueza de la memoria permite que conviva la complejidad de los fenómenos y consecuentemente se generen diferentes relatos. Por lo tanto, no hay, no puede haber, una sola narrativa, ya que la memoria puede tener distintos posicionamientos durante una relectura del pasado.⁵⁰ En el proceso de remembranza, la memoria “afectada” se va transformando.

⁴⁸ Astrid Tatiana Wolff Rojas, “Exposiciones temporales de arte en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile y el Museo de la Memoria de Rosario Argentina”, tesis de maestría, Escuela Nacional Conservación, Restauración y Museografía “Manuel Castillo Negrete” ENCRYM, 2015, p. 1.

⁴⁹ Tzvetan Todorov, *La memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX*, Madrid, Península, 2002, pp. 168.

⁵⁰ Para la investigadora Pilar Calveiro la memoria no funciona como un rompecabezas —en el cual cada pieza embona en un único lugar para construir siempre la misma imagen—, sino que opera a la manera de *lego*, dando la posibilidad de colocar las mismas piezas en distintas posiciones, para armar con ellas, no una misma figura, sino representaciones diferentes cada vez que se acciona. Es por ello que en esta clase de construcción no puede haber un relato único, ni mucho menos *dueños* de la memoria. Véase Pilar Calveiro, “Testimonio y memoria en el relato histórico”, en *Acta Poética*, vol. 27, no. 2, 2006, [en línea] <<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/204/203>>, fecha de publicación, 2006, fecha de consulta: 13 de enero 2018.

Es por esta razón, que la memoria no permite entender la realidad desde una sola perspectiva. Mientras que la historia cuenta cifras, ganancias y pérdidas de vidas humanas, la memoria permite entender, a través del testimonio, lo humano que acontece dentro de las subjetividades de todas las personas que estuvieron presentes en el acontecimiento. Es decir, la historia toma en cuenta los tiempos prolongados y analiza los grupos desde afuera, mientras que la memoria estudia al grupo visto desde adentro.⁵¹ Por lo tanto, el análisis crítico de la memoria permite comprender que los seres humanos se encuentran insertos en sistemas mucho más complejos. Esto permite reconocer la experiencia de lo sensible en cada uno de los acontecimientos a través de lo subjetivo y humano de los hechos.⁵² Tomando en cuenta el testimonio tanto de víctimas, victimarios y demás personas involucradas, la relectura de lo que consideramos “hecho histórico” brinda nuevos matices que se escapan del simple relato histórico generalizado.⁵³

En consecuencia, una de las características sustanciales del término «memoria», consiste en que integra una multiplicidad de experiencias que forman un *acto*, ejercicio y práctica, individual o colectiva, que puede funcionar como agente de resistencia.⁵⁴ Ahora bien, la memoria para Paul Ricoeur siempre ha sido la matriz de la historia y no es

⁵¹ Eugenia Allier, *op.cit.*, p. 189.

⁵² La historia de las emociones es un enfoque relativamente nuevo, que nace en la década de los ochenta y cuya pionera es Barbara H. Rosenwein. El estudio de las emociones nos ofrece un conocimiento alternativo en los análisis históricos y culturales de ciertas naciones o sociedades que, en el caso de hechos traumáticos, permiten entender ciertos comportamientos colectivos por los cuales el dolor, la venganza, la reconciliación se encuentran impregnados en cada uno de los miembros que comparten un pasado en común. Véase, Barbara H. Rosenwein y Ricardo Cristianni, *What is the History of Emotions?*, Cambridge, Polity Press, 2018.

⁵³ El testimonio siendo un preludeo al archivo y a la prueba documental, como lo menciona Ricoeur, es el primer paso en donde la memoria se cuenta de primera mano y cuya autenticidad radica en que quien estuvo ahí, atestigua su participación en el acontecimiento pasado. Ese mismo testimonio será puesto en duda y será verificado por otros testimonios, los cuales podrán argumentar o contradecir cada uno de ellos; sin embargo, esa es la riqueza de las memorias subjetivas y que enriquecen el relato del pasado. Véase, Ricoeur, *op.cit.*, p. 208.

⁵⁴ Calveiro, *op.cit.*, p. 377.

simplemente un instrumento ajeno a ella.⁵⁵ Lo que Ricoeur propone es que la memoria recorre distintas fases hasta convertirse en una memoria archivada (historia), pues existe una línea muy delgada en la que la memoria deviene historia a partir del uso de la escritura.⁵⁶

Ahora bien, ya que la memoria es origen o matriz de la historia, esta ha tenido ciertas características que problematizan el origen de la historia como objetiva y ecuánime. Al realizar un estudio fenomenológico de esta, se podría decir que la memoria como tal es individual y acontece en el individuo de manera interna y privada. Por consiguiente, la memoria acontece en un tiempo completamente amorfo, dispar y no lineal. Paralelamente, al momento de volver hacia el pasado y traerla al presente, la memoria regresa como imagen, pero esta imagen no es fidedigna al hecho “real”, ya que algunos elementos forman parte de la ficción —imaginación— y otros de la realidad. En seguida, al transmitir estas imágenes al exterior, la oralidad se convierte en parte fundamental para la transición hacia la “memoria declarativa”. Subsecuentemente, esta oralidad se convertirá en testimonio, el cual, como menciona Ricoeur, constituye la “estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia”.⁵⁷ El último paso será que este testimonio se transforme en escritura y de esta manera, la memoria se convierta en “memoria archivada y documentada”.⁵⁸ Este archivo será el que el historiador utilice para realizar sus labores de escritura.

Habría que subrayar que la memoria a la que se refiere para tal efecto es la llamada *anamnesis*. Esta memoria permite realizar voluntariamente y de manera consciente una búsqueda al pasado⁵⁹ y propicia el trabajo de rememoración. De cierta manera, esta búsqueda

⁵⁵ Ricoeur, *op.cit.*, p. 118.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁷ Ricoeur, *op.cit.*, p. 41.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁹ A diferencia de la *mneme*, la cual se acciona en forma de evocación y afección; la *anamnesis* permite hacer una búsqueda consciente del pasado.

consciente es parecida a hacer historia.⁶⁰ Esta rememoración trae consigo el gran problema del “olvido” y es por esta razón que surge el miedo a la amnesia, la cual necesitará de objetos que sirvan como “recordatorios” para que la memoria permita encontrar ciertos indicios del pasado. Pero no solo los objetos funcionan como recordatorios, también los lugares ayudan a esta función. Si la memoria se graba en el cuerpo entonces habita y se traslada alrededor de espacios y lugares. Estos lugares de memoria permiten ser las anclas para evitar el olvido. Estos espacios, además de ser ciertamente espacios geográficamente transitables no entorpecen ni petrifican la memoria, sino que sirven de apoyo a esta.

Pero ¿qué pasa con la representación y construcción de ciertos acontecimientos dentro de la historia reciente? Por ejemplo, en el caso de los “acontecimientos límite”, Ricoeur se refiere al testimonio de los sobrevivientes de la *Shoá*, los cuales originaron una grave crisis para la historiografía debido a lo irrepresentable de los testimonios. ¿Cómo escribir la historia del Holocausto?; ¿existe una narrativa eficaz que pueda transmitir los horrores cometidos por el mismo ser humano hacia otro de su misma especie? Lo impensable es conocer los procesos de olvido, anulación y ficción por los que atravesó la memoria al experimentar aquellos momentos límite. De la misma manera, sería útil reconocer cómo la escritura pudo velar toda huella de dolor y aflicción humana.⁶¹

⁶⁰ *Ibid.*, p. 186.

⁶¹ Para Todorov, la memoria literal es aquella que justifica el pasado y se encomienda a ser una repetición en bucle de hechos que traumáticos, ya sea para una sola persona o una colectividad. Esta memoria desarrolla riesgos en sí misma, ya que es proclive a ser una herramienta de autodestrucción. Existe la posibilidad que dentro de esta resurjan nuevos resentimientos que generen actos de venganza. Esto desecha una posible catarsis debido a que la memoria solo se repite de forma indefinida sin que esta aprenda las lecciones del pasado. Es decir, la memoria literal es aquella que obsesiona al sujeto y recae en la lamentación consciente. Esta memoria sirve como una “fuente de poder y privilegios” que justifica al propio individuo frente sus pesares. En las propias palabras de Todorov: “[la memoria literal] tampoco motiva ninguna acción en el presente; solamente despiertan un estupor mudo y una compasión sin fin por sus víctimas”. Por esta razón, la memoria literal es aquella que no supera el trauma y lo único que hace es volver al evento una y otra vez, sin que exista realmente un “buen uso” del pasado que pueda ayudar a las acciones del presente, lo que lo convierte en un trauma patológico. En cambio, la memoria ejemplar es aquella con la cual el individuo o colectividad realizan una catarsis del suceso traumático; y en consecuencia, el pasado sirve para fortalecer las acciones del presente. La memoria ejemplar

El debate ha estado abierto desde la conmemoración de la *Shoá* a partir de los años ochenta. Teóricos de distintos campos de estudio, así como los propios sobrevivientes han cuestionado la imposibilidad de transmitir a la humanidad lo acontecido en aquellos campos de concentración.⁶² Por un lado, la palabra agota las formas retóricas con las que se escriben estas historias; y por el otro, las imágenes no contienen la veracidad total de los hechos, como reiteradamente lo ha mencionado Georges Didi-Huberman.⁶³ En la misma línea, Dominick LaCapra se ha preguntado cómo se puede escribir el trauma y en qué consiste tal acción al momento de generar un trabajo de duelo. A mi parecer, la cuestión sigue abierta, en tanto que el debate sigue generando preguntas y sigue produciendo posibles respuestas lo que veremos reflejado en las exposiciones y espacios de la memoria que se analizarán más adelante.⁶⁴

1.1.3 El trauma y la mediación museística

Al igual que la historia, la memoria se apoya de lenguajes para su transmisión y representación. Sin un lenguaje, la memoria no puede ser transmitida, ni compartida de manera colectiva. Para la trasmisión e intercambio de la memoria entre grupos y comunidades es necesario contar con dichos lenguaje. Sin embargo, y a diferencia de la historia, la memoria se ha construido por medio de aparatos orales y testimoniales, siempre cambiantes y de forma irregular. Parecería que la memoria y sus recuerdos no se fijan a las reglas del archivo o del documento, no obstante, también forman parte de los instrumentos

es liberadora y ayuda a neutralizar el dolor para poder tomar acciones en el presente: “el uso ejemplar permite utilizar el pasado con vistas al presente, 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”. Tzvetan Todorov. *Los abusos de la memoria*. Barcelona. Editorial Paidós, 2013.

⁶² Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Ediciones Aleph, 2006.

⁶³ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*, Barcelona, Phaidós, 2004, p. 27.

⁶⁴ Robert Braun, “The Holocaust and Problem of Historical Representation” en *History and Theory*, Wesleyway University, vol. 33, no. 2, 1994, pp. 172-197.

para su labor. La memoria parecería inasible y algunas veces incongruente, de tal forma que los lenguajes con lo que se intercambian las experiencias vividas, acontecimientos y emociones se distinguen de aquellas mediaciones que utiliza la historia. La capacidad emotiva o el “giro afectivo” proponen la transmisión subjetiva y emocional de un momento histórico hacia una memoria colectiva.

En conjunto, el actual concepto de «memoria» ha reconstruido el pasado con lenguajes que se incorporan al estudio de pasados conflictivos y, como resultado, dichas mediaciones proveen un marco diferente al momento de abordar los acontecimientos. La memoria se espacializa en un museo, el cual contribuye a la materialización de la misma al convertirse en un lugar público. Por lo tanto, la memoria se encuentra en un espacio y dicha mediación física hace visible su recuerdo para determinada colectividad y contexto histórico.

Los museos ahora denominados “de la memoria”, construyen un espacio distinto en donde el lugar para los recuerdos y memorias traumáticas desarrollan una narrativa distinta a la de los “demás museos” que funcionan solamente para atesorar, clasificar objetos o contar historias nacionalistas. Por ello, la memoria en estos espacios ha permitido que el museo también formule nuevas interrogantes: el museo-foro, el anti-museo y el espacio plural e inclusivo que cuestiona lo que presenta. Es decir, emerge un tipo de museo activista en donde los guiones curatoriales, o lenguajes museográficos, han abierto una nueva posibilidad para experimentar con diferentes soportes —videos, sonidos, testimonios, iluminación, recorridos dramáticos y afectivos—. Todo ello aporta a la memoria un ángulo distinto porque ahora funcionan como espacios “no neutros” que fomentan el reencuentro entre individuos, la reconexión a través de memorias, y la capacidad crítica dentro de sus narrativas.

Este nuevo ángulo de la memoria ha permitido que los museos salgan de los marcos institucionales para funcionar, la mayoría de ellos, como verdaderos foros, espacios de debate

y luchas de poder. Con ello, el museo, como aparato mediador, se ha vuelto la institución preferente de la memoria (traumática). Estos lugares han contribuido a repensar el concepto de la memoria de los siglos XX y XXI, al operar como detonadores de conciencia, debido a que han sido escenarios y testigos de campos de concentración, centros de detención, de tortura o fosas comunes. Los lugares y museos de la memoria han resignificado la forma en que se construye la narrativa museográfica contemporánea.

Por consiguiente, esta actualización del tema de la memoria se relaciona estrechamente con el tema de esta investigación. El cambio en la percepción y manejo de la memoria social tuvo impacto inmediato sobre la forma en que se había abordado el asunto en la museología contemporánea. Así como para el mundo europeo la Segunda Guerra marcó un nuevo comienzo en los estudios sobre la relación entre historia y trauma; en América Latina el paulatino retorno de varios países del Cono Sur a la democracia tuvo un efecto similar.

1.2 El enfoque de la museología crítica

La mayoría de los espacios museísticos siguen siendo considerados como templos y productores de cánones narrativos, sin embargo, han nacido nuevos espacios en donde su misión es romper con ese modelo para proponer otras formas de intercambio y producción del conocimiento. Por ello, la museología crítica concibe al museo lejos de los cánones hegemónicos, por lo tanto, incluye narrativas plurales que devienen de grupos minoritarios, silenciados o periféricos, y en donde el público asume un papel activo y crítico. Por lo tanto, el museo es un espacio para debatir y plantear demandas y problemáticas actuales.

Esta rama de la museología es el resultado de cuestionamientos académicos y teóricos que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XX. La museología crítica ha desplazado su atención del objeto inanimado, sacralizado y estático hacia el sujeto activo y sus interrelaciones.⁶⁵ Lo singular es que algunas de estas valiosas aportaciones provienen de otras disciplinas humanísticas y sociales ajenas a la propia área de la museología teórica y la gestión de dichos espacios. La sociología, la antropología, la crítica literaria, la historiografía, la historia del arte, la filosofía o la semiótica han aportado un cambio en la estructuración de los procesos internos y externos del museo y del contenido que se genera en ellos.⁶⁶ Por

⁶⁵ La disciplina de la museología que ha explicado la razón de ser y social de los museos a lo largo de la historia ha dado cuenta que estos espacios han sufrido distintos cambios y transformaciones. La museología estudia los procesos internos del museo como la investigación, documentación, exhibición y resguardo de objetos. De la misma forma, la museología analiza aquello que trasciende el espacio físico del museo, es decir su interrelación con la política, la economía, en otras palabras, con su entorno histórico social y su rol en el mejoramiento de la sociedad. Oscar Navarro y Christina Tsagaraki. *Museos en crisis: una visión desde la museología crítica*, Madrid, 2009-2010, [en línea], <<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:450d5e21-e07f-493a-8a04-2702984a02cf/navarro-tsagaraki.pdf>>, fecha de consulta: 3 de marzo de 2020, p. 50.

⁶⁶ El movimiento artístico en los años sesenta, conocido como “crítica institucional”, comenzó a cuestionar las formas de construir los valores y el conocimiento dentro de los museos. Distintas obras de artistas como Hans Haacke, Andrea Fraser o Joseph Kosuth, cuestionan directamente los intereses políticos y económicos que se encuentran detrás de las políticas de estos espacios, además de las estrategias que incluyen y excluyen ciertas obras y temas dentro de las salas de exposición. El museo empezó a ser blanco de críticas y cuestionamientos, a la vez que se evidencian los factores por los que existe una maquinaria de valores históricos, estéticos y morales que representan a ciertas clases sociales. En 1972, Hans Haacke presentó la obra titulada “Bunch of

ejemplo, algunas posturas teóricas que parten desde el campo de la semiótica, analizan e interpretan los discursos que se presentan en estos espacios y con lo cual se pueden estudiar las funciones ideológicas de los enunciados generados. Teóricos como Umberto Eco, Krzysztof Pomian, Roland Barthes o Mieke Bal se han dado a la tarea de decodificar y analizar los objetos que forman parte de las exhibiciones.

En consecuencia, durante las últimas décadas ha crecido el interés por analizar estos espacios y procurar que se inserten en una nueva dinámica de diálogo con sus comunidades e intereses particulares. A partir de la segunda mitad del siglo XX, ha existido un esfuerzo por insertar al museo al servicio de la comunidad, surgiendo el postulado de crear un museo plural, comunitario y sensible a los problemas sociales. Resultado de ello es la “nueva museología” que Georges-Henri Rivière propuso en los años de 1960 la cual ha tenido una gran influencia en la actualidad. En su concepción el museo es un lugar en el que las comunidades puedan dialogar y verse reflejadas en los objetos e historias que ahí se presentan. De manera paralela, también surgió el concepto del «anti-museo» que inició en el ámbito de las artes plásticas y dentro de los museos de arte en Estados Unidos y Europa. Su fin era proveer un marco diferente con narrativas nuevas, en donde artistas, curadores y directores de museos podían establecer nuevos criterios para visibilizar problemas sociales e inquietudes políticas. Pero, sobre todo, el *anti-museo* ayudó a generar nuevas formas de relaciones orgánicas y aproximaciones entre individuos que asistían a estos espacios, donde

Asparagus” de 1880, del pintor impresionista Édouard Manet. La obra incluía el cuadro con otros diez paneles en donde se realizaba una genealogía de cómo es que dicha obra habría llegado a ser parte de la colección del Museo Wallraf-Richartz en Colonia, Alemania. Haacke realizó una investigación en donde uno de los mayores benefactores del museo era un banquero y consejero de Adolfo Hitler durante la Segunda Guerra Mundial. El cuadro primero se adquirió de un coleccionista judío, pasado por distintas manos hasta llegar a Hermann Josef Arab. Los antecedentes de Josef Arab eran el de ser un exnazi que, años más tarde, limpió su imagen siendo uno de los grandes benefactores y donando dicho cuadro al resguardo del museo.

la música y el arte eran el aglutinante para generar el acercamiento e intercambio personal de ideas y otras inquietudes.⁶⁷

Dentro de este espectro de corrientes que integra la museología actual, se encuentra la sociología, cuyos principales exponentes —Tony Bennett y Eilean Hooper Greenhill— han abordado al museo como un espacio social donde confluyen intereses y pugnas por parte de ciertos grupos interesados en transmitir y crear cierto conocimiento. De acuerdo con estos dos sociólogos, el museo es un campo de luchas que, al momento de descifrar sus mensajes observamos determinados intereses que tratan de canonizar diferentes discursos sociales o políticos que repercuten en la forma de aprehender el mundo “real”. Desde una perspectiva *foucaultiana*, Bennett disecciona al museo como un espacio de vigilancia que genera los condicionamientos para que los individuos en masa adquieran cánones ajenos a ellos. Además, Bennett considera que dentro del espacio del museo existe una clara desigualdad que produce divisiones de conocimiento y choques de clase.⁶⁸

Por su parte, la disciplina de la crítica literaria ha aportado importantes planteamientos dentro del campo de la museología con el propósito de repensar la apertura masificada de museos de cualquier temática a lo largo de las últimas tres décadas. Andreas Huyssen, por ejemplo, ha realizado una búsqueda sistemática acerca del interés por el pasado reciente dentro de las sociedades actuales y la producción de espacios dedicados a la reproducción de memorias reprimidas. De la misma forma, en años recientes, Walter Mignolo, semiólogo y filósofo argentino, ha propuesto una perspectiva crítica para el museo actual. Esto permite que dentro del pensamiento decolonial se inserten reflexiones acerca del

⁶⁷ Adrian Franklin, *Anti-Museum*, Nueva York, Routledge, 2020, pp. 9-17.

⁶⁸ Katarzyna Murawska-Muthesius, *From Museology Critique to the Critical Museum*, Nueva York, Routledge, 2015, p. 5.

aparato museístico heredado desde la Ilustración y que es proclive a generar narrativas colonialistas. Para ello, el museo debe replantear y alejarse de esta herencia con el objetivo de que el espacio pueda seguir repensándose desde una perspectiva local y propia. Para Mignolo, hablar de modernidad —y por ende del aparato del museo—, refiere a políticas de colonialidad, esclavitud, explotación y prácticas sociales cotidianas de minorías que han sido olvidadas.⁶⁹ Puesto que aquellos que fueron colonizados, sufrieron el silenciamiento de sus creencias, modos de vida y formas de entender el mundo, ello generó un modelo de conocimiento que provino de la élite científica y filosófica de Europa —sistematizado y difundido por los museos—. ⁷⁰ Por lo tanto, dentro del giro decolonial existe la urgencia de replantear las instituciones y los modelos heredados. El museo, al ser una institución que proviene de la imposición del modelo eurocéntrico, necesita replantear y reformular las narrativas de estos espacios, ya que dicha figura alberga lo que alguna vez fue impuesto para desacreditar las prácticas y las expresiones materializadas de esas “otras” culturas. Como resultado, surgen las propuestas de presentar otras formas de exhibición, poniendo sobre la mesa temas que habían permanecido invisibles en el escaparate museográfico.⁷¹

⁶⁹ Walter Mignolo, *El Museo en el horizonte colonial de la modernidad*, Buenos Aires, 2016 [en línea], < <https://www.youtube.com/watch?v=4maQRDg1xzs&list=WL&index=6&t=0s> >, fecha de publicación: # de enero de 2007, fecha de consulta: 3 octubre de 2019.

⁷⁰ Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, *El Giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007, pp. 20 y 21.

⁷¹ En 1992, el artista Fred Wilson presentó el proyecto titulado “Mining the Museum” en el Maryland Historical Society. El artista tuvo la oportunidad de intervenir algunas de las salas donde se mostraban muebles y artefactos que se usaban durante el siglo XVIII y XIX en el noreste de Estados Unidos. En una vitrina se mostraba un conjunto de vasos, jarrones y copas de plata, por lo que Wilson introdujo otro elemento que hablaba de la otra historia que es bien sabida, pero que nadie habla de ella: la esclavitud afroamericana. Wilson colocó junto con las copas y jarrones, unos grilletes y cadenas que portaban los afroamericanos en la época de esclavitud. La sintaxis formulada por los nuevos objetos que fueron introducidos en la vitrina, reconfiguraron por completo el mensaje de forma satírica, pero al a vez, fundada en una crítica mordaz ante la ausencia de narrativas expositivas que cuenten la historia de esclavitud que se llevo a cabo durante siglos en los Estados Unidos. La mayoría de museos, resultado de la modernidad, solo muestran una faceta de esta, ocultando aquellas otras que suelen ser incómodas para algunos sectores. En este sentido, estos nuevos objetos dejaron de funcionar como elementos que apoyaban las narrativas dominantes y en su lugar, se convirtieron en el detonador crítico que permitió dar una lectura reflexiva sobre aquello que es invisibilizado y normalizado cotidianamente.

Ahora bien, también habría que sumar la importancia del campo de la historia dentro de la museología actual y los enfoques recientes frente a la institución. Al respecto, el historiador y museólogo mexicano Luis Gerardo Morales, ha planteado desde los años de 1990, el concepto de *museopatria* como crítica del nacionalismo cultural en los museos que se generaron en México y Latinoamérica durante el siglo XX.⁷² Todo esto provee un campo para la reflexión y la deconstrucción de estos grandilocuentes espacios que todavía siguen generando un conocimiento canónico y que no permiten la deconstrucción de sus narrativas debido a una herencia infundada de construcciones arbitrarias con tintes políticos e ideológicos de las élites en países latinoamericanos.

Otro aporte, es el de Duncan F. Cameron, historiador canadiense quien, en 1995, afirmó que el museo debería funcionar como un *foro*, ya que mientras pudiera existir un espacio físico para exhibir el arte o la historia, también cabría la posibilidad de brindar un espacio para llevar a cabo debates y programas donde se presentaran todo tipo de producciones artísticas, así como controvertidas interpretaciones acerca de la historia, el ser humano o el mundo.⁷³ A falta de espacios de debate y de participación comunitaria en nuestras sociedades actuales —con excepción de las universidades— parecería que el museo podría ocupar el lugar de un *bouleuterión*; aquel espacio físico de la magna Grecia cuyas

⁷² Morales Luis Gerardo, *Ancestros y ciudadanos. El Museo Nacional de México, 1790-1940*, Tesis doctoral, México, Departamento de Historia/Universidad Iberoamericana, 1998. Más recientemente, ha publicado “Conocimiento, rito y placer en la museología”, *Museología crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock*, México, Museo Universitario de Arte Contemporánea/UNAM/Secretaría de Cultura, 2019.

⁷³ Duncan F. Cameron, “The Museum, a Temple or the Forum” en Gail Anderson (Ed.) *Reinventing the Museum, Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, Altamira Press, 1995, pp. 61-73.

actividades eran debatir los asuntos importantes y urgentes de la *polis* a través de un consejo de 500 ciudadanos.⁷⁴

Con ello, no habría que olvidar, el campo de la antropología, el cual ha traído valiosas reflexiones en torno a las formas de representación y a los distintos canales de comunicación que otras culturas o grupos construyen a partir de experiencias únicas. Dichas propuestas sugieren innovadoras museografías y la participación activa de los líderes de diferentes grupos indígenas. Por ejemplo, el antropólogo Anthony Shelton ha abierto la posibilidad de experimentar con nuevos lenguajes y expresiones que identifiquen y reflexionen en torno a la relación y la percepción del “otro”. En 2013, Shelton redactó el primer *manifiesto* de la museología crítica y con lo cual sobresalen dos cuestiones que me interesa mencionar brevemente: una, relacionada con la homogeneidad de las líneas narrativas sobre la historia presente en los museos; y la otra, referente a la fascinación por los objetos y la propuesta de un nuevo reordenamiento taxonómico y enunciativo.

En cuanto a la primera premisa, Shelton señala que la historia es una construcción social y que, como resultado, cada sociedad la reconstruye con su particular forma de asimilar los hechos. Y si bien la historia no es homogénea ni acumulativa, en la mayoría de los espacios museísticos la muestran de manera lineal y llana, lo que omite la complejidad de acontecimientos que suceden de manera simultánea. Del mismo modo, la historia se crea a partir de distintas mentalidades e ideologías, por lo tanto y de acuerdo con la museología crítica, cada vez que nos encontramos frente a un texto curatorial, es necesario cuestionar lo

⁷⁴ Fernando Mora Rodríguez, *El Bouleuterión, El legado de Hipodamos*, 2015 , [en línea], < <https://ellegadodehipodamos.wordpress.com/2015/12/11/el-bouleuterion/> >, fecha de publicación: diciembre de 2015, fecha de consulta: 23 de marzo de 2019.

que se presenta como verdadero y universal.⁷⁵ Debido a que la historia se nutre de choques, resistencias, controversias e historias silenciadas, la museología crítica propone poner sobre la mesa aquellos temas que no se han visto presentes en muchas salas de museos. Ello indudablemente, generará fricciones y debates, con el único fin de desbaratar el concepto de que el museo es una institución para educar y aprehender cierto conocimiento hegemónico.⁷⁶

En consecuencia, y como segunda premisa, es necesario organizar y reordenar los objetos que han sido estructurados de antaño y los cuales no se adecuan al pensar actual. Por lo que es urgente proponer y crear nuevos enunciados con el fin de edificar nuevos textos y discursos, lo que permitirá el intercambio consciente entre la comunidad, sociedad y el sector que está a cargo de estos espacios. Estas nuevas taxonomías brindarán el acceso a otras sintaxis antes no exploradas, de manera que el objeto sea el detonante crítico —más no el foco de atención— que reconfigura la función reflexiva del sujeto. De acuerdo con Shelton, “la museología crítica intenta rescatar a la museología de la muerte de la historia objetivista y del reduccionismo psicológico o ‘de la fría pasión’, con el fin de restaurar un acercamiento crítico y reflexivo para entender el montaje de las colecciones y el desarrollo mismo que han tenido las instituciones.”⁷⁷

Por lo tanto, dentro de la museología crítica se ha reiterado que el museo ya no posee el poder sobre los significados que ahí se gestan, ya que cada objeto o discurso se formula y asimila de acuerdo con cada grupo, comunidad o etnia. Es por ello que el objeto o montaje que se exhibe deberá cuestionar la manera en cómo la historia, desde un pensamiento actual,

⁷⁵ Anthony Shelton, “Critical Museology. A Manifesto” en *Museums Worlds Advances in Research*, Berghan Journals, vol. 1, 2013, p. 10.

⁷⁶ Navarro, *op.cit.*, p. 29.

⁷⁷ Shelton, *op.cit.*, p. 11.

no concuerda con los de otra cultura.⁷⁸ El sujeto, entonces, será el que aporta y dirija su carga cognitiva, afectiva y reflexiva hacia el objeto y no de manera inversa; como cuando un libro, un retrato o una obra pictórica dictaba al sujeto lo que debía pensar, sentir o juzgar.

En este sentido, la historia del arte y el pensamiento iberoamericano también han establecido un pensamiento crítico dentro de la museología actual en el que intervienen varios teóricos, entre ellos el historiador de arte Jesús Pedro Lorente y el museólogo Oscar Navarro. Ellos proponen que dentro de las actuales exposiciones y proyectos museográficos sea posible identificar los posicionamientos intelectuales o políticos de sus curadores, investigadores o directores de museo. Con ello se pretende reconocer el flujo de relaciones de poder al momento de montar una exposición o inaugurar un museo. De manera paralela, el visitante también es parte central de esta nueva museología, pues se pregunta, cuestiona, reflexiona y deja la puerta abierta para que otras narrativas definan la pluralidad de historias, conocimientos y verdades. Por lo tanto, y en este sentido, Jesús Pedro Lorente subraya:

En lugar de presentar cosas y discursos en forma unívoca e impersonal, con el aire paternalista con el que se dirige uno a personas inmaduras a quienes conviene adoctrinar con axiomas simples, los museos han de aprender a transmitir los cuestionamientos e interrogantes que nacen en cada disciplina. En el campo de la antropología, la clave está en el multiculturalismo o, mejor dicho, interculturalismo: que ninguna cultura aparezca como superior en una narrativa evolucionista, sino que se presentan paralelismos y contrastes entre diferentes mundos.⁷⁹

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Jesús Pedro Lorente, “Cambios de paradigmas y su recepción en la cultura hispana: De la nueva museología a la museología crítica en Tendencias de la Museología en América Latina” en Luis Gerardo Morales (Ed.) *Tendencias de la museología en América Latina*, México, ENCRYM Publicaciones, 2015, p. 158.

Para finalizar, cabría agregar que la suma de esta reflexión museológica no podría haberse dado sin la influencia del pensamiento deconstructivo. Dicha reflexión inició durante los años setenta del siglo XX dentro del campo de la filosofía y el giro lingüístico, el cual merece un estudio aparte que desarrollaré en las siguientes páginas.

Como se ha visto, de la última década del siglo XX a la actualidad la profunda y constante interacción con otras áreas sociales y humanísticas ha permitido que otros sectores hayan podido cuestionar su papel y su inclusión/exclusión dentro de los museos: mujeres artistas que no figuran en los muros de los grandes museos; diferencias entre el objeto “primitivo” y la obra de arte, así como las “otras” historias que ahora permiten ser exhibidas, a la vez que se recuperan memorias que fueron silenciadas por siglos, haciendo referencia a lo que el museólogo Luis Alonso Fernández señala: “frente a una concepción lineal y homogénea de la cultura de la museología tradicional [...] las nuevas corrientes museológicas presentan unas dimensiones de conceptos plurales y una aproximación a las realidades culturales con orientaciones y prácticas diversas”.⁸⁰

Por ende, y como se ha analizado, dentro de la museología crítica habitan una diversidad de pensamientos y posicionamientos y, por ello, con esta amalgama de conjeturas y estructuras conceptuales, es que el museo trata de replantear su función en el siglo XXI, ya no como un espacio de resguardo y de atesoramiento solamente, sino donde confluyan el encuentro, el debate y el pensamiento crítico de quien asiste a estos espacios.

⁸⁰ Luis Alonso Fernández, *Nueva museología: planteamientos y retos para el futuro*, Madrid, Alianza, Editorial, 2012, p. 82.

1.2.1 Conceptos claves: deconstrucción y pensamiento crítico

Como se ha mencionado, la museología crítica considera que el museo tendría que estar alejado de los cánones hegemónicos occidentales, con el propósito de generar discursos plurales relacionados con los grupos minoritarios, silenciados o periféricos. Para ello, el museo necesita apoyarse de «prácticas alternativas» con el fin de plantear problemáticas y necesidades dentro de los distintos sectores de la sociedad, siendo este un foro o laboratorio que lleva a cabo nuevas funciones y responsabilidades. Todo esto, y como previamente se ha abordado, todo ello ha sido el resultado de la intersección teórica y académica por parte de las distintas disciplinas sociales y humanísticas. Y es en este sentido que el término «deconstrucción» se integra al vocabulario de la museología actual que intenta replantear sus construcciones internas y externas alrededor de la producción de significados y conocimientos.

Llegando a este punto, durante los años setenta, el filósofo francés Jacques Derrida acuñó el término «deconstrucción» con el propósito de cuestionar la naturaleza del lenguaje, la escritura y la crítica literaria. Con el paso del tiempo, la deconstrucción ha servido para cuestionar internamente otras áreas del pensamiento que requieren nuevos planteamientos e interrogantes como lo sería la teoría feminista, el psicoanálisis, los estudios de cine, la historia del arte y, en este caso, la museología. Por un lado, uno de sus puntos centrales se concentra en admitir la existencia de varios significados que a la vez contrastan y generan paradojas dentro de un mismo signo. Estas connotaciones pueden ser literales o no, lo que implica que existe un contrasentido e ironía en los mensajes que se transmiten. En otras palabras, no solo existe un único significado cuando nos encontramos frente a un objeto, dentro de un espacio museístico en donde teóricamente se intenta contar una sola versión de la historia. De acuerdo

con Derrida, la estructura de nuestro conocimiento funciona a partir de ambivalencias: naturaleza-cultura, masculino-femenino o centro-periferia y, en cada una de ellas, existe un concepto que predomina, con lo cual se reitera la existencia de una jerarquía que estructura el pensar y existir del hombre. Ejemplo de esto sería considerar que el “centro” es el elemento que predomina por encima de la “periferia”; o que la “cultura” domina la “naturaleza”, pero a pesar de invertir esta jerarquía, la deconstrucción considerará que no existe una predominancia entre ambas, ya que dichas diferencias son construcciones sociales y temporales de acuerdo con el contexto histórico. Por lo tanto, para el pensamiento deconstructivo no existen verdades universales y, los significados se encuentran siempre en constante conflicto y cambio.

En este sentido, el investigador Víctor Alba de la Vega señala:

Cualquier visión epistemológica, ética o metafísica circular —es decir, que necesite un centro único, absoluto y una totalidad posible— entraña el riesgo de convertirse en totalitarismo. Deconstruir es oponerse activamente a cualquier versión de esas visiones, especialmente en los casos en que ese deseo obstinado de centro o de totalidad esté oculto, y más aún cuando está velado por discursos pretendidamente tolerantes, democráticos, científicos, etc.⁸¹

Por otro lado, el pensamiento deconstructivo evidencia que la realidad se construye a partir de “técnicas” o “aparatos” que nos permiten mediarla. Es decir, la realidad no existe *a priori*, sino que esta se concibe a partir de mediaciones que se crean social y culturalmente. Nuestra relación con la *realidad* y siempre está construida artificialmente, mediada por artefactos tecnológicos como los medios de comunicación o las instituciones sociales,

⁸¹ Víctor Alba de la Vega, “Qué es la deconstrucción” en *Revista Comunicación*, vol. 12, no. 2, 2013, [en línea], < <https://doi.org/10.18845/rc.v12i2.1198> >, fecha de última modificación, 15 marzo 2013, fecha de consulta: 03 febrero 2020.

culturales y económicas. Cada “tecnología” esconde relaciones de poder, narrativas e intereses que predominan.⁸²

Como resultado, el museo ha presentado desde sus inicios todo aquello que prevalece como “universal” y “verdadero” y, en consecuencia, habría que realizar una minuciosa disección sobre los discursos que se encuentran presentes dentro de estos espacios. Así como también de las construcciones discursivas “invisibles” que aparecen entre líneas dentro de las exposiciones que se presentan habitualmente. Para el investigador Gustavo Gómez la deconstrucción del museo “implica producir, desde su situación o territorio en específico, una revisión crítica de sus presupuestos discursivos, su perspectiva hegemónica y sus “olvidos”.⁸³ Por lo que este ejercicio deconstructivo implica distinguir las intersecciones que producen representaciones museológicas relacionadas con el lugar, el contexto político,

Lo dicho hasta aquí evidencia que la herramienta con la que cuenta la deconstrucción es el pensamiento crítico, cuyo fin muestra la capacidad de evaluar los modos de operar, moviendo piezas, conceptos y posicionamientos que antes no podían ser cuestionados dado su nivel de universalidad. Como resultado de la inserción deconstructiva dentro del pensamiento museológico es que el museo plantea nuevas formas de representación. Si las funciones “tradicionales” del museo eran el resguardo, conservación, exhibición y difusión, ahora el museo del siglo XXI detona el pensamiento crítico, la participación y la responsabilidad social.

⁸² Gustavo Gómez G., “Topología y la deconstrucción en el arte: Reconfiguraciones del espacio del museo” en *Revista Calle 14. El museo y lo museal*, vol. 2, no. 2, 2010, [en línea], < <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/issue/view/123> >, fecha de última modificación, 2 de octubre de 2010, fecha de consulta: 5 enero de 2020.

⁸³ *Ibid.*, p. 43.

1.2.2 La exposición como medio de comunicación

En este caso en particular, y a lo largo del desarrollo de esta tesis, el elemento museístico que nos ayudará a realizar un análisis deconstructivo serán las exposiciones permanentes dentro de los museos de la memoria. ¿Por qué? Porque la exposición mantiene su carácter principal de fin último de la comunicación museal. Es el eje y la columna vertebral del museo de historia; es aquella que da la cara al visitante y comunica directamente los ejes temáticos por los que el museo fue creado.⁸⁴ Conviene subrayar que dentro de la exposición se exhiben las narrativas visibles e invisibles creadas para su transmisión directamente con el público. En ella se encuentran los posicionamientos y las inclinaciones particulares de un sector que divulga mensajes a quienes recorren sus salas.

El espacio expositivo es un campo semiótico que genera enunciados y crea significados alrededor de los objetos.⁸⁵ Es decir, dichos objetos funcionan como objetos-signos que permiten una relación entre ellos —llamémosle *sintaxis expositiva*—, la cual contribuye a formular estructuras de significados compuestas alrededor de los objetos ahí expuestos.⁸⁶ De acuerdo con Roland Barthes, cualquier “cosa” puede ser considerado como signo y, por ende, cuando tenemos una aglomeración de objetos nos encontramos frente a oraciones complejas que son la consecuencia de la yuxtaposición de elementos situados en un museo.⁸⁷ Este objeto-signo procura mostrar una o más de sus capas connotativas más allá

⁸⁴ Luis Alonso Fernández, *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2017, p. 30.

⁸⁵ Francisca Hernández Hernández. *El museo como espacio de comunicación*, Gijón, Trea, 2011, p. 36.

⁸⁵ Roland Barthes, *La aventura semiótica*, Barcelona, Phaidon, 1993, p. 40.

⁸⁶ El objeto-signo se constituye de dos elementos: uno material que sería el significante (silla), y otro, el significado (conceptual=objeto para sentarse). Pero de la misma forma, el significado produce otros significados simbólicos o culturales de acuerdo al estado o condición de ese objeto (silla del rey, silla de tortura, etcétera). Hernández Hernández. *Op.cit.*, pp. 36-39. Véase también el estudio introductorio a la obra de Pomian, en Luis Gerardo Morales, “De la historia cultural como objeto-signo”, Valentina Torres-Septién (Ed.), *Producciones de sentido. El uso de las fuentes en la historia cultural*, México, Departamento de Historia/Universidad Iberoamericana, 2002, pp. 119-132.

⁸⁷ Roland Barthes, *op.cit.*, pp. 252-253.

de su función original, como lo sería la estética, histórica, etnográfica y recientemente, la emocional y afectiva. De esta manera, nos encontramos frente a un universo de posibles y potenciales enunciados. Ya lo mencionaba el filósofo franco-polaco Krzysztof Pomian, estos objetos son considerados como *semióforos*, los cuales generan un puente entre lo visible y lo invisible. Estos son especiales debido a su función intermediaria con los vivos y los muertos; entre universos lejanos y lugares exóticos; entre el pasado y el presente y, con lo cual, el campo de significados dentro de las colecciones museísticas implica un juego expositivo a partir de su reformulación con el presente.⁸⁸ Para Luis Gerardo Morales una de las aportaciones medulares de Pomian consiste en plantear “que el objeto resignifica el duelo del lenguaje; el reemplazo, sustitución o reemplazo de lo ausente, de lo que ya no vemos y que sólo podemos transferir en un campo de objetos inmerso en el discurso”.⁸⁹

En consecuencia, y partiendo de la interminable combinación que existe entre la yuxtaposición de objetos y sus potenciales significados, habría que sumar el espacio expositivo. Este es un campo semiótico tridimensional que se compone de textos, cédulas, fotografías, imágenes en movimiento, así como de iluminación, colores, espacios y escenografías. Esto es lo que Barthes consideraría nombrar como *metalenguajes* que en conjunto crean oraciones completamente distintas; a diferencia de exhibir el objeto o la fotografía de manera aislada. Debido al contexto tridimensional de la “puesta en escena” o “montaje”, la exposición en su conjunto estimula la creación de enunciados “tridimensionales”; por ello, la exposición es un sistema complejo de comunicación que ha sumado diversos elementos para poder transmitir mensajes específicos a sus audiencias.

⁸⁸ Krzysztof Pomian, “Coleccionistas, aficionados y curiosos. París y Venecia 1500-1800” en Valentina Torres-Septién, op. cit., 2002, pp. 166-173.

⁸⁹ Luis Gerardo Morales, op. cit, 2002, p. 129.

Todo este conjunto de elementos o signos —lo que podríamos llamar «museografía»— permite entablar un diálogo con su público y por medio de la deconstrucción de dichos elementos se puede cuestionar los medios y las decisiones internas por las cuales se han creado determinados mensajes.

La exposición de objetos-signo es el medio por excelencia para llevar a cabo el ejercicio del *montaje*, que retomando a Didi Huberman, se refiere al manejo de imágenes u objetos que se estructuran a beneficio del emisor. Este ejercicio permite que los objetos sean manipulables y los resultados se adapten a la conveniencia del mensaje, formando simultáneamente, un discurso “coherente entre estos”. Un montaje brinda intelegibilidad a aquello que puede ser anacrónico y con temporalidades contradictorias; es decir, el montaje construye cierta coherencia dentro del caos de significados internos.⁹⁰ De tal forma, este *collage* de signos dará como resultado un espacio narrativo congruente entre el objeto y el espacio. Esto produce un hilo conductor a través de una lectura legible a la vista del público que lo transita.⁹¹

Además —a diferencia de otros medios, como en el cine o en la literatura— la narrativa que se produce en los museos es de forma tridimensional, es decir, espacial, física y corporal. A esto es lo que se le llama *espacio narrativo*, ya que se suman distintas rutas de tránsito corporal y físico —lineal, cronológico, anacrónico o libre—. Además, este recorrido se conforma de ritmos, silencios y nudos que permiten la intensidad y acentuación de mensajes, los cuales se consideran cruciales dentro de la exposición. En especial, aquellas

⁹⁰ George Didi Huberman, “Cuando las imágenes tocan lo real”, [en línea], <https://www.academia.edu/4522481/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real>, fecha de consulta: 23 de marzo de 2018.

⁹¹ El espacio narrativo consiste en la relación entre el objeto único y su ubicación en el espacio, tomando en cuenta la iluminación, luces, materiales, sonidos que evoca correspondencias visuales y de asociación. David Dornie, *Espacios Expositivos*, Barcelona, Blume, 2006, p. 11.

exposiciones que analizaremos más adelante, las cuales proyectan una experiencia espacial intensa “que involucra al visitante a nivel emocional”. Estas se realizan por medio de reconstrucciones y simulaciones realistas de distintos eventos catastróficos: campos de concentración, cárceles, entrevistas en video de sobrevivientes, etcétera.⁹²

Finalmente, quisiera aclarar que las exposiciones no solo se deconstruyen a partir de su “forma”, ya que el “contenido” es uno de los componentes esenciales al estudiar el porqué de las decisiones que toman los curadores o investigadores cuando producen determinado mensaje. Por lo tanto, a partir del pensamiento deconstructivo, otras cuestiones surgen en torno a quién decide que se expone; qué y cómo se muestra; así como los posibles intereses en nombre de las narrativas “neutrales” que se exhiben. Por lo tanto, la exposición no es un sistema simple de oraciones, sino por el contrario, es una conceptualización y práctica comunicativa que precisa de distintos niveles de construcción muy puntuales. Por lo que es menester de esta investigación realizar algunos ejercicios deconstructivos a partir de las exposiciones permanentes que actualmente se presentan en algunos museos de la memoria. A pesar de la apertura por contar historias silenciadas, es esencial realizar un análisis más profundo sobre sus estrategias y los mensajes visibles e invisibles que forman parte de sus narrativas. Aunque existe un reconocimiento al “otro”, estos espacios no están libres de generar memorias con intereses muy particulares, problemas curatoriales y museográficos; además de mostrar contradicciones discursivas. Sin embargo, esta capacidad de mostrar al “otro” y las relaciones con aquellas historias reprimidas, no pudo generarse, sin que antes, en el siglo XX, el concepto de memoria tuviera un giro epistemológico, social y cultural. Y este nuevo giro de la memoria encontró un gran aliado en los museos.

⁹² *Ibid.*, pp. 23-26.

1.3 Los museos de la memoria

Como ya hemos dicho antes, los recientes museos de la memoria son espacios que, a diferencia de los museos de historia, concentran sus esfuerzos en mostrar los desastres humanos e historias que incluyen violencia, genocidio y silenciamiento. Además, a diferencia de los memoriales que surgieron durante y después de la Segunda Guerra Mundial —los cuales conmemoraban, enaltecían y brindaban honores a los millones de personas que perecieron durante las guerras— los museos de la memoria tratan de concientizar sobre la “no repetición” de estos hechos. Más que mostrar el heroísmo y los mitos fundacionales que dieron lugar a los actuales Estado-nación, estos espacios muestran esos otros ángulos escondidos de la historia.⁹³ Es decir, aquellos discursos que han sido silenciados, invisibilizados y que muestran los lados más oscuros de las sociedades actuales.⁹⁴ Para algunos teóricos, estos museos han llegado a ser catalogados como los nuevos «gabinetes de la miseria» que reflejan una visión pesimista dentro del discurso posmoderno y que confeccionan una dura crítica al “fin” del proyecto de la modernidad.⁹⁵

Para la investigadora estadounidense, Amy Sodaro los nuevos museos de la memoria se distinguen por tres características esenciales:

- 1) Estos museos muestran la “verdad” de los hechos a través de documentación y evidencia con la misión de generar una experiencia veraz y objetiva de lo sucedido.

⁹³ Sebastián Vargas Alvarez, “Espacialidades de la memoria: lugares para abordar el pasado conflictivo en Colombia contemporánea”, en Carlos Salamanca y Jefferson Jaramillo (Eds.), *Políticas, espacios y prácticas de la memoria*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2019, pp. 166-169.

⁹⁴ De acuerdo con Paul Williams, estos memoriales funcionaban como lugares de reflexión y duelo más que una explicación objetiva y veraz del pasado. Con el nacimiento de la categoría de «museos del Holocausto» a lo largo de Europa y Estados Unidos de Norteamérica se da el surgimiento de un nuevo modelo que implica la propagación de una cultura de tolerancia y democracia para después dar lugar a otros museos de memoria que exhiben genocidios, violencias de Estado y catástrofes hechas por el hombre. Paul Williams, *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Oxford-New York, Berg Publishers, 2007, p. 6.

⁹⁵ Williams, *op.cit.*, pp. 172-189.

- 2) Son lugares que forman parte del proceso de reparación simbólica y transición de justicia en los actuales Estados democráticos.
- 3) Son museos que tienen una fuerte carga moral y emocional. Y la mayoría de las veces, funcionan como aparatos educativos que se encargan de la responsabilidad social, moral y cívica.⁹⁶

Además, forman parte de un engranaje que brinda continuidad al proyecto de modernidad, ya que más que una crítica a esta, esos lugares reafirman el infranqueable “progreso” que sigue teniendo la sociedad occidental, puesto que se reconocen los errores a través de una cultura tolerante y democrática que gira en torno a los derechos humanos. Cabe agregar que la mayoría de estos museos se integran al aparato del Estado, con lo cual conlleva a múltiples conflictos alrededor de su apertura, así como lo que se exhibe y dice dentro de ellos. En este sentido quisiera subrayar que, por primera vez, el museo adquiere una nueva función que involucra no solo la enseñanza pedagógica sobre distintos eventos y hechos históricos, sino que surge de manera acentuada la propagación moral y ética que se inculca en los visitantes a partir de contar historias de crueldad y subyugación, apoyados en mensajes emocionales y experiencias dramáticas.⁹⁷ A diferencia de los museos de tortura o espacios dedicados a mostrar algunos horrores con fines monográficos, el museo de la memoria tiene la peculiaridad de ser un espacio para la enseñanza de valores morales y éticos —resultado de políticas ligadas a los derechos humanos y las cuales cobraron importancia a finales del siglo XX dentro del marco de las políticas económicas y culturales de la globalización y el

⁹⁶ Sodaro, *op.cit.*, p. 9.

⁹⁷ Tony Bennett se refería a los museos del siglo XIX como instituciones que funcionaban dentro del aparato de educación civil. Donde se le mostraba a las “masas” cómo comportarse en público, adquirir modales cívicos e inculcar modelos de belleza y refinamiento; sin embargo, el museo nunca funcionó como institución ligada a valores morales y éticos, ya que la iglesia era la encargada de promulgarlos. Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 2005.

multiculturalismo—. Para la antropóloga Sara Sánchez del Olmo estos museos son espacios donde se muestra la sacralización de los derechos humanos como valores únicos y universales, lo cual genera la falsa ilusión de que estos hechos han sido superados y, por ende, depende de cada uno de nosotros que estos acontecimientos no vuelvan a repetirse.⁹⁸

Algunos espacios como el Museo del Yad Vashem en Jerusalén, Israel; el Museo de la Tolerancia en Los Ángeles, Estados Unidos; o el Museo de los Derechos Humanos en Winnipeg, Canadá, exhiben durante el inicio de su recorrido los sucesos más oscuros de la historia reciente para, finalmente, al llegar a sus últimas salas, mostrar que la defensa de los derechos humanos son la única solución para la “no repetición” de esta clase de sucesos.

No obstante, también habría que reconocer que la mayoría de estos espacios realizan una labor museística y curatorial única, ya que su principal función es la de nombrar lo antes innombrable, lo que permite la visibilización y el debate de aspectos que provocan desestabilizar las construcciones aparentemente estáticas del pasado. Como se verá posteriormente, los debates y las luchas de la memoria traumática entre diversos sectores se verán reflejadas en las exposiciones permanentes de estos espacios museales. Para analizarlos, es indispensable revisar los conflictos que surgen fuera de sus muros y salas de exhibición, porque es ahí donde se percibe claramente que esta nueva categoría de museo es una mediación que repercute en otras áreas de la esfera social, lo que provoca una mayor injerencia en las tensiones políticas y sociales de un país.⁹⁹ Ejemplo de ello son el Museo Nacional Histórico de Colombia o el Lugar de la Memoria y Tolerancia en Lima, Perú.

⁹⁸ Sara Sánchez del Olmo, “Huellas de dolor: una aproximación crítica al Museo de las Memorias del Paraguay” en *A Contra Corriente. Una revista de estudios Latinoamericanos*, vol. 15, no. 2, Carolina del Norte, 2018 [en línea], < <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1743> >, última modificación: 17 de enero de 2018, fecha de consulta: 15 de julio de 2018.

⁹⁹ Sodaro, *op.cit.*, p. 10.

Son, también, espacios que dialogan entre sectores silenciados y marginados, lo que los convierte, en muchas ocasiones, en espacios que efectivamente funcionan como foros y lugares de debate.¹⁰⁰ Todo ello implica un interesante campo de estudios que cruza los estudios de la memoria, los análisis museológicos y el futuro de los derechos humanos dentro de sociedades cada vez más desiguales y polarizadas. Estos espacios enfrentan retos y conflictos que analizaré en los capítulos siguientes; entre los que figuran la imposibilidad o las limitaciones museográficas y curatoriales de la representación de eventos traumáticos; la delgada línea que existe entre contar la memoria con tintes maniqueos e “infantiles”; la posible saturación de espacios para el consumo de la tragedia; los intereses de grupos detrás de cada una de las decisiones que se toman al contar una historia u otra; la politización fuera y dentro de ellos y, finalmente, la posible permanencia a futuro de este género de museos.¹⁰¹

Pero por lo pronto, trataré de esbozar dicho análisis a partir de tres ejes que han sido los pilares para que este tipo de museos abrieran sus puertas a finales del siglo XX: la memoria *prostética* como medio para universalizar eventos traumáticos merecedores de ser visibilizados y expuestos en estos espacios; los derechos humanos en los discursos expositivos dentro de salas y, por último, el papel de la víctima como principal actor y constructor de memorias.

1.3.1 Memoria prostética

El concepto de «memoria próstetica» o «posmemoria» surge a partir de las reflexiones que se dan a finales del siglo XX. Para algunos teóricos, entre ellos Marianne Hirsch, el auge de

¹⁰⁰ Williams, *op.cit.*, p. 190.

¹⁰¹ Susana Draper, “The business Memory. Reconstructing Torture Centers as Shopping Malls and Tourists Sites”, Ksenija Bilbika (Ed.) *Accounting Violence. Marketing in Latin America*, Durham, Duke University Press, 2011, pp. 141 144.

la posmemoria adquiere relevancia con el resurgimiento de la *Shoá* (el genocidio que causó la pérdida de millones de judíos en Europa del Este) en conjunto con los genocidios de Ruanda y Bosnia décadas más tarde.¹⁰² Por esto, uno de los temas centrales ha sido la cuestión de cómo la memoria traumática ha podido permanecer vigente en las vidas personales de aquellos que no vivieron directamente dichos sucesos. Las generaciones posteriores han tenido que ser conscientes de lo que sus padres o abuelos padecieron, lo cual genera una continuidad *mnemónica* que conlleva a analizar sus consecuencias en el tiempo presente. Entonces, la posmemoria se traduce como el acto de transferir a generaciones venideras la memoria traumática y suponer que existe un efecto visible en ellas a largo plazo. De acuerdo con Hirsch, esta memoria es una estructura inter y transgeneracional que únicamente retorna al conocimiento traumático, ya que no necesariamente implica la ruptura o la continuidad de dicho recuerdo.

Ahora bien, a diferencia de la posmemoria que involucra exclusivamente a los familiares que estuvieron relacionados directamente con el suceso, la memoria prostética es un concepto que involucra a un mayor número de sujetos ajenos al hecho traumático. Esta transferencia de recuerdos se debe a que la memoria prostética es “transportable” por el uso de interfases tecnológicas.¹⁰³ De acuerdo con Alison Landsberg, quien acuñó este término a finales del siglo XX, la memoria prostética no conoce tiempo ni lugar, ya que la propogación de memorias privadas y subjetivas se difunden a partir de las mediaciones tecnológicas que se crearon durante la era de cosumo masivo: el cine, la televisión y los nuevos museos

¹⁰² Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York, Columbia University Press, 2012, pp. 2-26.

¹⁰³ Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Nueva York, Columbia University Press, 2004, p. 8.

experimentales.¹⁰⁴ Como consecuencia, la memoria queda dislocada y un innumerable número de personas adquieren determinadas memorias con que no existe un vínculo directo. De acuerdo con Landsberg:

no solamente la persona aprende una narrativa histórica, sino que toma un rol mucho más íntimo del pasado en la que esa persona no vivió personalmente. La habilidad de la memoria prostética tiene la habilidad de moldear las políticas subjetivas del individuo.¹⁰⁵

Retomando lo anterior, la memoria prostética surge entonces fuera de la vida experiencial de una persona, pero, de manera paradójica, se adhiere como suya por medio de las *tecnologías de la memoria*.¹⁰⁶ En palabras de Landsberg, el cine, las series televisivas y los museos funcionan como prótesis que ayudan a un individuo a adoptar como suyas experiencias y vivencias traumáticas que jamás tuvieron lugar en el núcleo cercano. Además, dichos aparatos de la memoria contribuyen a reforzar los lazos afectivos que se generan con aquel que efectivamente fue víctima del suceso. Pero para que esto ocurra, la memoria prostética tiene que valerse de medios y estrategias que generen canales de afectividad y empatía. En los museos, por ejemplo, el mecanismo curatorial y museográfico se dirige especialmente a las experiencias sensoriales y corporales del visitante con el objetivo de crear puntos de tensión y clímax durante los recorridos. Por ello, eventos tan lejanos y ajenos como el Holocausto judío o el genocidio en Ruanda adquieren un carácter privado y personal, como cualquier otra memoria experimentada de manera individual y propia. Se adopta y se sufre como si fuese suya, no importando la condición geográfica o el contexto histórico al que se alude. De modo que, gracias a los recientes museos de la memoria, se han adoptado y acogido

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 2

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

memorias prostéticas. Estas brindan lecciones moralizantes dentro de las políticas de los derechos humanos que comenzaron a tener un impulso sustancial durante los años ochenta y noventa del siglo XX.

1.3.2 Derechos Humanos y espacios narrativos

Al hablar de las políticas de la memoria que iniciaron a finales del siglo pasado, es impensable no incluir los derechos humanos en ellas. Sobre todo, porque la mayoría de los museos de la memoria incluyen dentro de sus espacios narrativos salas enteras para poder asociar guiones curatoriales que generen una correspondencia entre ambas líneas discursivas. En consecuencia, es esencial analizar cómo es que el discurso de los Derechos Humanos se desarrolla en estos espacios de la mano con una memoria traumática.¹⁰⁷

Desde los años noventa del siglo XX, como ya lo he mencionado antes, comenzaron los revisionismos de las memorias y las injusticias pasadas recientes, por lo que los derechos humanos tuvieron una fuerte intersección dentro de las políticas de Estado.¹⁰⁸ De acuerdo con los investigadores estadounidenses Daniel Levy y Natan Sznajder, las tragedias humanas de la Segunda Guerra Mundial y del Holocausto judío funcionaron como imperativo para abordar las injusticias cometidas durante el siglo XX. Como resultado, la defensa de los derechos humanos se convirtió en un dogma ético y universal alrededor del modelo económico y político conocido como globalización.¹⁰⁹ Junto con dicho modelo económico

¹⁰⁷ Solo por mencionar algunos de estos espacios, tenemos el Museo de la Memoria y la Tolerancia en la Ciudad de México; el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social en Lima, Perú; el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile; el Museo de la Tolerancia en Los Ángeles, California; el Museo del Holocausto y los Derechos Humanos en Dallas, Estados Unidos; o el Museo Judío y Centro de la Tolerancia en Moscú, Rusia.

¹⁰⁸ En 1945, después del fin de la Segunda Guerra Mundial, la Carta de las Naciones Unidas promulga “el respeto por los Derechos Humanos y las libertades fundamentales de todos los ciudadanos sin importar la raza, sexo, lengua o religión”.

¹⁰⁹ Daniel Levy y Natan Sznajder, *Human Rights and Memory*, Penn State, The Pennsylvania State University Press, 2010, pp. 4-5.

y cultural, se crearon marcos estratégicos para “cosmopolitizar” los valores y las políticas de reparación y justicia, y de esta forma universalizar y expandir determinadas memorias “prostéticas”. Esto dio lugar al origen del *deber de la memoria*.¹¹⁰ Este deber y “no olvido” se convirtió en el discurso de la mayoría de los países occidentales con miras a un cambio democrático y tolerante —los cuales cometieron abusos, actos de opresión y silenciamiento hacia ciertos sectores de la sociedad—. Por lo tanto, las políticas que se implementaron en torno a los derechos humanos se convirtieron en el indicativo que medía los avances de inclusión y tolerancia en estos países dentro de un marco político democrático. Esta política se convirtió, con el tiempo, en el dogma secular de una conciencia global, convertida en un aparato político y cívico que construyó moralmente al nuevo ciudadano de la nueva aldea global.¹¹¹

Concuerdo con Levy y Sznajder cuando afirman que los derechos humanos son una continuidad del proyecto moderno, cuyo fin es generar una idea de “progreso” alrededor de “la no repetición” de esta clase de hechos, donde algunos países que están en procesos de cambio, reconocen sus errores y obtienen reconocimiento político y económico. Por lo tanto, los derechos humanos se han convertido en “una condición necesaria para la legitimación” de los Estados actuales. Más allá de que se respeten o no, lo sustancial es generar una atmósfera que muestre a la comunidad global el compromiso que se tiene por ejercer dichas

¹¹⁰ De acuerdo con distintos teóricos, la globalización nace desde el siglo XVI como modelo económico. Sin embargo, en este caso, el término «globalización» se refiere a las nuevas estrategias que surgieron a partir de las nuevas tecnologías, como la Internet y los medios masivos de comunicación para expandir y compartir valores y reglas culturales que intentaron poner en un mismo “canal” a distintos países en diferentes puntos geográficos. Todo ello con el fin de crear una cultura global y una memoria y una ética universal que pudiera regir a todos por igual y compartir los mismos conceptos, emociones y memorias.

¹¹¹ Sara Sánchez del Olmo, “Sacralización, ritualización y espectáculo en torno al pasado: El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile” en *Anuario de historia regional y de las fronteras*, vol. 21, no. 2, Bogotá, 2016, pp. 193-216.

políticas humanitarias.¹¹² Por esta razón, los estados que tuvieron regímenes dictatoriales, sobre todo en Latinoamérica, han tratado de generar una transición que muestre al mundo su carácter democrático y de justicia en contra de acciones como la tortura o la desaparición forzada. Por lo que esta apertura democrática y tolerante ha permitido que en tiempos actuales exista el “debate”, los movimientos activistas o la libre expresión; de lo contrario, nos encontraríamos frente a estados fascistas, dictatoriales o autócratas que no encajan en el modelo democrático “global” actual.

Por lo tanto, y como lo mencionaba al principio, la memoria traumática se ha convertido en el corazón y núcleo de los derechos humanos. Sin esa vuelta al pasado, no se puede fundar el derecho y respeto donde han existido actos de crueldad y odio. En consecuencia, la mayoría de los espacios de la memoria que dedican sus salas a recordar eventos traumáticos recientes, finalizan sus recorridos con enunciados museográficos y curatoriales en torno a la función y el ejercicio de los derechos humanos. De esta forma se forjan ciudadanos más inclusivos, tolerantes, participativos y conscientes de las decisiones que ocurren dentro de sus países. De modo que los museos de la memoria han funcionado desde sus inicios como aparatos éticos que median esta nueva cultura democrática y tolerante.

1.3.3 El discurso de la víctima como eje principal en la narrativa museal

Ahora bien, los museos de la memoria han creado sus mensajes a partir de la figura de la víctima con el propósito de evidenciar y justificar su existencia. Desde el punto de vista jurídico la definición de víctima en el derecho internacional corresponde a la Resolución 60/147 de las Naciones Unidas (aprobada en diciembre de 2005), la cual promulga:

¹¹² Los frutos de pertenecer a la “aldea global” demuestran que se respetan dichos derechos, los cuales brindan beneficios económicos y políticos a la mayoría de los países que se rigen por dicho sistema. *Ibid.*, p. 17.

[...] se entenderá por víctima a toda persona que haya sufrido daños individual o colectivamente, incluidas lesiones físicas o mentales, sufrimiento emocional, pérdidas económicas o menoscabo sustancial de sus derechos fundamentales, como consecuencia de acciones u omisiones que constituyan una violación manifiesta de las normas internacionales de los derechos humanos o una violación grave del derecho internacional humanitario.¹¹³

Por lo que dentro de esta figura se integran los grupos más vulnerables, marginales, minorías, mujeres o niños que han sido expulsados del derecho a pertenecer al marco social y político de los actuales Estados. Todos ellos han sido expulsados y desterrados debido a su condición social, étnica o política. El papel de la víctima nace a partir de marcos legales en donde los Estados que violaron la libertad de expresión vuelven a reconocer y a dotar de derecho a aquellos que fueron despojados de los mismos. En consecuencia, la función de la figura de la víctima se vuelve esencial dentro del marco de las políticas de los derechos humanos. Dicha figura representa los marcos legales y jurídicos con los cuales se pide al Estado que vuelva a reconocer y redimir al sujeto que fue desprovisto de su injerencia y participación dentro de su comunidad o país.

Sin embargo, en términos reales, el asumirse como víctima, la mayoría de las veces es problemático y difícil de definir. En Latinoamérica, por ejemplo, muchos grupos que han luchado en contra de las represiones estatales no se consideran víctimas, ya que, para ellas, el término «víctima» presupone un rol pasivo frente a las luchas y las represiones por parte del Estado. En ocasiones, el término víctima enmascara una reflexión más profunda que

¹¹³ Sara Sánchez del Olmo, *op.cit.*, p. 196.

debería de existir en torno a la violencia que se aplica por silenciar y minimizar las luchas por la libertad. De este modo, pareciera que los actuales Estados solo buscan el reconocimiento de esta figura para recompensar los hechos de manera superficial, puesto que se enmascaran las razones reales y ocultas que tuvieron lugar. Por lo tanto, en América Latina a pesar del reconocimiento de la figura de víctima, este término se mueve en arenas movedizas, ya que la mayoría de las veces se incumplen las reparaciones simbólicas, económicas y de reinserción social por parte del Estado.

Por todo esto, la figura de la víctima en años recientes ha sido el foco central en los discursos de la memoria. Muchas veces mostrando la arbitrariedad con la que fueron despojados de sus derechos y, otras tantas, como agentes que, a pesar de tener un componente político y de acción social, fueron despojados de su deber como individuos en busca de cambios y movilizaciones políticas. Las víctimas en términos jurídicos y simbólicos se consideran entonces como los “guardianes de la memoria”, siendo ellos los principales actores y emisores que cuentan sus historias dentro de los actuales museos de la memoria.

Ahora bien, como resultado de estos tres conceptos —la figura de la víctima, los Derechos Humanos y la memoria prostética— los museos de la memoria establecieron las bases para su proliferación a lo largo de distintos continentes; siempre con distintos fines de acuerdo a los intereses particulares de cada región, tal y como se analizará a continuación.

En conclusión, tanto «memoria» como «museo» han recorrido un largo camino. El museo, de ser un espacio enciclopédico donde se clasificaba taxonómicamente el mundo, pasó a ser una institución de poder, cuyos cánones establecieron los engranajes de un conocimiento universal y hegemónico que, además, marcaron diferencias con el “otro” y con lo cual hoy en día se produce un revisionismo sobre las construcciones del pasado y el atesoramiento de narrativas dispares. Con ello también, la memoria ha retomado al museo

como un lugar de experimentación que permite que lo “ordinario” y lo traumático tenga voz y se represente. La memoria permite que la magnificencia del museo tradicional se transforme en un espacio local, íntimo e interesado más por el sujeto que por el objeto. De ahí que varios de los museos de la memoria centren más su objetivo en la experiencia y la afectividad subjetiva.

En consecuencia, las reflexiones a partir de distintas áreas humanísticas y sociales enfatizan que el museo no es un espacio neutro y, por tanto, la memoria refleja las luchas de poder y los intereses de grupos que la resguardan. El museo y la memoria han sido aliados desde un inicio, sin embargo, en el siglo XXI, la nueva concepción de «memoria» empuja al espacio del museo a cuestionar sus propios relatos y proponer nuevas narrativas que implican una deconstrucción y una crítica del propio espacio. En suma, el cambio epistemológico de la memoria en décadas pasadas abrió el campo de la historia hacia mediaciones insospechadas (prácticas artísticas, testimonio, archivo, giro afectivo). Y como resultado, el campo del conocimiento del pasado se ha enriquecido, gracias al ingreso de la memoria en el ámbito de los estudios museológicos.

Aquel revisionismo que surge a partir del Holocausto judío fue un campo fértil para construir espacios que se han dedicado a conmemorar y recordar eventos de trauma y dolor. Consecuentemente, nacen distintos espacios que nutren el campo de la museología contemporánea y plantean nuevos acercamientos a las narrativas museográficas. La genealogía de estos museos podría remontarse a los memoriales de la Segunda Guerra Mundial; aunque el trazo cronológico deja entrever que los museos del Holocausto fueron el origen que desencadenó un nuevo espacio que cuenta con las memorias de los vencidos: lo que hoy en día conocemos como lugares o museos de la memoria.

2. EL TROPOS DEL HOLOCAUSTO

Los museos del Holocausto, como comúnmente se conocen, han sido uno de los aparatos más eficaces para comunicar las historias traumáticas que vivieron las comunidades judías europeas durante la primera mitad del siglo XX. Con ello, se formó un canon dominante narrativo que involucra al Museo del Holocausto en Washington, el cual influyó en la construcción y la conmemoración de otros espacios de igual magnitud en distintos países y continentes, como el Museo de Memoria y Tolerancia en la Ciudad de México.

Por ello habría que subrayar que el Holocausto —el genocidio que culminó con el exterminio de millones de personas durante la Segunda Guerra Mundial en Europa— surgió como una narrativa histórica global que se agudizó a partir de los años ochenta del siglo XX. Las historias de las víctimas del nazismo alemán difundieron sus relatos, permaneciendo en el colectivo imaginario global, a través de las mediaciones como el cine, la literatura o los museos, tal y como lo señala el crítico literario Andreas Huyssen y, también, Alison Landsberg.¹¹⁴ Por ende, esta memoria se volvió “universal”, a la vez que local, con tintes que se amoldaban a los intereses sociales y políticos de cada región del mundo. Ahora bien, cuando normalmente se alude al Holocausto, otros genocidios y crímenes de lesa humanidad se engloban a la par de este hecho. Por lo que la singularidad y unicidad del Holocausto ha hecho posible que otras tragedias similares se hagan visibles dentro del entramado de memorias de trauma y tragedia recientes.

Como ya se había mencionado, para los sociólogos estadounidenses Daniel Levy y Natan Sznaider, el genocidio judío se convirtió en la referencia con la que otros

¹¹⁴Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 16.

acontecimientos de similar magnitud pudieron ser analizados y, en otras ocasiones, ser comparados regionalmente con sus distintas particularidades, como el caso de Ruanda, Kosovo, Guatemala, Argentina o Chile. Para Levy y Sznajder la construcción del relato del Holocausto se ha transformado en “un código universal, el cual es ahora un sinónimo del imperativo para abordar distintas injusticias del pasado”¹¹⁵ que tiene como resultado lo que ellos denominan “el cosmopolitismo en la memoria del Holocausto”.¹¹⁶ Esta expansión ha sido el resultado del sistema globalizado durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX que repercutió en la conducta moral y ética de los estados, como previamente se analizó.¹¹⁷

Por ello, Andreas Huyssen considera al Holocausto judío como un prisma o un *tropos*, con el cual otros crímenes de lesa humanidad “recientes” se reflejaron, no importando el lugar en el que los crímenes o genocidios se llevaron a cabo. El imperativo de hacer memoria se expandió mediante un único evento trágico y con el cual todas las otras voces acalladas pudieron hablar de sus historias. El Holocausto, de acuerdo con Huyssen: “devino en [el] *tropos* universal [que] es el requisito previo para descentrarlo y utilizarlo como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios”.¹¹⁸ Sin embargo, es importante subrayar que esto ha acarreado el riesgo de ocultar otros genocidios. En consecuencia, existe el riesgo de homogenizar cada uno de los acontecimientos traumáticos, jerarquizando la

¹¹⁵ Daniel Levy and Natan Sznajder. *Human Rights and Memory*. Pennsylvania. Press University of Pennsylvania, 2010, p. 4.

¹¹⁶ Los autores llaman *cosmopolitismo de la memoria* a los acontecimientos que a partir del Holocausto judío se volvieron universales, pero a la vez se adaptaron a las condiciones locales de cada contexto. Este suceso histórico, paradójicamente, ha sido considerado por los autores como un evento histórico global y a la vez local, que no necesariamente origina problemáticas por ser analizado a partir de un modo u otro. Daniel Levy y Natan Sznajder, *op. cit.*, p. 4.

¹¹⁷ Wulf Kansteiner, “Transnational Holocaust Memory, Digital Culture and the End of Reception Studies”, en *The Twentieth Century in European Memory*, [en línea], <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h377.18>, fecha de publicación: 2017, fecha de consulta: 13 de noviembre de 2018.

¹¹⁸ Huyssen, *op. cit.*, p. 18.

importancia de un evento sobre otro y subestimando las circunstancias particulares de cada suceso.¹¹⁹

En este mismo eje, Huyssen considera que existen distintas mediaciones que hacen que esta memoria traumática se haya expandido de tal forma a otros continentes. Pero de manera enfática, Huyssen señala la injerencia de los museos, particularmente, el Museo Estadounidense Conmemorativo del Holocausto, en Washington, D. C. Este museo insertó la “norteamericanización” del Holocausto judío como principal eje temático para después, ocuparse de otros genocidios con el componente moral y ético. Durante sus recorridos se incorporan valores de democracia, tolerancia y respeto a los Derechos Humanos y, como consecuencia, esta expansión de la memoria del genocidio judío en el ámbito museístico desencadenó el nacimiento de lo que denomino los “museos del Holocausto” y que se encuentran dispersos en distintas partes del mundo.¹²⁰ Sin embargo, cada uno de estos espacios tienen distintos matices en cuanto a sus objetivos particulares, de acuerdo con los intereses de distintos grupos o ideologías que predominan de acuerdo al contexto geográfico y social. Cada uno de dichos espacios despliega discursos que van desde la resistencia política, la educación moral, la expiación de culpas hasta la creación de lugares de atracción turística.¹²¹ En las líneas que siguen analizaremos el canon del museo del Holocausto en Washington para que, más adelante, veamos su repercusión en otros espacios de memoria de acuerdo con distintos contextos geográficos y sociales.

¹¹⁹ Kansteiner, *op.cit.*, p. 306.

¹²⁰ Desde Japón, Rusia, Lituania hasta el continente americano existen, aproximadamente, 115 museos y memoriales dedicados a conmemorar el Holocausto judío.

¹²¹ James E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorial and Meanings*, New Haven, CT, Yale University Press, 1993, pp. 1-8.

2.1 El modelo performativo del museo del Holocausto.

El U.S. Holocaust Memorial Museum, ubicado en Washington, D. C., fue inaugurado en 1993 y, desde entonces, ha recibido a millones de visitantes de todo el mundo. Previamente a su inauguración, este museo sostuvo un largo debate acerca de la forma de la representación del genocidio cometido por el nazismo contra la población judía ante los ojos del pueblo estadounidense. La tarea fue ardua debido a lo ajeno del evento dentro del imaginario colectivo estadounidense.¹²² En primera instancia, la idea fue crear un memorial “vivo” que albergara un centro educativo con un pequeño museo y que posiblemente hablara también sobre otros acontecimientos de exterminio similares a los que vivió la comunidad judía.¹²³ Para ello, se formaron varias comisiones; en una de ellas se encontraban Eli Wiesel, Raul Hilberg, Arthur Godenberg y Michael Berenbaum.¹²⁴ Entre los principales debates surgió la disputa acerca de quiénes debían ser incluidos en la representación y conmemoración de este inadmisibles hecho. Ya que, por un lado, no solo las comunidades judías en Europa del Este fueron víctimas del régimen nazi, sino también la población civil de otros países. Por otro lado, los debates giraban en torno a la manera en cómo este evento debía ser recordado y

¹²² El museo se insertó también en el contexto de una política doméstica de inclusión de las comunidades judías en los Estados Unidos, llevada a cabo durante la presidencia de Jimmy Carter (1977-1981), quien además fue galardonado con el Premio Nobel de la Paz, en 2002, por impulsar la democracia y los derechos humanos. Según Edward Linenthal y Norman G. Finkelstein, los intereses por traer el recuerdo y la memoria del Holocausto en el imaginario colectivo de Estados Unidos fue un constructo “que respalda[ba] importantes intereses políticos y económicos”. Antes de finales de los años setenta, las investigaciones, publicaciones y el interés por analizar la memoria del genocidio nazi no había adquirido importancia en los centros de investigación de las universidades estadounidenses, y mucho menos dentro de la comunidad judía que no estaba interesada en volver a recordar ese pasado inhóspito. Para ellos, lo mejor era el olvido y un comienzo en el nuevo continente. No obstante, para el académico Finkelstein, no fue hasta finales de los años setenta que el gobierno del presidente Carter en conjunto con intereses sionistas decidieron promulgar el Holocausto como parte del mito y la historia de Estados Unidos, a la par con los intereses del Estado de Israel. Edward T. Linenthal, *Preserving Memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum*, Nueva York, Columbia University Press, 2001, p.17.

¹²³ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁴ Por un lado, Eli Wiesel fue sobreviviente en los campos de concentración de Auschwitz y Buchenwald; por otro, Raul Hilberg, historiador judío proveniente de Austria y nacionalizado norteamericano, dedicó su vida y carrera al estudio del Holocausto y la exterminación de los judíos de Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

presentado ante los ojos de miles de personas ajenas a su rememoración. Así entonces, para Wiesel, este desolador acontecimiento era irrepresentable e indescriptible, un momento para la humanidad que “conducía a la oscuridad, negando todas las preguntas y con lo cual se situaba [el Holocausto] más allá de la historia”.¹²⁵ La dificultad de comunicar el Holocausto fue uno de los grandes retos de un museo dentro de la manzana principal en el centro de Washington.

En el caso particular del problema de la representación traumática, el filósofo alemán Hans Ulrich Gumbrecht ya había considerado la posibilidad de construir y presentar la experiencia traumática a través de los *fenómenos de presencia*. Ello significa que, a diferencia de los eventos cotidianos y ordinarios, los cuales se experimentan a través de significados; es decir, mediante una diferenciación entre el sujeto y el objeto; los eventos de dolor y trauma son experiencias que no se construyen a partir de proyecciones externas relacionadas al evento.¹²⁶ Por el contrario, para poder asimilar esta clase de eventos debe existir un acercamiento fenomenológico que toma como partida el cuerpo y el espacio físico. Todo ello se debe a que la experiencia traumática rebasa los significados del propio hecho.¹²⁷ El lenguaje convencional no permite asimilar por completo lo sucedido, lo cual alude a “la incapacidad humana por significar las cosas del mundo” cuando se trata de comunicar esta clase de hechos traumáticos. Debido a su carga psicológica y emocional, este tipo de experiencias no pueden aludir a las más simples interpretaciones conceptuales.¹²⁸ Y es por ello que, como resultado de este debate, el museo se dio a la tarea de centrar su discurso en

¹²⁵ Norman Finkelstein, *La industria del Holocausto*, Madrid, Akal, 2014, p. 51.

¹²⁶ Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 51.

¹²⁷ Frank Ankersmit, *La experiencia histórica sublime*, traducción de Nathalie Schwan, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 353-360.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 64.

el cuerpo y el espacio, es decir, a crear una experiencia que integre la *producción de presencia* en el visitante.

Así pues, después de varios conflictos y debates acerca de este problema, el arquitecto encargado de construir el museo fue el estadounidense James Ingo Freed, quien viajó a Europa y visitó varios lugares emblemáticos como Auschwitz y Treblinka. De regreso a Estados Unidos, Ingo Freed logró crear un espacio similar a un “campo de concentración”. (Fig. 3) Este espacio no necesariamente era un lugar cómodo y agradable para los visitantes; en el interior, el museo se construyó con un aspecto industrial creando un espacio en donde el visitante se sintiera alineado, trastornado y observado.¹²⁹ (Fig. 4) Lo que seguiría después de construir el edificio, sería plantear las distintas propuestas curatoriales y museográficas que se irían adaptando a la exposición permanente y que giraban en torno a la *producción de presencia*.

¹²⁹ Linenthal, *op.cit.*, p. 88.



Figura 3. Sala permanente de la sección Holocausto. Museo Memorial del Holocausto en Washington. Fuente: US Holocaust Memorial Museum, <https://www.ushmm.org/information/exhibitions/museum-exhibitions/permanent>



Figura 4. Vista general y entrada principal. Museo Memorial del Holocausto de Washington. Fuente: US Holocaust Memorial Museum, https://en.wikipedia.org/wiki/United_States_Holocaust_Memorial_Museum#/media/File:United_States_Holocaust_Memorial_Museum_interior.JPG

2.1.1 Los debates relacionados con las narrativas y representación de los acontecimientos

Después de concretar el espacio del edificio, la tarea prioritaria fue crear la exposición permanente. La experiencia del visitante, como se ha mencionado, tendría que ser corporal y “vivencial”, ya que era necesario alentar a las emociones para que pudiera existir una verdadera “transformación moral” en el público.¹³⁰ El debate sobre la exposición tuvo distintos desacuerdos. Para el historiador austriaco-estadounidense Raul Hilberg, la exposición debía ser una expresión minimalista y conmemorativa con solo algunos objetos y reliquias que fueron testigos directos del genocidio como: dinero que se usaba en los guetos; carteles de propaganda nazi; un envase de gas Zyklon B y algunos objetos personales de las víctimas. En cambio, para Wiesel era imposible que existiera una forma correcta y concreta de presentar el genocidio ante los ojos de testigos secundarios que no experimentaron en carne propia dicha atrocidad.¹³¹ Al mismo tiempo, algunos consultores sugerían que el recorrido se hiciera en un orden cronológico de los hechos, es decir, al terminar el recorrido el visitante tendría la oportunidad de conocer cómo era el mundo antes de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, todas estas propuestas fueron desechadas. Finalmente, en 1985, cuando Michael Berenbaum tomó el mando del proyecto, se acordó que el museo contaría con un recorrido de tipo *story-telling*; lo que en términos museográficos significa un recorrido narrativo que “desencadenara una identificación emocional con la víctima” tal y como lo muestra las siguientes imágenes que logran representar salas y espacios que simulan centros de concentración con poca iluminación, así como la sensación de claustrofobia durante su recorrido (Figura. 5).¹³²

¹³⁰ *Ibid.*, p. 112.

¹³¹ *Ibid.*, p. 122.

¹³² *Ibid.*, p. 128.



Figura 5. Sala permanente titulada “La ciencia de la raza” del Museo Memorial del Holocausto, Washington, Estados Unidos. Fuente: US Holocaust Memorial Museum.

Para lograr tal encomienda, se planteó que la historia del genocidio judío se centrara exclusivamente en la experiencia de las víctimas, dejando a un lado el relato de los perpetradores y, en menor medida, a las demás víctimas no judías. Entonces, se decidió crear una exposición que fuera simple, lineal y cronológica, alineada con los eventos que se consideraban primordiales. (Fig. 6) Por lo que las secciones de la exposición se distribuyeron en las siguientes divisiones, cada una con sus respectivos subtemas:

- 1) El asalto nazi (1933-1939)
- 2) El Holocausto (1939-1945)
- 3) Las secuelas (1945-a la actualidad)

4) Conclusión



Figura. 6. Vista de la sala de la exposición permanente “Ghetto” del Museo Memorial del Holocausto en Washington. Fuente: US Holocaust Memorial Museum, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1092956>

Asimismo, se incluyeron secciones más pequeñas dedicadas a la vida de las comunidades judías antes de la guerra. Además de un área menor que hablaba de “las otras víctimas” del régimen nazi; la vida después del holocausto nazi y la inclusión de los estadounidenses como testigos pasivos, pero también como sus liberadores en los campos de concentración. De esta manera se construyó la “memoria oficial” de lo que hoy conocemos históricamente como el Holocausto judío.

2.2 La historia oficial del Holocausto

Para el historiador Raul Hilberg el espacio narrativo que se construyó para el museo es el que él considera que es la historia oficial del Holocausto y la cual se puede establecer en cuatro estadios propuestos por el autor:

1. Un momento inicial de definición de las futuras víctimas, hecho en términos nominales mediante la promulgación de una legislación específica que definía quienes eran los judíos.
2. Una segunda fase de expropiación, caracterizada por la “arianización” de las propiedades, despidos laborales, impuestos especiales y políticas de racionamiento de comida.
3. Una tercera fase de deportación y concentración en guetos y/o campos de concentración.
4. Una fase final de exterminio en operaciones móviles de asesinato en campos de concentración.¹³³

Es así que, paradójicamente, la memoria del Holocausto se convirtió hasta hoy en una “historia oficial”, en la que difícilmente es posible cuestionar, elaborar o proponer nuevas aproximaciones.¹³⁴ La “memoria” del genocidio judío se convirtió en una historia “desde arriba” y que hasta nuestros días, el cuestionar estos hechos produce un estigma para quien intenta sugerir nuevos modos de acercamiento y estudio.¹³⁵ Para el historiador Dominick LaCapra, el Holocausto ha llegado a ser “canonizado” y, por ende, ciertos temas han sido “reprimidos o negados”, lo que trae como consecuencia que dicha “canonización” impida la

¹³³ Federico Finchelstein, *El canon del holocausto*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, p. 37.

¹³⁴ «El Holocausto» es el término que se utilizó para definir el genocidio de seis millones de judíos de Europa del Este. El término se usó para señalar el sacrificio —metafísicamente— del exterminio del pueblo judío como ofrenda sagrada y recibir la consagración divina como el pueblo elegido. En cambio, el término «*shoah*» o «*Shoá*» se aplica para determinar la tragedia que aconteció, en donde miles de personas murieron por razones exclusivamente humanas. La *Shoá* implica que otro ser humano fue el responsable de cometer esta tragedia.

¹³⁵ Se corre el riesgo de caer en posturas *negacionistas* de dicho evento. En los últimos años, movimientos neofascistas, neonazis y de ultra derecha se han sumado a este pensamiento. Por lo tanto, es necesario crear puentes metodológicos e históricos que sí puedan generar distintas aproximaciones y visiones sobre este trágico suceso histórico.

realización del duelo, aludiendo a la memoria literal a la que Todorov hacía referencia.¹³⁶ En palabras de LaCapra, la canonización de hechos traumáticos y, en específico, en relación con el Holocausto “hace imposible una relación crítica con el pasado [lo cual] impide el reconocimiento de los problemas (incluyendo el retorno a lo reprimido)”.¹³⁷ Esta autocrítica ayudaría a incluir elementos provocativos que “renueven o al menos perturben” la historia tal y como la conocemos hasta ahora.¹³⁸

En consecuencia, la *Shoá* desde entonces se ha relatado en cuatro momentos en las salas del museo de Washington y demás espacios museales similares. Cabe decir que este programa narrativo ha simplificado el evento, convirtiéndose en una estrategia “estereotipada”.¹³⁹ El relato suele ser maniqueo —la víctima y el victimario— sin haber considerado la complejidad y los matices que existen dentro de la historia. Adicionalmente, este hecho igualmente se ha nutrido de otras mediaciones que también han alimentado el estereotipo museal. Ejemplo de ello es *El diario de Anna Frank*, en literatura, o los filmes de Hollywood como *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg o *El pianista* (2002) de Roman Polanski, para finalmente, instaurar los momentos históricos y cronológicos que forman parte de la afamada serie televisiva *Holocausto* (1978). Todo ello se refleja indirectamente en las salas de estos museos, los cuales persiguen la legitimación de esta historia oficial. Por consiguiente, la mayoría de estos “museos del Holocausto” son conocidos

¹³⁶ Dominick LaCapra, *Representar el Holocausto: historia, teoría y trauma*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009, pp. 35-58.

¹³⁷ *Ibid.*, p.39.

¹³⁸ *Ibid.*, p.55.

¹³⁹ Para Levi, cuando la memoria se recuerda como narración se convierte en memoria estereotipada. Ello, según el autor, involucra una experiencia ensayada y perfeccionada. Uno de los grandes temores del autor es que la memoria del Holocausto se banalice y que, de cierta manera, pierda la fuerza de su complejidad y aprendizaje. Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Huchnick Ediciones, 1989, pp. 21-22.

como espacios *top-down*.¹⁴⁰ Toda esta parafernalia del marketing del Holocausto hace casi imposible el acceso a otras visiones como las de aquellos testimonios de gitanos, polacos, ucranianos y presos políticos que fueron también víctimas del nazismo.¹⁴¹

Para la investigadora noruega especialista en estudios de museos, Steffi de Jong, la mayor parte de las veces estos espacios no muestran las “zonas grises”. Siempre nos encontraremos con las voces de los inocentes y con aquellos que fueron solidarios con las víctimas. Para Jong, la información que compromete a la víctima, como los *sonderkommandos* —judíos presos que ayudaban en las labores de exterminio—, se encuentran fuera del guion museográfico, así como, obviamente, los testimonios de los perpetradores. Esto trae por consiguiente que nos encontramos frente a una “historia incompleta”, ya que de lo contrario habría una guerra de conflictos que desestabilizaría la memoria global y oficial del discurso que se ha generado a partir de elegir al Holocausto como el *tropos* de los genocidios contemporáneos.¹⁴²

¹⁴⁰ Powell se refiere a los museos cuya narrativa viene desde “arriba”, es decir, cuyas narrativas ciertamente son “sagradas” e intocables y lo que genera una estrategia hegemónica de transmisión de conocimiento. Por lo tanto, se omite cualquier otro tipo de interpretación en el discurso museográfico y curatorial. Christopher Powell, “Transcendence or struggle? Top-down and bottom-up narratives of human rights” en Karen Busby, Andrew Woolford y Adam Muller (Eds.), *The Idea of a Human Rights Museum*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2015, pp. 128-144.

¹⁴¹ Para el investigador Adam Brown los judíos privilegiados son aquellos que participaron con el régimen nazi en la deportación y exterminio su propio pueblo, y que formaron parte de distintos grupos, entre ellos los *sonderkommando*, *kapos*, *juderänte* (miembros de los cónsules judíos) y *ordnungsdienst* (policía judía). A pesar de invisibilizar dicha “colaboración” en la historia oficial del Holocausto, la contra-historia se ha encargado de reestablecer las complejidades del fenómeno histórico y humano que abarca los matices no contados. Como resultado, a partir de documentales —como aquel de Claude Lanzmann— e historias orales, es que se ha dado a conocer la “zona gris” de la que tanto hablaba Primo Levi. Adam Brown, *Judging “Privileged” Jews. Holocaust Ethics, Representation, and the “Grey Zone”*, New York/Oxford, Berghahn Publications, 2013, p. 86.

¹⁴² Steffi de Jong, *The Witness as Object: Video Testimonies in Memorial Museums*, New York/Berlin, Berghahn Books, 2018, pp. 213-226.

2.2.1 El Museo del Holocausto de Washington como paradigma del tropos de la memoria

El Museo de Holocausto en Washington ha reconfigurado la fases y momentos que conocemos del holocausto nazi en el imaginario colectivo global, lo que cumple con ciertas expectativas dentro de las salas . También estandarizó las características museográficas que se apoyan en escenografías teatrales, así como el uso de video-testimonios, saturación de información y plataformas digitales. Todo ello con el fin de desencadenar la capacidad en el visitante para sentir empatía con las víctimas y establecer juicios morales a lo largo del recorrido.

De acuerdo con la académica en letras de la Universidad de Mary Washington, Jennifer Hansen-Glucklich, los tres museos más emblemáticos en torno a la *Shoá* son el nuevo museo histórico Yad Vashem, creado en 2005, en Jerusalén, Israel, el Museo Judío, en Berlín, y el Museo del Holocausto, en Washington. Estos espacios se distinguen debido a la estrategia que optan por estructurar sus discursos en torno al suceso anteponiendo los intereses del presente para moldear el pasado.¹⁴³ Según Hansen-Glucklich, el Yad Vashem formula un discurso museográfico y curatorial “teológico y mesiánico a través del marco del sionismo”. Este museo, a lo largo de sus recorridos y salas, construye un metalenguaje museístico que subraya la importancia del Holocausto como mito fundador del Estado de Israel. A través del discurso museal, el visitante conoce la experiencia del pueblo judío como el mártir que sobrevivió al genocidio y culmina con el derecho a poseer un territorio, en este caso, el actual Estado de Israel. El museo arquitectónicamente está diseñado para recorrer un camino que va de la oscuridad (con túneles y espacios cerrados) a la luz. Al finalizar, el visitante llega a un balcón al aire libre con una vista hacia la ciudad de Jerusalén con sus

¹⁴³ Jennifer Hansen-Glucklich, *Holocaust Memory Reframed. Museums and the Challenges of Representation*, New Jersey, Rutgers University Press, 2014, pp. 25, 27-56.

montañas, ciudades y bosques: una visión redentora tal y como se muestra en las siguientes imágenes (Figura. 7 y 8).



Figura 7. Vista al aire libre del Memorial Yad Vashem en Jerusalén, Israel. Fuente: Skirball Cultural Center, <https://www.skirball.org/media/image/1066>



Figura 8. Vista área del complejo arquitectónico del Yad Vashem Memorial, Jerusalén, Israel. Fuente: Safdie Architects, <https://www.safdiearchitects.com/posts/rising-to-the-symbolic>

Por el contrario, el Museo Judío de Berlín, inaugurado en 2001, es un espacio que habla de las fracturas y los vacíos que dejaron los judíos alemanes en la cultura germana después de su exterminio. El museo —con su arquitectura posmoderna que rompe con la estética barroca del vecindario— propone que cada uno de los ángulos triangulares y quebrados del edificio simbolice las cicatrices que dejó el periodo del nazismo en Alemania. Es un espacio para el recuerdo que genera una especie de melancolía en el visitante. Sus espacios, a pesar de mantener ángulos agudos, conservan en algunas áreas, lugares abiertos y llenos de luz, mientras que en otras el visitante se encuentra en espacios cerrados y sin posibilidad de encontrar una salida, como se muestra a continuación. (Figuras 9 y 10).



Figura 9. Detalle del Museo Judío de Berlín, Alemania.
Fuente: Marzio Altimari, perfil Pinterest. <https://www.pinterest.es/pin/403072235381415207/>



Figura 10. Vista área del Museo, Berlín Alemania.

Contrario al Yad Vashem, el Museo Judío, Berlín, Alemania, muestra una forma de zig-zag que interpela a los cortes y las fracturas que dejó la ausencia de la comunidad judía en Alemania.

Fuente: ArchDaily, <https://www.archdaily.mx/mx/772830/clasicos-de-arquitectura-museo-judio-berlin-daniel-libenskind>

Finalmente, el Museo del Holocausto en Washington pone en primer lugar al visitante. Este tiene una experiencia viva, marcada claramente por la evocación de sentimientos y emociones, así como por el uso del cuerpo a través de los pasillos para que, de esta forma, se pueda recrear el encierro y la desesperación de aquellos que fueron víctimas durante el exterminio nazi. Todo esto se crea a través de espacios cerrados, oscuros y de baja altura, ya que la intención de este museo es la de crear una obra total que abarque los sentimientos, los sentidos y el juicio moral; el visitante pasa de ser un agente pasivo a uno activo física y moralmente.¹⁴⁴ De este modo, el visitante es parte fundamental de la exposición museográfica, lo que implica que después de haber terminado con el recorrido, tendrá la oportunidad de decidir, actuar o seguir viviendo como un ciudadano pasivo ante la intolerancia, discriminación e injusticia que existen actualmente en el mundo. De esta

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

manera, el museo abre la puerta para aleccionar el comportamiento inclusivo y plural (Figura. 11).¹⁴⁵



Figura 11. Museo del Holocausto, en Washington, Estados Unidos. Sala “La solución final 1940-1945”. Fuente: US Holocaust Memorial Museum, <https://www.ushmm.org/information/exhibitions/museum-exhibitions/permanent/final-solution-1940-to-1945>

A lo largo de casi cuatro décadas, este museo ha señalado la importancia de la responsabilidad individual y de esta forma se ha justificado su existencia en el imaginario colectivo de los Estados Unidos de América.¹⁴⁶ Asimismo, el imperativo de la “memoria” surge gracias a la apertura de este espacio museístico, para reconocer la importancia del “no olvido” en casos como estos.¹⁴⁷

De este modo, el Museo del Holocausto en Washington ha producido un modelo museográfico que a la fecha se reproduce en distintos museos del holocausto alrededor del mundo.¹⁴⁸ Bajo esta óptica universal y local, se analizará a continuación el Museo Memoria

¹⁴⁵ Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 2005.

¹⁴⁶ Linenthal, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁷ Amy Sodaro, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

y Tolerancia, ubicado en la Ciudad de México, que abrió sus puertas en 2010, y el cual, desde sus inicios, se ha situado en el campo del *tropos* del Holocausto.

2.3. Museo de la Memoria y la Tolerancia de la Ciudad de México

La memoria del Holocausto se expandió fuera de Europa y repercutió no solo en Norteamérica o países de África u Oriente. Esta memoria también se reflejó en los países de Latinoamérica como el Museo del Holocausto, en Buenos Aires, Argentina; el Museo del Holocausto, en Curitiba, Brasil; el Museo Interactivo Judío de Chile, en la Región Metropolitana de Santiago, o el Museo de la Shoá, en Montevideo, Uruguay. Este nuevo género de museos contenía los valores, como ya lo he mencionado, de tolerancia y democracia, así como de educación y ética civil, frente a la violencia, el racismo o la libertad de expresión.

Los museos del Holocausto —como aquí se clasifican— dieron lugar a una memoria prostética que encerraba en sí misma la apertura a un mundo global en donde la educación civil podía ser exhibida en los muros de sus salas. Las lecciones pasadas podían ser bien aprendidas a través de las historias y los testimonios de los sobrevivientes de dicho genocidio y, por ende, el visitante podía reconocer la importancia y el “deber” de la memoria

Un ejemplo de ello, es el caso de México que cuenta con dos espacios que han comprometido su vocación a la divulgación del genocidio judío: el Museo Histórico Judío y del Holocausto y el Museo Memoria y Tolerancia, ambos localizados en la Ciudad de México. Este último, a pesar de no considerarse un “Museo del Holocausto”, puede catalogarse dentro de dicha clasificación debido a los discursos y estrategias curatoriales y museográficas. Dichos museos del Holocausto articulan una predeterminada narrativa que

incluye la consagración de la memoria y el revisionismo del pasado “reciente”. Ello influye claramente, en aquellas otras memorias en donde existen crímenes de lesa humanidad. El Museo Memoria y Tolerancia es uno de los primeros museos de memoria que abre sus puertas en Latinoamérica a principios de la segunda década del siglo XXI.

Es de interés para este proyecto brindar al lector un primer acercamiento del contexto social y político sobre el cual se proyectó este espacio museístico. Además de algunas influencias obvias y marcadas de otros “museos del Holocausto” que influyeron en el recorrido de sus salas y de las características museográficas y curatoriales que este espacio alberga. Para ello se analizarán los recorridos y narrativas curatoriales, así como las representaciones presentes y ausentes dentro de sus exposiciones permanentes. Todo ello con el objetivo de crear un debate ante la ausencia de estudios críticos dentro de la museología en Latinoamérica, lo cual permite la deconstrucción del análisis del discurso de la memoria y la historia reciente.¹⁴⁹

Ahora bien, cuando el Museo Memoria y Tolerancia abrió sus puertas en 2010, la Ciudad de México experimentaba un proceso de gentrificación dentro de su centro histórico,¹⁵⁰ particularmente, en la Alameda y en las áreas circundantes.¹⁵¹ El área donde

¹⁴⁹ Hansen-Glucklich, *op. cit.*, p, 10.

¹⁵⁰ De acuerdo con los autores e investigadores de la Universidad Autónoma de Querétaro, el término “gentrificación” se refiere a un territorio donde se encuentran distintos conflictos en manos de grupos que tienen el poder de modificar la zona en términos de sus intereses económicos (actividades comerciales e inmobiliarias). Con ello se reflejan los gustos y preferencias culturales de ese grupo en específico. Por lo tanto, existe un reemplazo de la población existente por otros de mayor ingreso económico. Se insertan nuevos elementos simbólicos y culturales que desplazan aquellos elementos tradicionales de los que la población relegada estaba acostumbrada, para después integrarse al imaginario colectivo ya gentrificado. Daniel Hiernaux-Nicolas y Carmen Imelda González-Gómez, “Gentrificación, simbólica y poder en los centros históricos: Querétaro, México”, en *XII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.

¹⁵¹ Adrián Hernández Cordero, “Gentrificación y zona de la Alameda, Ciudad de México” [línea], contested-cities.net/wp-content/.../2015_Gentrificacion_MEX_AL_12_Cordero.pdf, fecha de publicación: 2015, fecha de consulta: 24 de julio de 2018.

actualmente se encuentra el museo había sido devastada por el terremoto de 1985 que dañó el Conjunto Alameda que albergaba oficinas y bancos.¹⁵² Desde entonces, el terreno había quedado abandonado y en manos de la empresa canadiense Reichmann. Sin embargo, con la llegada del nuevo gobierno capitalino, en el año 2000, se compraron este y varios terrenos aledaños a la zona.¹⁵³ Esto con el fin de invertir en la recuperación y mejoramiento del área mediante fondos privados y públicos.

Paradójicamente, el Museo Memoria y Tolerancia se construyó dentro de la estrategia que aplicó el gobierno de la ciudad conocida como «tolerancia cero».¹⁵⁴ Para que el capital privado pudiera invertir, se buscó expulsar a los “indeseables”, tal y como el investigador español Adrián Hernández lo señala: “Se busc[ó] contro[lar], expuls[ar] lo indeseable que ha sido durante siglos: población indígena y/o pobre. De esta manera se busc[ó] instituir un espacio aséptico y ‘digno’ para que las clases medias y altas se instal[ar]án en torno a éste”.¹⁵⁵ De esta manera, la zona libró una batalla por la recuperación y la limpieza de la “criminalidad” que implicaba el uso de la fuerza física y simbólica. Como segunda estrategia, se elaboró un nuevo proyecto arquitectónico a cargo del arquitecto Ricardo Legorreta y que alberga, actualmente, la llamada Plaza Juárez. El despacho arquitectónico del reconocido arquitecto mexicano se dio a la tarea de proyectar, en lo que antes era el Conjunto Alameda, nuevos edificios para reubicar la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), antes en

¹⁵² “La ciudad en el tiempo: efímero conjunto Alameda: Actual Plaza Juárez”, [en línea], <http://www.eluniversal.com.mx/galeria/metropoli/cdmx/la-ciudad-en-el-tiempo-el-efimero-conjunto-alameda-actual-plaza-juarez#imagen-1>, fecha de última actualización: 21 de enero de 2028, fecha de consulta: 28 de agosto de 2018.

¹⁵³ El jefe de gobierno, Andrés Manuel López Obrador, en conjunto con el presidente de la República, Vicente Fox Quesada, y el empresario Carlos Slim —y la Fundación del Centro Histórico— fueron los encargados de la modernización de la zona del Centro Histórico de la Ciudad de México.

¹⁵⁴ La llamada «tolerancia cero» fue una estrategia empleada en Nueva York por el alcalde Rudolph Giuliani. En 2002, el gobierno de la Ciudad de México contrató a Giuliani, junto con empresarios privados, para la asesoría de seguridad pública en la capital del país.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 268.

Tlatelolco, y el Tribunal Superior de Justicia (TSJDF). Dentro de la Plaza Juárez también se incluyó otro ambicioso proyecto: un museo dedicado a la memoria y a los genocidios que tenía como misión (aunque de manera contradictoria): “alerta[r] sobre el peligro de la indiferencia, la discriminación y la violencia para crear responsabilidad, respeto y conciencia en cada individuo”.¹⁵⁶ (Figura. 12) Lo que siguió fue que el despacho Arditti + RDT realizó el proyecto con inversión privada y donaciones por parte de la Fundación Memoria y Tolerancia quienes adquirieron parte del terreno recuperado. En 2010, este museo abrió sus puertas —acotando entre líneas, y de manera simbólica—, que el adherir un espacio dedicado a la memoria y a los derechos humanos junto a dos importantes instancias gubernamentales, transmite un claro mensaje de que el país ejerce valores éticos y de justicia, lo cual es importante comunicar a la comunidad internacional (Figura. 13 y 14).

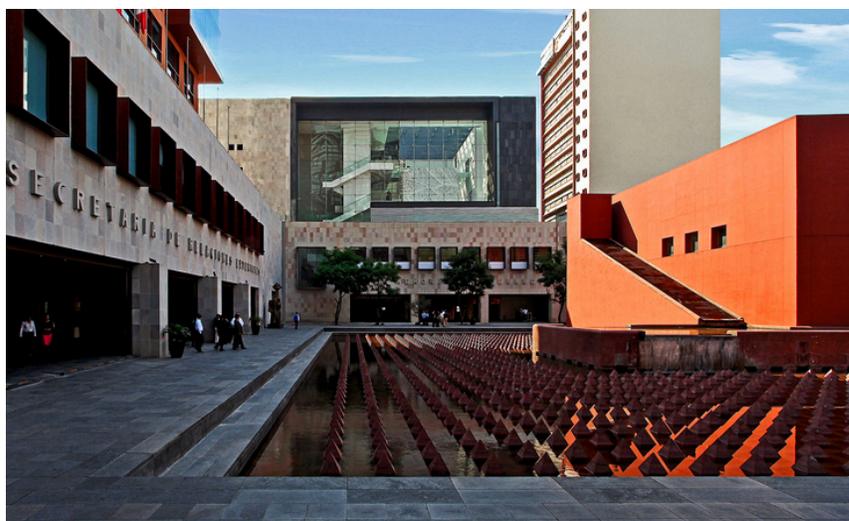


Figura 12. Detalle de la Plaza Juárez donde se muestra la Secretaría de Relaciones Exteriores (de lado izquierdo) y el Museo de la Memoria y la Tolerancia (de frente). Fuente: Siglo Nuevo, <https://www.siglonuevo.mx/nota/2441.museo-memoria-y-tolerancia-el-edificio-contra-el-olvido>

¹⁵⁶ *Museo Memoria y Tolerancia*, Ciudad de México, Ediciones La Caja, 2011, p. 9.



Figura 13. Edificio del Museo de la Memoria y Tolerancia, Ciudad de México. Fuente: ArchDaily, <https://www.archdaily.mx/mx/02-59649/museo-memoria-y-tolerancia-ardittirdt-arquitectos>

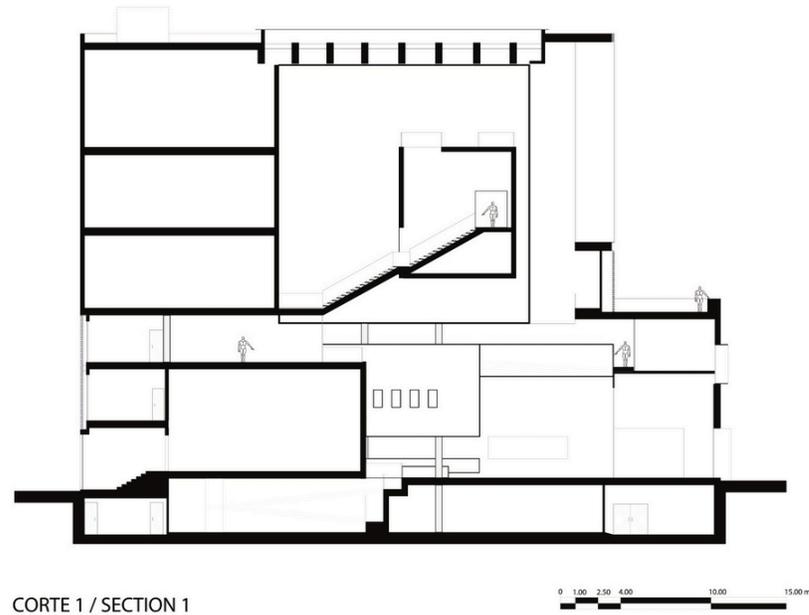


Figura 14. Plano del Museo de la Memoria y Tolerancia. El museo consta de tres pisos, donde el recorrido de la exposición permanente inicia desde el último para finalmente terminar en el primero con la sección titulada «Tolerancia». Fuente: ArchDaily, <https://www.archdaily.mx/mx/02-59649/museo-memoria-y-tolerancia-ardittirdt-arquitectos>

No obstante, el recinto de la memoria que alberga la Plaza Juárez es un museo que, en palabras del historiador de arte Barry Bergdoll: “[...] se inserta [...] en un nuevo tipo internacional de memorial del Holocausto”, y el cual ha recibido diversas críticas debido al nulo contenido expositivo sobre México y los problemas locales que se viven en el país.¹⁵⁷ En este mismo sentido, para los investigadores provenientes de México y Colombia, Alejandra Fonseca y Sebastián Vargas, este museo mantiene una “desconexión con el contexto local y la comunidad y que obedece a intereses privados, con claros intereses de grupos económicos e importantes corporaciones [...] que buscan posicionar una memoria en particular, como una experiencia paradigmática y universal”.¹⁵⁸ Y esto debido a que en otros

¹⁵⁷ Barry Bergdoll, “Un marco para la reescenificar la memoria” en Javier Barreiro (Ed.), *Museo Memoria y Tolerancia. Arditti + RDT Arquitectos*. Ciudad de México, Arquine, 2011, p. 21.

¹⁵⁸ Alejandra Fonseca Barrera y Sebastián Vargas Álvarez, “Museo de la Memoria y la Tolerancia de la Ciudad de México. Aproximación crítica con dos contrapesos”, en *Revista Intervención*, año 6, no. 11, 2015, p. 77.

“museos de la memoria”, como en el caso de Colombia, la memoria “reciente” que se muestra está relacionada con los problemas de violaciones a los derechos humanos locales-nacionales de la región. Estos nuevos espacios han acogido una participación sumamente activa de los sectores de la sociedad que han sido víctimas de dictaduras o crímenes de lesa humanidad. En Colombia, por ejemplo, se ha requerido la participación de la sociedad para reconocer los distintos relatos de víctimas, victimarios con el fin de proponer los contenidos de salas permanentes y las estrategias de representación dentro de sus exposiciones.

Sin embargo, en el caso del Museo Memoria y Tolerancia, algunos especialistas consideran que este es un espacio ajeno a los intereses locales de México. No obstante, es importante recalcar que este espacio se adhiere a las prácticas de una memoria prostética, el cual encarna los valores universales que se heredaron de la memoria que inicia en los años noventa del siglo XX. El museo se sitúa en la clasificación de un museo del Holocausto y no por ello demerita el análisis serio, en el cual esta memoria se incorpora dentro del imaginario nacional y del país. En entrevista con Carla Pratts, encargada de la Dirección Académica hasta mayo de 2018, se pudo constatar que la Fundación Memoria y Tolerancia tenía como primer objetivo reunir y “ayudar” a los sobrevivientes del Holocausto que llegaron a México.¹⁵⁹ Conforme el proyecto fue avanzando se planificó un espacio en donde no solamente se incluyera a la comunidad judía en México, sino que también se exhibieran otros genocidios cometidos durante el siglo XX y el actual, con el ya conocido lema de “Nunca más”. De acuerdo con Pratts, el museo aborda “otros genocidios [y temas relacionados con] la tolerancia, por lo que éste no es un museo del Holocausto ni de Israel”. A pesar del comentario hecho por Pratts, el propio Barry Bergdoll, quien escribió un texto introductorio

¹⁵⁹ Entrevista a Carla Pratts en las instalaciones del Museo Memoria y Tolerancia realizada en mayo de 2017.

para el libro *Museo Memoria y Tolerancia*, editado por Arquine en 2011, menciona la singularidad de encontrar un museo del Holocausto en la Ciudad de México, particularmente, en una de las plazas más emblemáticas e importantes de la ciudad: “Terminado en 2006, el Conjunto Juárez, establece la paleta de materiales y el lenguaje expresivo para las fachadas del nuevo museo, que se integra de manera lograda con el complejo administrativo, y en donde lo que uno menos espera es encontrar un museo dedicado al Holocausto y a otros genocidios[...]”.¹⁶⁰

El escritor estadounidense Edward Rothstein, quien se especializa en analizar y escribir sobre museos de diferentes géneros, menciona que este modelo de museos “no puede estar completo sin evocar los otros genocidios que ocurrieron en el siglo XX: Darfur, Ruanda o Camboya, como prueba de que las supuestas lecciones del Holocausto tienen que enseñarse con más fervor que nunca”.¹⁶¹ Por lo anterior, este modelo museístico instaaura también centros de investigación o exposiciones permanentes que abarcan otros genocidios que han acontecido a lo largo de la historia reciente.

Esta misma universalidad la transmite el Museo Memoria y Tolerancia, ya que muestra en sus recorridos los genocidios y crímenes de lesa humanidad que ocurrieron en los siglos XX y XXI. En palabras de Carla Pratts, el propio Michael Berenbaum, protagonista de la construcción del Museo del Holocausto en Washington —que formó parte de lo que se conoce como la “americanización del holocausto nazi”—, estuvo a cargo del asesoramiento de las salas museográficas del Museo Memoria y Tolerancia en la Ciudad de México. De ahí que este espacio museístico pueda considerarse como un modelo de reproducción del género

¹⁶⁰ Bergdoll, *op. cit.*, p. 25

¹⁶¹ Edward Rothstein, “The Problem with Jewish Museums”, [en línea], <https://mosaicmagazine.com/essay/2016/02/the-problem-with-jewish-museums/>, fecha de publicación: 1 de febrero de 2016, fecha de consulta: 29 de agosto de 2018.

y que, por la distribución de fórmulas curatoriales, de contenido y las estrategias museográficas —analizadas más adelante—, se adapta a una variante del modelo estadounidense.¹⁶² Dentro de esta categoría de museos del Holocausto, podría enumerar cientos de ellos como por ejemplo: el Museo de la Tolerancia, en Los Ángeles; el Museo del Holocausto y Centro para la Educación y la Tolerancia, de Dallas; el Memorial Holocausto y Centro de Tolerancia de Nassau County, en Nueva York; el Museo del Holocausto y Centro Educativo, de Illinois; el propio Museo Judío y Centro de Tolerancia, de Rusia, así como el Museo Judío de Sidney, Australia, con una nueva sala dedicada a los derechos humanos (Figuras 15, 16 y 17).



Figura 15. Museo Judío y Centro de Tolerancia, Rusia, en el cual se puede observar una museografía similar a los demás espacios dedicados a exhibir el tema del Holocausto judío alrededor del mundo. Fuente: In your pocket, https://www.inyourpocket.com/moscow/jewish-museum-and-tolerance-center_111517v

¹⁶² Este mismo modelo de museo también ha tenido ecos en ciudades de Europa como el Centro de Tolerancia, en Rusia.



Figura 16. Museo del Holocausto y los Derechos Humanos, Dallas, Estados Unidos. Vista de la exposición permanente. Fuente: TripAdvisor, https://www.tripadvisor.com.mx/ShowUserReviews-g55711-d553905-r567124609-Dallas_Holocaust_and_Human_Rights_Museum-Dallas_Texas.html



Figura 17. Museo de la Tolerancia, Los Ángeles, Estados Unidos. A su entrada de la exposición permanente, el visitante tiene que decidir qué tipo de sujeto se considera (con o sin prejuicios). Esto hace que el recorrido cambie para mostrar las consecuencias de actuar o no en

condiciones extremas de genocidios o crímenes de lesa humanidad. Fuente: Devan Skuban, perfil de Pinterest, <https://www.pinterest.cl/pin/106327241186626812/>

2.3.1. Programa narrativo

El Museo Memoria y Tolerancia en la Ciudad de México, abrió sus puertas en 2010, con exposiciones permanentes que están divididas en dos secciones: “Memoria” y “Tolerancia”, para acceder, posteriormente, a las exposiciones temporales. La sección “Memoria” está dedicada a varios genocidios que ocurrieron en los siglos XX y XXI, con lo cual se sobreentiende que en las siguientes salas encontraremos temáticas relacionadas con genocidios en Armenia, Ruanda, la antigua Yugoslavia, Guatemala, Camboya y Darfur. Es importante recalcar que el museo está diseñado para que el recorrido de la exposición permanente se realice con un guía o facilitador, quien explicará brevemente, la temática en cada una de las salas.¹⁶³ A medida que el visitante se adentra en las salas dedicadas a la “Memoria”, este se encuentra dentro de espacios oscuros y sombríos, en donde el recorrido es cerrado y se tendrá que avanzar por las salas de forma lineal y cronológica.¹⁶⁴

Recordemos que este modelo de recinto pretende ser un museo sensorial, que incluya los aspectos emotivos para que, de esta manera, el sujeto pueda tener una experiencia “vivencial” y con una *producción de presencia*. Para ello, la museografía utiliza iluminación artificial, los colores en paredes, el uso de objetos, cédulas y video testimonios. El montaje museográfico logra capturar al público en distintos *sets* o escenas las que están montadas

¹⁶³ Hay que considerar que la visita libre puede durar tres o cuatro horas. Sin embargo, con un intérprete o mediador del museo, esta toma solo una hora y media aproximadamente. A pesar de tener tres posibilidades de recorrido —libre, audio guía y guía de museo— ésta última opción es la que más funciona, ya que el museo ha dedicado mayor empeño en la capacitación continua de sus mediadores.

¹⁶⁴ Dentro de un recorrido de cualquier exposición existen distintas rutas por donde el visitante puede experimentarla, las cuales pueden ser abiertas o cerradas. Los recorridos cerrados se realizan para que el visitante siga de manera ininterrumpida el guion del texto. Ya que, si el visitante “brinca de una sala a otra”, esto podría interrumpir la narrativa de la exposición y el “texto” museográfico no se entendería.

para construir un espacio narrativo en el que el guion museográfico y, por ende, el mensaje pueda ser transmitido vivencialmente.¹⁶⁵ El “texto” de la exposición, el cual contiene ritmos, pausas, silencios, acentuaciones y conectores, integra el cuerpo físico del visitante para que interprete el mensaje “tridimensional”. Tal como lo menciona Frank den Oudsten:

El recorrido crea un ritmo de pausa y continuidad y de movimiento y *tempo*. Como tal, el recorrido, establece una coreografía de todos esos aspectos dentro del ambiente mientras la narratividad distribuye su tiempo y los modos de representación en el espacio. El recorrido y la narratividad se complementan una a la otra. Éstas son los componentes físicos y psicológicos de una exposición.¹⁶⁶

Mencionado a lo anterior, se abordarán algunos de los elementos esenciales, en términos museográficos, para analizar las estrategias que el museo utiliza con el fin de generar y transmitir sus mensajes, ya que resulta innovador el papel preponderante que se le da al cuerpo y a las emociones de quien lo visita.

2.3.2 Estrategias museográficas

Si bien, las salas del Museo Memoria y Tolerancia se apoyan de una iluminación tenue y de baja intensidad para crear un ambiente de opacidad y tristeza, esto ocasiona que en algunas salas no se pueda leer o incluso observar los objetos que se muestran en vitrinas. De cualquier forma, los colores que se emplean en los muros de las salas son primordialmente negros, grises, rojos y, en menor medida, marrones.¹⁶⁷ Solo en las primeras salas que se alude a la limpieza racial, el color que forma parte del montaje museográfico es el blanco que evoca pulcritud, limpieza e higiene (Figura. 18)

¹⁶⁵ El montaje museográfico, según Frank den Oudsten, tiene una analogía con la puesta en escena teatral, capaz de brindar una dramatización en las formas y estrategias de presentar el mensaje. Ello se logra a través de escenografías, vitrinas, objetos, cédulas, iluminación, reproducciones de imágenes y colores. Frank den Oudsten, *Space. Time. Narrative: the Exhibition as Post-spectacular Stage*, London, Routledge, 2017, p. 27.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶⁷ De acuerdo con la investigadora-teórica Eva Heller, la combinación de estos colores simboliza violencia y brutalidad. Eva Heller, *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Gustavo Gill, 2017, p. 145.



Figura 18. “Sala Ley”. Exposición permanente del Museo Memoria y Tolerancia, Ciudad de México. Imagen: Fernando Espinosa.

Según Eva Heller, socióloga y psicóloga alemana, los colores están asociados a emociones o tradiciones históricas de los pueblos y provocan la acentuación de ciertas ideas o mensajes de manera velada —de forma concisa afectan la psique del receptor—. Por ello, los colores propuestos en las paredes del Museo Memoria y Tolerancia son deliberadamente aprovechados, ya que reflejan una idea simbólica de poder y muerte: el negro ha sido uno de los colores más usados para transmitir mensajes sobre negatividad, malicia y duelo. Aunado y combinado con el rojo —presente en una de las salas titulada “Propaganda”— confirma que la combinación de estos dos colores provoca en la percepción del visitante enunciados relacionados con odio y maldad (Figura. 19).¹⁶⁸ Conforme avanza el recorrido y el visitante

¹⁶⁸ *Idem.*

se sitúa en las salas dedicadas a la “Tolerancia”, los colores comienzan a tornarse blancos y grisáceos, para ubicarnos de nuevo en salas oscuras en las cuales se exponen “Las violaciones de los Derechos Humanos”. Se ha creado, de esta manera, un espacio sombrío que refleja los mensajes de crueldad que se originan en lo más íntimo del ser humano.



Figura 19. Sala “Propaganda”. Museo Memoria y Tolerancia. Fuente: Imagen: Fernando Espinosa.

Ahora bien, el sonido es otro de los elementos que se integran en el lenguaje museográfico para producir un “ambiente” escenográfico emotivo y sensorial dentro de la narrativa curatorial. A pesar de que el sonido ha sido poco estudiado dentro del terreno de la museología, este cada vez más se ha integrado como elemento museográfico en las salas de exhibición. De acuerdo con Steffi de Jong, el sonido se utiliza con más frecuencia en los espacios de memoria con el objetivo de impartir conocimiento histórico y provocar en los visitantes, emociones dirigidas hacia el sentimiento antes que al razonamiento. El sonido

logra generar *ambientes inmersivos* y suscitar una atmósfera emotiva dentro de las salas.¹⁶⁹ Como bien lo menciona de Jong, los objetos, cédulas de texto o videos pueden ser ignorados por el público que realiza el recorrido, pero el sonido no puede escaparse de la percepción del sujeto. Por lo que directa o indirectamente transmite cierto estado emocional, muchas veces de manera imperceptible. Con esto se debe agregar que existen dos tipos de sonidos que se utilizan en los museos: el diegético y el extradiegético. Por un lado, en el sonido diegético podemos identificar de qué lugar proviene; por el contrario, en el extradiegético su fuente resulta irreconocible, aunque lo podemos escuchar a través de la atmósfera donde nos encontremos. En el caso del Museo Memoria y Tolerancia, ambos estímulos están presentes.

Los sonidos provenientes de los video testimonios, así como de los radios que pertenecieron a la época del fascismo nazi emiten ondas sonoras que pertenecen a la voz de las víctimas o de los propios perpetradores. Estos sonidos son diegéticos.¹⁷⁰ De la misma manera, como estrategia museográfica para crear una atmósfera inmersiva, a fin de que el visitante experimente el pasado, se utilizan los sonidos extradiegéticos que, aunque son pocos, estos crean una atmósfera de penumbra, como en la sección dedicada a “Marcha de las muertes” (Figura. 20). En este pasillo se dejan oír pasos en el bosque, haciendo partícipe al visitante de las mismas caminatas que las víctimas recorrieron hacia el inicio de su liberación al terminar la Segunda Guerra Mundial. En particular, los sonidos extradiegéticos se utilizan para provocar sensaciones y emociones en el público; crean una atmósfera “real”

¹⁶⁹ Steffi de Jong, “Sentimental education. Sound and Silence at History Museums” [en línea] < <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/2537> >, fecha de última modificación: 26 de marzo de 2018, fecha de consulta: 26 de agosto de 2018.

¹⁷⁰ Sin embargo, a pesar del reciente uso del sonido en salas de museos —de cualquier índole—, habría que analizar las estrategias para no interponer un sonido sobre otro. Esto ocurre en el Museo Memoria y Tolerancia. En algunas salas, atinadamente, se utilizan auriculares para permitir que no exista interferencia entre los sonidos en una misma sala. Desafortunadamente, debido al excesivo uso de documentales o testimonios, los sonidos conforman una masa dispar de ruidos que no permite su correcto uso dentro de algunas salas del museo.

en los escenarios que se recorren porque generan paisajes sonoros que afectan directamente en la percepción de los sujetos.



Figura 20. Sala “Marcha de las Muertes”. Museo Memoria y Tolerancia. Imagen: Fernando Espinosa.

2.3.3 La víctima, el visitante y los íconos del Holocausto

Otra característica que considero importante destacar es que el sonido se utiliza para provocar en el público la identificación con la víctima pero, sobre todo, para situarlo en el mismo nivel que ella. El espectador, más que un simple testigo de lo que aconteció, se convierte en la propia víctima que recorre los mismos caminos que esta transitó en su momento. Es singular y notable el uso del sonido como elemento esencial del montaje museográfico, lo cual permite el reemplazo de la víctima por el propio visitante.

Sin embargo, la mayoría de la museografía de este espacio se apoya en reproducciones de fotografías, cédulas de objetos y de sala, reproducciones en pantalla de videos históricos y de video testimonios con escasos objetos testimoniales. En sí mismo, el

recorrido se caracteriza por una abrumadora tautología de frases, citas, así como de información que se reitera de una cédula a otra (Figura. 21). También por contenido duplicado que reproduce cacofonías visuales y textuales al observar datos que se replican de videos a cédulas o viceversa —la mayoría de este material fue facilitado por el Museo del Holocausto en Washington—. Finalmente, la museografía se apoya de cédulas que intentan contextualizar y acercar el Holocausto al público local, mostrando notas de periódicos mexicanos que se publicaron en su momento en torno al fascismo en Alemania y la Segunda Guerra Mundial (Figura 22).



Figura 21. Detalle en la sala “La vida en los campos”.
Museo Memoria y Tolerancia. Imagen: Fernando Espinosa

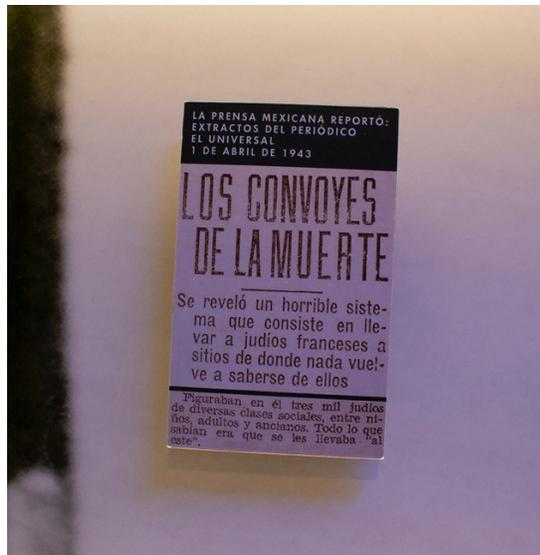


Figura 22. Detalle. Museo Memoria y Tolerancia.
Imagen: Fernando Espinosa.

Aun así, existen algunos puntos álgidos dentro del recorrido. Algunas salas recurren a la ayuda de la escenificación teatral, como es el caso de aquella dedicada a los “Ghettos”, la cual recrea el puente que conectaba uno de los guetos judíos con la ciudad de Varsovia. Con la ayuda de videos y muros se encierra literalmente al visitante dentro de este espacio y con ello, se permite la recreación y la experiencia “vivencial” y performática del pasado (Figura 23).

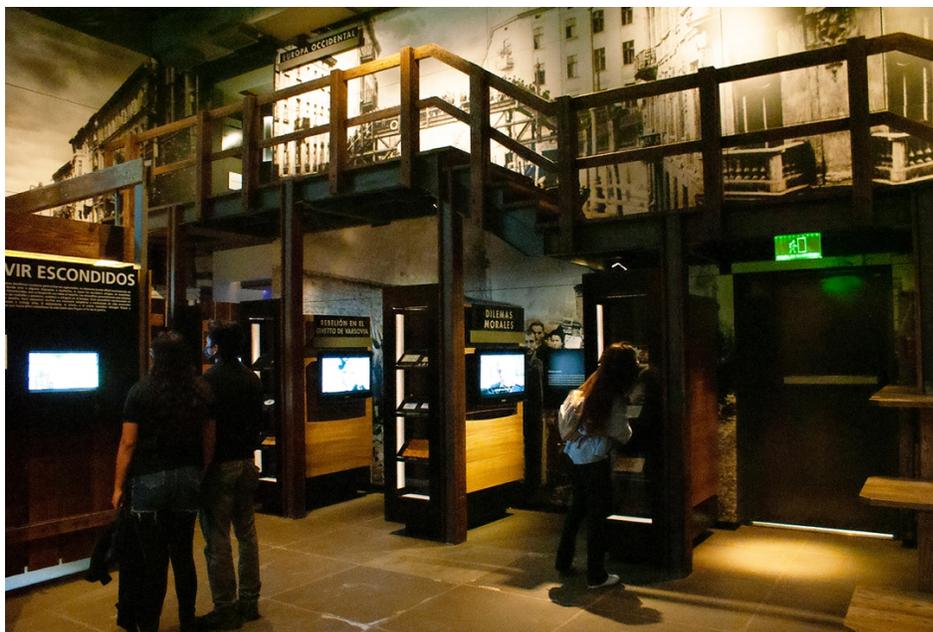


Figura 23. Museo Memoria y Tolerancia. Sala “Ghetos”. Imagen: Fernando Espinosa.

En particular, un punto clave del recorrido se produce por el encuentro con un vagón de tren —proveniente de Polonia— en la sala “Los campos de exterminio”. Es indudable que el punto que acentúa la exposición permanente se debe al encuentro con este monumental objeto (Figura 24.) Aunque habría que señalar que esta estrategia museográfica no es nueva.¹⁷¹ El uso del vagón de tren en los “museos del Holocausto” se ha utilizado como una táctica de “clímax” durante los recorridos de las exposiciones permanentes y como lo ha analizado previamente el experto en estudios del Holocausto, Oren Baruch Stier.¹⁷²

¹⁷¹ Por lo menos existen treinta y cinco vagones provenientes de Polonia que se encuentran en museos y memoriales alrededor del mundo. Oren Baruch Stier, *Holocaust Icons, Symbolizing the Shoah in History and Memory*, New Jersey, Rutgers University Press, 2015, p. 62.

¹⁷² *Ibid.*, p. 37.



Figura 24. Museo Memoria y Tolerancia. “Vagón de la muerte”. Imagen: Fernando Espinosa.

En los museos que se encuentran en las ciudades de Dallas, Florida y Washington, este objeto denota la creación de un símbolo de la memoria que abarca uno de los episodios más oscuros del genocidio y que engloba la deportación de cientos de niños, ancianos, mujeres y hombres hacia los campos de exterminio. En palabras de Stier, el vagón se ha convertido en un “ícono” para asociar la muerte de millones de personas durante el exterminio nazi: burocratización, exterminio y asesinato en masa.¹⁷³ El vagón simboliza la industrialización devastadora además de la movilidad de las víctimas durante la “solución final”.¹⁷⁴ De ahí que, como estrategia museográfica, este objeto provoca en los recorridos un punto de *clímax* que permite la total identificación con la víctima. Hecho que ocasiona en el visitante sensaciones y sentimientos de empatía, rechazo u horror. Y es que, desde la inauguración del Museo del Holocausto, en Washington, el vagón de tren ha formado parte

¹⁷³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁷⁴ Raul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos*, Madrid, Akal, 2005.

esencial dentro del recorrido en los museos de este género, lo cual le otorga un aura de sacralidad alrededor de este.¹⁷⁵. En el caso del Museo Memoria y Tolerancia, el visitante tiene la libertad de decidir si se adentra en el interior del vagón o decide solo rodearlo. Ello también hace evidente el modelo narrativo que invita al público a sustituir a la víctima, lo que provoca sensaciones desoladoras y de horror al decidir “abordar” dicho vagón.

Ahora bien, además de este magno objeto que recurrentemente aparece en los espacios dedicados a la conmemoración del Holocausto, otros elementos también han formado parte de las estrategias para la *memorialización* del genocidio judío: zapatos, ropa, lentes, maletas o pergaminos de la *Torah* (Figura 25).



Figura 25. Sala “Inicio del terror”. Varios objetos que se muestran en la mayoría de museos del Holocausto, en este caso en el Museo Memoria y Tolerancia, Ciudad de México.

¹⁷⁵ La autora también lo llama “ícono del trauma” con lo cual también se utiliza para generar emociones y sensaciones de malestar y pesar. de Jong, *op.cit.*, p. 144.

Algunos de estos objetos mantienen un estatus de ícono que repercute en las estrategias museográficas de cómo se narra la memoria en otros espacios de similar temática. Estos objetos tienen una carga simbólica, emotiva y emocional, pero, sobre todo, en aquellos dedicados a la memoria del Holocausto. Debido a que existen revisionismos continuos sobre lo acontecido —y constantes cuestionamientos de los hechos del exterminio nazi por parte de grupos extremistas—, es prescindible contar con objetos originales y reconocer la procedencia de estos. En el caso del Museo del Holocausto en Washington, los objetos originales se adquirieron de algunos campos de concentración en Polonia, con el fin de evitar críticas que negaran el hecho. De cualquier forma, los objetos personales de las víctimas, además de los testimonios forman ya parte de las narrativas dentro de los museos dedicados a la memoria —no solo del Holocausto— y esto se debe a la estandarización de fórmulas museográficas por las cuales hoy en día estamos acostumbrados a mirar y recorrer las salas de estos espacios concebidos para la conmemoración de la “memoria” (Figura 26).



Figura 26. Detalle de la instalación hecha con zapatos de las víctimas en el Museo del Holocausto de Washington, D.C. Estados Unidos. Entre los objetos que se muestran en estos espacios incluyen ropa y zapatos que pertenecieron a las víctimas. Fuente: Washingtonian, <https://www.washingtonian.com/2015/03/01/us-holocaust-memorial-museum/>

2.3.4 Nuevas exploraciones curatoriales con el apoyo de medios audiovisuales: el video testimonio

La estandarización del modelo narrativo y curatorial de los museos de la memoria se debe, en palabras de Steffi de Jong, a las estrategias que la propia narrativa del genocidio judío formuló desde sus inicios y, en particular, por los lenguajes audiovisuales. Es decir, por el testimonio oral de las víctimas. A partir del juicio realizado al general nazi Adolf Eichmann, en 1961, el testimonio oral de las víctimas ha sido uno de los recursos primordiales para conocer las experiencias subjetivas de los sobrevivientes. Con ello, el testimonio ha logrado captar las emociones y generar empatía con el público que figura como testigo de los hechos. El video testimonio ha sido en épocas recientes una de las “novedades” museográficas que

permite la trasmisión de mensajes emotivos durante los recorridos en salas: “rehumaniza a las víctimas”.¹⁷⁶ Recordemos que el testimonio es uno de los aliados predilectos de la memoria porque constituye una experiencia vivencial y, como tal, debe ser experimentada por el “otro” como una recreación del pasado en conjunto con las imágenes, sensaciones y emociones.¹⁷⁷

En consecuencia, y gracias al uso del video testimonio, los museos de la memoria han podido comunicar y generar empatía con el visitante. Esta estrategia museográfica permite explorar otros canales de comunicación que antes estaban restringidos debido a distintas limitaciones —en este caso, museográficas—. A través de las nuevas plataformas audiovisuales, se permite un acercamiento más íntimo y personal del mensaje a transmitir. Este desencadena nuevas reflexiones e involucra una carga moral y emotiva en los contenidos de los museos que, en décadas pasadas, no poseían. En algunos museos de la memoria, el video testimonio es la fuente principal de información; otras veces, se utiliza como fuente secundaria, dando información complementaria sobre los objetos que se muestran en sala. En cambio, en otros espacios, el video testimonio se sitúa junto con cédulas de sala, reproducciones de imágenes, objetos, sin llegar a tener un orden jerárquico entre los distintos elementos dispuestos en el espacio.

Actualmente, existen acervos visuales que cuentan con miles de testimonios archivados digitalmente y que se encuentran en línea para su estudio e investigación. Tal es el caso de la USC Shoah Foundation, los Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies de la Universidad de Yale, o el Centro de Investigación del Yad Vashem en Jerusalén, Israel.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 163-164.

¹⁷⁷ Pilar Calveiro, “La memoria y el testimonio como asuntos del presente” [en línea], https://www.clacso.org.ar/megafon/pdf/Megafon_16_2_Pilar_Calveiro.pdf, fecha de publicación: septiembre de 2017, fecha de consulta: octubre de 2018.

Desde un principio, los testimonios han recurrido a formatos estandarizados de contenido y forma —el uso de medios planos; la víctima nunca mira directo a la cámara; acercamientos a objetos, fotografías o tatuajes—, con lo cual ha permitido que la consulta y los fines permitan un acceso que identifique el tema y el periodo.¹⁷⁸

El video testimonio permite que la víctima posea un rostro y un nombre, lo cual permite generar un lazo afectivo y emocional con el visitante. El rostro, las gesticulaciones o los silencios a lo largo de sus narraciones hablan sobre aquello indecible en libros o fotografías. Por lo que la memoria tiene un rostro que permite entablar un recepción personal e íntima y, por lo tanto, el visitante se convierte también en el testigo de la historia (Figura. 27). El video testimonio, además de las demás tecnologías que adhieren el recuerdo, ha cambiado por completo la manera en cómo se representa y se asimila la historia con un giro afectivo pues caemos en cuenta “que en realidad eran personas”.¹⁷⁹



Figura 27. Video testimonio. Museo Memoria y Tolerancia, Ciudad de México. Imagen: Fernando Espinosa

¹⁷⁸ Jeffrey Shandler, *Holocaust Memory in the Digital Age*, Stanford, Stanford University Press, 2017.

¹⁷⁹ Alex Banrget, *Holocaust Intersections. Genocide and Visual Culture at the New Millenium*, New York, Modern Humanities Research Association Routledge, 2013.

Por esta razón, el Museo Memoria y Tolerancia se apoya de la proyección de video testimonios que enfatizan las secciones del Holocausto, Ruanda y Guatemala. En algunas de sus salas encontraremos, objetos, cédulas y reproducciones de imágenes, así como video testimonios, todo esto, dentro de la escenografía oscura y lúgubre (Figura. 28). Este soporte museográfico —y a la vez, fuente testimonial de la memoria— ayuda a entender las cualidades humanas y de resistencia de los sobrevivientes.



Figura 28. Detalle sala “Guatemala”. Bordados y expresiones locales para conmemorar y exigir la aparición de personas que fueron desaparecidas y asesinadas durante el genocidio en Guatemala. Museo Memoria y Tolerancia, Ciudad de México Sala “Guatemala”. Imagen: Fernando Espinosa

2.3.5 Presencia/ausencia

Una de las muchas problemáticas que enfrentan los museos que cuentan la historia “reciente” o la memoria de los eventos traumáticos es la inclusión y la exclusión de los distintos actores y hechos que ocurrieron en el pasado. Como ejemplo basta mencionar un evento similar que sucedió en el museo dedicado a los derechos humanos en la ciudad de Winnipeg, en Canadá. La Asociación Canadiense Ucraniana se manifestó al considerar que ellos también deberían estar presentes en las salas de su exposición permanente y no únicamente los judíos que perecieron durante el Holocausto.¹⁸⁰ A este debate pronto también se unieron los eslovacos, lituanos, polacos y armenios canadienses quienes consideraban que podrían ser “marginalizados” o tratados como “víctimas de segunda”.¹⁸¹

En este sentido, los sucesos que se omiten también forman parte de las discusiones que suscitan los museos de la memoria. Además, estas cuestiones de igual manera polemizan el discurso que proviene únicamente de las víctimas, lo que deja a un lado, los testimonios de todos los involucrados —ya sea el de los perpetradores o el de los testigos que no necesariamente fueron víctimas—. Por ello, y como la mayoría de los museos de la memoria, el Museo Memoria y Tolerancia también ha sido foco de críticas, esto debido a que se omiten los eventos recientes de la historia de México que están marcadas por obvias violaciones a los derechos humanos.¹⁸² A partir de estos enjuiciamientos el museo reconfiguró la sección

¹⁸⁰ Durante 1932 y 1933, el territorio ucraniano sufrió una hambruna a causa de las políticas de terror que implementó el gobierno soviético. Este hecho es conocido como el *Holodomor*, en donde casi cuatro millones de personas fallecieron y se cometieron actos de canibalismo y antropofagia. El propio acontecimiento pudo haber sido considerado como genocidio cometido por el dictador Iósif Stalin.

¹⁸¹ Karen Busby, Adam Muller, et. al., *The Idea of a Human Rights Museum*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2015, pp. 16-17.

¹⁸² En entrevista con Adolfo Martínez, guía del museo, el 15 de julio de 2018.

“Tolerancia”, en 2017, donde se incluyó a México con una sección que aborda “las violaciones de los Derechos Humanos”.

Dentro de una pequeña sala se muestran un centenar de pantallas, igualmente pequeñas, a manera de malla, que reproducen imágenes violentas, cifras de víctimas, temas relacionados con desapariciones forzadas, feminicidios, trabajo de menores, tortura o asesinatos de periodistas. Casos como el de Ayotzinapa (2014), Acteal (1997), Apatzingán (2015), Aguas Blancas (1995), Tlatlaya (2014); imágenes del movimiento de 1968, así como muchos otros casos que señalan la impunidad y la violencia dentro del país están presentes en esta sección. Sin embargo, y a diferencia de otras salas, en donde se cuenta con un acercamiento mucho más íntimo a través del video testimonio —cara a cara con la víctima y su experiencia—, en esta sala solo encontramos cifras: “Acteal-47 indígenas”; “Afectación a turismo-47 asesinatos diarios”; “Costo de la violencia supera el 13% del PIB”; “periodistas-21 desaparecidos” (Figura 29).



Figura 29. Museo Memoria y Tolerancia. Sala “Violaciones a los Derechos Humanos”.
Imagen: Fernando Espinosa.

Ello es contradictorio con el contenido de la audio guía del museo (al momento de entrar a la sala de “Tolerancia”) el cual informa que la obra artística que apreciamos a la entrada es de Gustavo Aceves, simbolizando el rechazo a considerar a las víctimas como una “fría estadística”. Pues “el museo busca darle rostro al dolor y no permitir que se despersonalice con números lo que son vidas humanas”. Sin embargo, el contenido general se apoya en cifras y números, una estrategia que no genera empatía con el visitante.

A manera de cierre de este apartado, se puede argumentar que las posibilidades de elegir una representación —o narrativa— entre tantas, así como las estrategias museográficas en torno al trauma y la violencia, son parte de las marcadas críticas que reciben estos espacios. Inevitablemente, la memoria museal es selectiva lo que ocasiona ausencias o discursos que no están presentes a lo largo de sus salas.¹⁸³ En particular, los museos de la memoria que generan un discurso de “arriba hacia abajo”, toman la decisión de contar la historia en donde “no se negocia, ni se busca un consenso”. Esto acarrea una imposición de narrativas en las que son cuestionables los objetivos que señalan la participación y democratización de su comunidad dentro de ellos. En el caso del Museo de Memoria y Tolerancia, es indiscutible que no estarán presentes todos los eventos relacionados con crímenes de lesa humanidad, ni los “recientes” hechos que han acontecido en México.¹⁸⁴ Todo lo anterior, ciertamente, es comprensible debido a los innumerables sucesos que difícilmente se pueden presentar en un espacio físico y limitado; pero, sobre todo, por las restringidas narrativas de los intereses

¹⁸³ Ignacio Díaz Balerdi, *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*, Gijón, Asturias, Editorial Trea, 2008, p. 118.

¹⁸⁴ Son considerados «crímenes de lesa humanidad»: exterminio, esclavitud, desplazamiento forzoso de población, tortura, violencia sexual, persecución, desaparición forzada, *apartheid* y privación grave de la libertad.

políticos y sociales de cada grupo. Hay que recordar que el museo no es un espacio neutro; por el contrario, es un espacio físico y social de luchas de poderes. Y con lo cual, cada uno de los intereses ideológicos y discursivos pueden leerse a través de sus narrativas expositivas y de quienes están a cargo de estos espacios.

2.3.6 La ética de la memoria

La enseñanza que trajo consigo la difusión masiva de la memoria del Holocausto fue la de promover una cultura por la democracia, la tolerancia y la moral, en conjunto con valores de respeto y “no olvido”. Este acontecimiento fue considerado como la tragedia central del siglo XX que marcaba el símbolo del sufrimiento y la decadencia moral humana.¹⁸⁵ Por ello, dicha memoria trabajó para que los derechos humanos se universalizaran.

A la par, las lecciones de dicho genocidio trajeron un cambio en las currículas de distintos centros educativos que promulgaban la “no repetición” de este tipo de hechos. En otras palabras, la construcción narrativa del Holocausto sirvió como modelo ético y moral. Este “revisiónismo de la memoria”, dentro de la mayoría de países democráticos, generó un cambio de políticas jurídicas de los derechos individuales, además de cambios en materia legal por la reparación jurídica y simbólica de aquellos que sufrieron crímenes de Estado. Por lo tanto, la memoria del Holocausto produjo también un engranaje de instrumentos para que este suceso fuera conocido globalmente, en conjunto con las políticas de respeto y tolerancia: programas de estudios, investigación, revistas académicas, además de programas educativos en museos del Holocausto y centro de investigación relacionados con el concepto de “tolerancia”. Ésta se ha convertido en una virtud moral y democrática que permita aceptar las diferencias culturales, étnicas, sociales y religiosas de otros pueblos. Con ello se

¹⁸⁵ Michael Polgar, *Holocaust and Human Rights Education*, Bingley, United Kingdom, Emerald Publisher, 2019.

impulsaba una pacífica convivencia entre sociedades multiculturales que enfrentaban sucesos de migración y cambios económicos de libre mercado.¹⁸⁶ Con esto, el revisionismo del concepto del Holocausto y la tolerancia han ido de la mano con la elaboración de una ética peculiar en distintos espacios dedicados a la conmemoración del genocidio judío. Y con ello varios de sus museos tienen implícito dentro de sus narrativas, la tolerancia y el respeto adheridos a sus salas de exposición —sin excepción del Museo Memoria y Tolerancia— (Figura 30).



Figura 30. Entrada a la Sala “Tolerancia” en el Museo Memoria y Tolerancia. Imagen: Fernando Espinosa.

Estos nuevos museos de la memoria, por ende, se convierten en los espacios para promulgar y aleccionar valores éticos y de responsabilidad cívica —no importando de qué

¹⁸⁶ La tolerancia es una construcción histórica y, como tal, requiere de un aprendizaje que se transmita por medio de estructuras que difundan sus objetivos. Dicho esto, la tolerancia, como parte del entramado democrático, se apoyó de una infraestructura social, política y cultural que permitió su expansión ideológica. Mónica Beltrán Gaos, “Tolerancia y Derechos Humanos, Política Cultural” [online], http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422004000100012, fecha de publicación: 21 de enero de 2004, fecha de consulta: 12 de enero de 2019, pp. 181-183.

crimen se trate—. A la par, el concepto de «memoria» se convierte en un “deber” moral del individuo del último cuarto de siglo. Sin embargo, la gran interrogante de estos espacios se da en pleno siglo XXI, donde las sociedades se ven más expuestas a contradicciones sociales debido a un malestar social, político y económico. La misión ética y moral parece que tendrá que amoldarse a una historia donde las luchas y choques parecen no tener fin. Con ello el término memoria, al incluir un valor moral y un deber ético, tendrá que replantear nuevas estrategias para reconciliar las disputas entre distintos sectores de las sociedades actuales.

El *boom* de la memoria no solo se extendió dentro de Europa o los Estados Unidos de Norteamérica; el paradigma del genocidio judío se difuminó por la mayoría de los continentes, debido a la tecnología, la producción de literatura, filmes y, sobre todo, a la expansión y la reabsorción de modelos estandarizados de algunos de sus museos. Con ello el discurso dominante del Holocausto originó la expansión de dicha memoria prostética, lo que la convirtió en el paradigma universal del siglo XX sin importar el lugar y las condiciones de recepción. Cabe agregar que las fórmulas curatoriales y museográficas de los museos del Holocausto han servido como referencia para recordar esas otras memorias traumáticas en Latinoamérica y otras partes del mundo —videos testimonios, objetos, iluminación, teatralidad, objetos ícono, giro afectivo centrado en el sujeto—cuyos parámetros museales se fijan en las reglas que los museos del Holocausto propusieron desde un inicio; en especial del Museo del Holocausto en Washington. Las fórmulas recreadas actualmente en la mayoría de los museos de la memoria —llámese Holocausto, dictaduras, terrorismo de Estado— contienen en su mayoría las mismas estrategias de representación con un énfasis en la *producción de presencia*. Aunado a sus objetivos éticos y morales, el revisionismo del Holocausto también propuso desde sus inicios el deber moral de la memoria y la “no repetición” a partir del respeto, la tolerancia y la no violación de los Derechos Humanos.

Finalmente, habría que subrayar que, aunque la memoria del Holocausto ha servido para implantar en el imaginario colectivo una experiencia de democracia y tolerancia en sociedades que giran en torno a modelos democráticos occidentales, también paradójicamente ha invisibilizado esas propias tragedias que ocurren y acontecieron localmente. En consecuencia, a lo largo de toda Latinoamérica se ha visto la apertura de museos y lugares de la memoria que presentan casos particulares y formulan una memoria singular que habla de los pasados recientes y traumáticos de cada país —dictaduras, masacres, crímenes de Estado— y cuyo fin es proveer un marco de reparación simbólica ante las injusticias que quedan no resueltas por los gobiernos y su esfuerzo propone establecer políticas de justicia transicional. Tal es el caso de Colombia y México como se analizará a continuación.

3. OTRAS MEMORIAS

A raíz del revisionismo historiográfico y mediático del Holocausto judío, emergieron otras memorias que se encontraban al margen de la historia. El *boom* por la memoria colectiva en Latinoamérica surgió a finales de los años noventa y se expandió con rapidez en casi todos los rincones del continente. Numerosos museos dedican sus salas a mostrar una memoria local, pequeñas y grandes historias que abordan la violencia de Estado a partir de la segunda mitad del siglo XX.¹⁸⁷ Así, tenemos, por ejemplo, en Lima, Perú, el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social o el Museo de la Memoria “Para que no se repita”, en Ayacucho, Perú. Así también en Santiago de Chile tenemos el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y Londres 38 “espacio de memorias”; en Buenos Aires, Argentina, el Museo Sitio de Memoria ESMA; en Montevideo, el Museo de la Memoria; en San Salvador, El Salvador, el Museo de la Palabra y la Imagen y, por último, en Asunción, Paraguay, se encuentra el Museo de las Memorias: Dictadura y Derechos Humanos, solo por mencionar algunos (Figura 31 y 32).¹⁸⁸ En ocasiones, estas iniciativas museísticas provinieron del Estado como medida de reparación simbólica y jurídica en favor de transiciones gubernamentales democráticas.

¹⁸⁷ La violación de los derechos humanos se realiza cuando el Estado incumple con la obligación de respetarlos y protegerlos. La violación de éstos únicamente la puede cometer el Estado, ya sea por omisión o por acción directa en contra de sus ciudadanos.

¹⁸⁸ A partir de inicios de siglo XXI, distintos espacios se han dedicado a contar la historia local de sus países, tales como las dictaduras y crímenes de Estado que han acontecido en la región. Algunos espacios cuentan con el apoyo gubernamental, mientras que, en otros, reciben apoyo por parte de asociaciones civiles y privadas.



Figura 31. Museo Sitio de Memoria, ESMA. Buenos Aires, Argentina. Fuente: Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Sitio_de_Memoria_ESMA#/media/Archivo:Museo_Sitio_de_Memoria_ESMA_ex_Centro_Clandestino_de_Detenci%C3%B3n,_Tortura_y_Exterminio.jpg



Figura 32. Museo de la Memoria, Santiago de Chile. Fuente: ArchDaily, Imagen: Nico Saieh, <https://www.archdaily.mx/mx/611010/museo-de-la-memoria-estudio-america/571e7be2e58ece48d400007-museo-de-la-memoria-estudio-america-foto>

Cuando el estado no asume su responsabilidad, las víctimas junto con diversas organizaciones civiles han abierto espacios para contar sus memorias y reestablecer sus lazos con la comunidad y el territorio. Del mismo modo, se han generado organizaciones, como la Red de Sitios de Memoria Latinoamericanos y Caribeños (RESLAC), la cual propone intercambiar y formular nuevas reflexiones ante hechos que giran en torno a violaciones de los derechos humanos, crímenes y genocidios ocurridos en los últimos setenta años.

El caso de Colombia, en particular, abre un nuevo acercamiento a la construcción de la memoria museal que se crea a principios del siglo XXI. La memoria y sus sitios comenzaron a experimentar un alejamiento de aquellos que se han heredado por la memoria prostética del Holocausto, ya que los espacios que se inauguran forman parte de una reparación simbólica para las víctimas, albergando la memoria de esos lugares alejados de la capital. Cabe mencionar que existe una Red de Sitios de Memoria en Colombia que comenzó a trabajar desde hace más de 20 años y con lo cual esta apertura crea una configuración distinta en la creación museológica y museográfica de los espacios de memoria. Colombia produce su propio modelo de memoria y se aleja de aquellos que le son ajenos como el Holocausto judío, tal y como lo analizaremos en este capítulo.

Ahora bien, para poder seguir avanzando en el tema es necesario esquematizar brevemente el contexto histórico y social de terror y violencia por el que Latinoamérica ha atravesado durante su historia “reciente”. Simplificar la complejidad de estos hechos ocurridos en el continente es sumamente ambicioso, por ello, se podrían considerar tres elementos que son primordiales para analizar la oleada de horror que se ejerció durante las últimas décadas. En primer lugar, se tienen contempladas las represiones políticas generadas por el gobierno estadounidense durante la Guerra Fría bajo la Doctrina de Seguridad

Nacional; en segundo lugar, la complicidad de los Estados y oligarquías dirigentes de cada nación en contra de la población civil y, por último, la expansión ideológica neoliberal que repercute en la destrucción de comunidades a partir de la explotación económica y el despojo de sus territorios.¹⁸⁹

Aunque América Latina y el Gran Caribe han padecido distintas invasiones desde su “descubrimiento” en 1492,¹⁹⁰ sin embargo, la última gran “invasión” se inició por parte de los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX. Esta “invasión” generó una oleada de numerosas intervenciones militares encubiertas, gobiernos autoritarios y dictaduras militares apoyadas por los gobiernos norteamericanos, con el objetivo de proteger “sus intereses”. Recién acabada la Segunda Guerra Mundial, y para asegurar que América, efectivamente, fuera para los americanos, existió una clara determinación de combatir al enemigo externo del comunismo.¹⁹¹ A diferencia de otras guerras, esta se llevó a cabo en los países periféricos del mundo.

Entre las iniciativas que los Estados Unidos implementaron para poder combatir la ideología comunista a lo largo de todo el continente americano fue la Doctrina de Seguridad Nacional.¹⁹² Esta inició con el golpe de Estado de Guatemala en 1954 y a partir de ese momento, se originaron una serie de represiones políticas en toda Latinoamérica, cuyo único fin era combatir la ideología socialista que pudiera inmiscuirse en los intereses políticos y

¹⁸⁹ Neyla Graciela Pardo Abril y Juan Ruiz Celis, *Víctimas, memoria y justicia: aproximaciones latinoamericanas al caso colombiano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2016, p. 68.

¹⁹⁰ Noam Chomsky, *Latin America. From Colonization to Globalization*, Nueva York, Ocean Press, 1999, pp. 9-16.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹² De acuerdo con Daniel Feierstein, la Doctrina de Seguridad Nacional se retomó de la “escuela francesa” que combatía en los territorios de Indochina y Argelia en contra de grupos contrainsurgentes durante la primera mitad del siglo XX. A partir de esta doctrina, Estados Unidos de Norteamérica retoma y aplica los principios de combate a través de entrenamiento militar en lo que se conoce como la «Escuela de las Américas» y en donde numerosos militares latinoamericanos de alto cargo llevaron a cabo una formación ideológica y militar en contra del “enemigo” dentro de los territorios de Latinoamérica. Daniel Feierstein, *Terrorismo de estado y Genocidio en América Latina*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.

económicos de Norteamérica.¹⁹³ Con este objetivo, y a lo largo de todo el continente, se iniciaron políticas represivas en contra de un supuesto “enemigo”; dichas políticas fueron conocidas como “guerras contrainsurgentes”, “guerras sucias” o “guerras antisubversivas”, las cuales, de acuerdo con el sociólogo argentino Daniel Feierstein, no solamente eliminaban al “enemigo” revolucionario, sino a todo movimiento populista, religioso o indígena que tuviera como objetivo la transformación social del orden establecido.¹⁹⁴ A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, particularmente durante las décadas de los años 1960-1970 será ocurren distintos golpes de Estado, apoyados por el gobierno estadounidense, para combatir aquellas ideologías (socialistas o nacionalistas) que pudieran poner en peligro la hegemonía dominante. Los golpes militares en Brasil (1964), Chile (1973), Uruguay (1973) y Argentina (1976) formaron parte del Plan Cóndor, donde se intercambiaban información y tácticas represivas con el fin de combatir cualquier pensamiento y movimiento subversivo. Lo mismo ocurrió en Centroamérica y el Caribe cuando el dictador militar François Duvalier, alias “Papá Doc”, gobernó Haití de 1957 a 1971, para después heredar el poder a su hijo “Baby Doc”, quien lo mantuvo hasta 1986. En República Dominicana hubo otro prolongado gobierno pronorteamericano liderado por Leónidas Trujillo, quien dominó ese país con mano dura por 31 años. Ahora bien, en México, a pesar de no contar con regímenes dictatoriales o golpes de Estado, de acuerdo con la historiadora Eugenia Allier y Daniel Feierstein, el país tuvo un Estado autoritario que bajo el mando de la Doctrina de Seguridad Nacional realizó desapariciones forzadas, torturas y asesinatos en contra de grupos que ponían en peligro la

¹⁹³ En 1954, el gobierno democrático de Jacobo Arbenz tomó el mando del país, con la posibilidad de un cambio social. Ese mismo año, se produjo el golpe militar, el cual se prolongó por cuarenta años. En dicho periodo más de 200,000 personas fueron asesinadas y desaparecidas. El caso de Guatemala es reconocido por la comunidad internacional como genocidio debido a la aniquilación de casi el 10% de su población y la mayoría de origen indígena. *Ibid.*, p.13.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 12-13.

estabilidad social y que amenazaban con un pensamiento disidente.¹⁹⁵ Ejemplo de ello fue que durante los años setenta —principalmente en los estados de Nuevo León, Puebla, Guerrero, Jalisco y Distrito Federal— se llevaron a cabo asesinatos políticos y desapariciones forzadas en contra de posibles integrantes de guerrillas, además de la aniquilación de movimientos y sindicatos que buscaban una transformación radical dentro del país.¹⁹⁶ A lo largo y ancho del territorio latinoamericano, ocurrieron masacres, torturas, encarcelamientos clandestinos, asesinatos selectivos, exterminio de comunidades y desplazamientos forzados, cuyas cifras todavía son inconmensurables y oscilan en distinta intensidad de violencia. De acuerdo con Daniel Feierstein:

el impacto de la represión en las distintas sociedades fue diverso. En algunos casos fue feroz, pero limitada a pequeños sectores de población individualizada (como en Brasil, Ecuador, Uruguay u Honduras, donde los asesinatos se cuentan por centenares). En casos como los de Chile, Argentina, Paraguay, Bolivia o Colombia, por el contrario, los asesinatos se cuentan por miles o decenas de miles, atravesando todo el espectro de la población [...] El caso de Guatemala, tanto por su número de víctimas como por su impacto en la población y por su extensión en el tiempo, se transforma en la expresión máxima de esta operatoria.¹⁹⁷

Terminado este periodo de represión y a la luz de los cambios democráticos que se generaron en algunos países del continente, algunos gobiernos intentaron responder, tanto por presiones de tribunales internacionales, como por las súplicas de miles de víctimas, a las demandas de esclarecimiento de lo acontecido durante esos años.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Eugenia Allier Montaño y Emilio Crensel, *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*, México, UNAM, 2015, pp. 11-31.

¹⁹⁶ Entrevista Daniel Feierstein, Rompeviento TV, [en línea], <https://www.rompeviento.tv/?p=43291>, fecha de publicación 2018, fecha de consulta: febrero de 2019.

¹⁹⁷ Feierstein, *op.cit.*, 34..

¹⁹⁸ Véase Pilar Calveiro, *Violencias de estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, Argentina, Siglo XIX Editores, 2012.

Al término de la llamada Guerra Fría (1989-1991), la violencia en esta parte del continente no concluyó. La guerra contra el enemigo socialista se estableció paralelamente ante un fenómeno que algunos investigadores, como el geógrafo inglés David Harvey, denominan la “acumulación por desposesión”, la cual lidera la ideología neoliberal del sistema económico del mundo occidental a partir de los años setenta del siglo pasado a la fecha. Esta acumulación se refiere a la privatización de los bienes o recursos de un territorio, el cual se asegura para fines de explotación y en donde las comunidades son expulsadas con estrategias de violencia y de terror.¹⁹⁹ De acuerdo con Harvey: “la acumulación por desposesión se puede interpretar en este caso como el coste necesario de un avance exitoso hacia el desarrollo capitalista con el fuerte respaldo de los poderes estatales.”²⁰⁰ Las políticas de terror y violencia que han ejercido algunos gobiernos de Latinoamérica han propiciado la existencias de políticas represivas de terror, las cuales no han sido totalmente erradicadas debido a la acumulación de tierras para su explotación con fines económicos y rutas estratégicas. Por ello, la memoria es parte esencial dentro de los discursos de resiliencia en las comunidades y sociedades latinoamericanas. A diferencia de la memoria del Holocausto, la memoria de Latinoamérica es una práctica de lucha constante, debido a que esta se mezcla constantemente con el pasado y el presente. En otras palabras, la memoria de América Latina es sinónimo de resistencia social.

¹⁹⁹ Para la politóloga Pilar Calveiro, la redistribución hegemónica del mundo actual —y a partir de las guerras que se llevan a cabo por tener el control de territorios y recursos naturales como el petróleo, la minería, el agua, etcétera— han propiciado lo que denomina “la fuerza del Estado” que con la propagación de maquinarias de terror generan el desmembramiento de sociedades enteras. Es a partir de luchas “contra insurgentes”, del “narcotráfico” o del “crimen organizado” que se realizan despliegues de terror y exterminio en contra de comunidades en zonas rurales (ricas en recursos naturales), lo que permite la limpieza de zonas y la nueva redistribución de tierras y riquezas. *Ibid.*, pp. 19-66.

²⁰⁰ David Harvey, *El nuevo Imperialismo*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, pp. 122-123.

En Colombia, por ejemplo, entre los numerosos casos de violencia que se originaron por los choques internos entre las guerrillas y el Estado, debemos incluir los desplazamientos forzados, ya que, a la fecha, involucran a más de siete millones de personas.²⁰¹ Todo esto se debe a la injerencia de grupos paramilitares e intereses trasnacionales por querer despojar a las comunidades de sus tierras. Estas “guerras de baja intensidad”, como las denomina Harvey, han sido uno de los factores cruciales que enfrentan nuestros países, y siguen siendo componentes arriesgados y contradictorios al intentar establecer políticas de memoria dado que estos conflictos permanecen vigentes.²⁰² Por ello, quiero resaltar que la memoria de las víctimas en Colombia, que se estudiará más adelante, está fuertemente ligada al concepto de «Tierra» y cuyo eje principal se ve reflejado en la construcción narrativa de los distintos discursos históricos alrededor de la sociedad colombiana.²⁰³ Si se considera que el concepto «Tierra» se refiere al territorio, este ha sido el principal foco de disputa en el conflicto armado interno del país. Poblaciones enteras han sido violentadas con el único objetivo de ser despojadas de sus tierras. El fin ha sido la apropiación de estas para el uso indebido de cultivos ilícitos, monocultivos, explotación minera y petrolera, lo que ha provocado el despojo, daños ambientales y humanitarios en las zonas afectadas.²⁰⁴ Desde inicios del siglo pasado, en Colombia, el problema agrario ha sido el motor de la violencia, pero se ha intensificado en décadas recientes debido a la acumulación de riquezas. En consecuencia, la

²⁰¹ El desplazamiento forzado es considerado *delito de lesa humanidad*, lo que implica el despojo y el control de territorios. De acuerdo con el Registro Único de Víctimas, desde 1985 hasta 2018, en Colombia se han registrado 7,3 millones de personas desplazadas en el interior del país.

²⁰² *Ibid.*, p. 145.

²⁰³ Martha Nubia Bello, “¡Basta Ya!...Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad”, conferencia en el Colegio de la Frontera Norte (COLEF), [en línea], < <https://www.youtube.com/watch?v=oFKI73gOgwc> >, fecha de publicación: 10 de noviembre de 2014, fecha de consulta: 10 de febrero de 2019.

²⁰⁴ Marcelo Ferreira, “Genocidio reorganizado en Colombia (a propósito de una Sentencia del Tribunal Permanente de los Pueblos)” en Daniel Feierstein (Ed.) *Terrorismo de Estado*, Buenos Aires, Prometeo, 2009, p. 120.

memoria de violencia y trauma que ha surgido con gran auge durante estas últimas décadas sigue presente, ahora bajo la *museificación simbólica*. Por lo tanto, generar políticas de memoria en medio del conflicto es todavía un asunto muy frágil y, a la vez, arriesgado, pero, al mismo tiempo, habla de las resistencias que surgen, además de las estrategias que la población crea para presionar e implementar distintas tácticas a fin de conocer esas otras verdades y evitar el mal uso de la memoria. Por ende, una de estas estrategias para mantener a flote la memoria, es la implementación de instrumentos de *memorialización*, los cuales incluyen la construcción de museos, parques y monumentos que guarden y conserven la memoria de las víctimas.²⁰⁵

3.1 Museos de la memoria en América Latina

La espacialización de la violencia juega un rol sustancial y notable en los países de Latinoamérica.²⁰⁶ La *museificación* de la memoria ha sido prolífica con la dispersión y la investigación dentro de nuestros territorios, por lo que se considera imposible realizar un análisis serio de este campo, sin, antes, no haber analizado la cartografía museal que se ha venido realizando desde inicios de este siglo a través de la apertura de estos espacios. Por lo tanto, una de las interrogantes centrales son los aportes críticos y prácticos que estos espacios

²⁰⁵ De acuerdo con la investigadora colombiana Magda Rocío Martínez, el término «memorialización» se refiere al conjunto de discursos, prácticas, medidas institucionales, leyes y lugares que posibilitan la recuperación de las memorias de la violencia. Magda Rocío Martínez, “Uno se muere cuando lo olvidan. La construcción de la memoria de la violencia en Colombia”, tesis de grado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2012, pp. 18-26.

²⁰⁶ En este sentido es que Chile y Argentina fueron los primeros países en generar políticas de reparación y justicia debido a las dictaduras que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XX. Esto desencadenó importantes proyectos cartográficos de recuperación de espacios y predios que funcionaron como centros clandestinos de detención, lugares de tortura y desaparición forzada. Dichos dispositivos de la memoria se han podido clasificar en diversos modelos museales que se han adoptado dependiendo de la región. Ana Gugliemucci, “Restituir lo político: los lugares de memoria en Argentina, Chile y Argentina” en *Topografías de la Memoria: de usos y costumbres en los espacios de violencia en el nuevo milenio*, vol. 13, 2019, pp. 31-57.

de la memoria en Latinoamérica brindan al campo de la museología crítica. El museo de la memoria en América Latina se enfoca en la reparación simbólica de los sujetos, brindando, a la vez, distintas herramientas para que aquellos individuos, que no fueron testigos directos, puedan concientizar dichos actos. Estos nuevos espacios reconfiguran las acciones pasadas con las actuales ya que centran su atención, principalmente, en los individuos y las relaciones que se producen entre ellos.

A lo largo de la historia en América Latina el aparato mediador del museo se importó de Europa y, como resultado, el museo podría considerarse, *grosso modo*, como una institución que ha tenido tres desarrollos importantes en la región. En primer lugar, durante el siglo XIX y XX, la mayoría de los museos contribuyeron a la construcción de las comunidades nacionales post-coloniales cuyo ímpetu se vio reflejado en formación de colecciones arqueológicas, ciencias naturales e históricas. Mucho tiempo después, en el último tercio del siglo XX, dentro de la corriente francesa llamada “Nueva Museología”, la concepción del *ecomuseo* tuvo una fuerte repercusión a mediano y largo plazo en las Américas. Con variantes importantes de este modelo surgieron, en México, los museos comunitarios, cuya función era vincular los aspectos relevantes principalmente de comunidades rurales para recuperar sus tradiciones, cultura y pensamiento con el entorno natural y social.²⁰⁷ Finalmente, en el siglo XXI, el museo en América Latina entró en una fase de apertura a la multiculturalidad. Ello

²⁰⁷ El *ecomuseo* es una de las aportaciones de la nueva museología que surge en los años de 1970 con George-Henri Rivière para impulsar espacios vinculados con sus comunidades. René Divard, museólogo canadiense, considera que el *ecomuseo* es un territorio que comprende no solo el patrimonio tangible de una comunidad, sino también aquel intangible que comprende las memorias de los grupos que habitan ese espacio. En México, a mediados de los años de 1980, fueron creados algunos museos comunitarios especialmente en el estado de Oaxaca, mismos que impusieron un modelo genuino de hacer museos “desde abajo”. Al respecto, se han realizado diversas investigaciones entre las que caben mencionar a: Luis Gerardo Morales, “Los espejos transfigurados de Oaxaca”, en *Boletín Archivo General de la Nación*, Cuarta serie, México, AGN, primavera de 1995, pp.13-44; Mario Ruffer, “La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México” en *Antitesis*, vol.7, 2014, pp. 94-120; y Manuel Burón Díaz, *El patrimonio recobrado. Museos indígenas en México y Nueva Zelanda*, Madrid, Fundación Jorge Juan-Marcial Pons, Ediciones de Historia, S. A., 2019.

implicó la creación de museos dedicados al arte contemporáneo, además de la creación de grandes proyectos museales dedicados al trabajo de la memoria y la difusión de los derechos humanos. Todo ello ha traído consigo bifurcaciones muy particulares dentro de cada uno de los países, por lo que, conscientes de la importancia del museo como aparato mediador, a lo largo de toda la región, se han inaugurado espacios participativos que reflejan las necesidades de visibilización y comunicación de diferentes grupos. de las sociedades latinoamericanas. Las casas y museos de la memoria, o los memoriales, buscan abrir diálogos paralelos distintos a los grandes museos. A pesar de que no existe una homogeneidad museológica dentro del territorio latinoamericano, muchos de los espacios han abierto sus puertas con el objetivo de cuestionar los relatos “monolíticos, hegemónicos y totalizantes” que impregnaron la construcción nacional e identitaria en varios de nuestros países.²⁰⁸

La museología que se desarrolla en el continente tiene como misión, aventurarse a establecer nuevos canales de conocimiento, atrayendo simultáneamente, formas peculiares de entendimiento. Así, por ejemplo, si dentro del aparato museológico tradicional se contaban las historias a partir de una visión antropocéntrica, en algunos nuevos espacios se crean recorridos y espacios expositivos donde se narra a partir de la voz del “otro”, incluyendo la aproximación *ecocéntrica* —tierra y agua—. De la misma forma, también se muestran otras expresiones culturales y artísticas en donde la prioridad no es el uso exclusivo de las prácticas visuales (tan frecuentes en nuestros museos tradicionales). Dentro de estos espacios también se abren las puertas para que otras expresiones se muestren mediante el uso de diversas expresiones artísticas.

²⁰⁸ Carla Pinochet Cobos, *Derivas críticas del Museo en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 2016, p. 39.

Estos lugares además de mostrar las “otras historias” silenciadas, procuran ser espacios que generen agencia, disidencia y/o transformación social. De modo que la museología dentro del continente está aportando un nuevo componente cuya mediación activa el resultado de las interacciones entre sujetos. Estos museos procuran ser una institución activa que provea al sujeto de herramientas reflexivas, sin ser únicamente un espacio en donde se narren historias del pasado.²⁰⁹ Los museos de la memoria en Latinoamérica han puesto en discusión al museo como un mero contenedor de objetos y memorias. Además, las interacciones entre sujetos terminan produciendo polémicas, tensiones sociales y políticas, con lo cual es un reflejo de la incidencia social que estos espacios están logrando generar fuera de sus fronteras museales.

Cabe recalcar que la memoria de la historia reciente en América Latina no tiene un consenso claro y en muchas ocasiones estos espacios se encuentran insertos en el ojo del huracán: dentro de conflictos inacabados que arriesgan la administración y sostenibilidad de los mismos. De manera paralela, en algunos países de la región, las víctimas y sobrevivientes tienen una nula representación dentro de dichos espacios.²¹⁰ Así también se ha sabido de distintos casos en donde los actuales administradores o directores de estos espacios han sido despojados de sus puestos debido a opiniones y posturas políticas que muchas veces no concuerdan con las narrativas que se muestran en salas.²¹¹ Por lo tanto, estos museos,

²⁰⁹ Jefferson Jaramillo Marín, *Políticas, espacios y prácticas de memoria: disputas y tránsitos actuales en Colombia y América*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019, pp. 145-146.

²¹⁰ Colombia 2020, Museos de memoria, ¿por qué las víctimas rechazaron el inicio simbólico de su construcción?, [en línea], < <https://www.youtube.com/watch?v=OpRYsZWtUMc> >, última fecha de modificación: 6 de febrero de 2020, fecha de consulta: 17 de junio de 2020.

²¹¹ Durante el desarrollo del Proyecto del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social en Lima, Perú, la ex directora del recinto Denise Ledgard (2013-2015) tuvo que dejar su puesto debido a que en una entrevista señaló que “el Estado no había pedido perdón”. Días más tarde fue retirada de su cargo. Años más tarde, después de su inauguración, en 2017, el director en turno, Guillermo Nuget, presentó su renuncia debido a la exposición que se presentó en este museo titulada “Resistencia visual 1992” que realizaba una crítica contundente al periodo del presidente Alberto Fujimori. Revista Digital Nueva Museología, “Renuncia el director del Museo de la Memoria en Perú (LUM) luego de una controversial muestra sobre Fujimori”, [en

especialmente en Latinoamérica, se convierten en una arena política, en donde varios sectores de la sociedad pugnan por una verdad sesgada o parcial. Dichos posicionamientos políticos acarrearán graves consecuencias, a pesar de que estos espacios argumentan la neutralidad en los discursos que ahí se exponen. En otras palabras, estos nuevos museos se encuentran inmersos en un campo de batalla social y político, en donde las heridas siguen abiertas y, en ocasiones, los propios espacios de la memoria deben negociar unas narrativas en favor de otras. En este sentido, se vislumbra una palpable vulnerabilidad a largo plazo en algunos de estos museos o casas de memoria, debido a que las políticas de reparación se ejercen de distinta manera una vez que entra un nuevo gobierno y contraponen diferentes posturas con relación a lo que se expone.

No por ello el trabajo de estos espacios desmerece lo que ahí se exhibe, todo lo contrario, los museos de la memoria dentro de la región de Latinoamérica establecen un campo fértil para la nueva museología crítica, ya que a pesar de los conflictos, polémicas y riesgos que se toman, hacen posible una plataforma de análisis junto con aportes museográficos y curatoriales. Este tipo de museos “activistas” o de “concientización social” permite desplegar una serie de interrogaciones que giran alrededor del sujeto frente a las circunstancias de crisis existentes hoy en día. El museo o espacio museal se transforma en aquel instrumento que toma una posición clara y se inclina por ciertos discursos en lugar de

línea], < <https://nuevamuseologia.net/renuncia-el-director-del-museo-de-la-memoria-de-peru-lum-luego-de-una-controversial-muestra-sobre-fujimori/> >, fecha de última modificación: 4 de diciembre de 2015, fecha de consulta: 17 de junio de 2020.

En el caso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile, en el año 2018, el recién nombrado Ministro de Cultura, Mauricio Rojas se pronunció en cuanto al espacio, señalando que este sólo mostraba un montaje que omitía la verdad del periodo dictatorial y no permitía realizar una reflexión seria sobre lo sucedido. Como consecuencia, días más tarde, el Ministro presentó su renuncia. Rocío Montes, “La polémica por el Museo de la Memoria obliga a dimitir al Ministro de Cultura en Chile”, El País, [en línea] < https://elpais.com/internacional/2018/08/13/america/1534177652_330511.html >, última modificación: 13 de agosto de 2018, fecha de consulta: 15 de mayo de 2019.

otros. Lo que claramente muestra que existen subjetividades y posturas dentro de lo que se consideraba una institución imparcial y neutra.²¹²

Con ello, la memoria ha retomado este espacio como un lugar de experimentación que conlleva a distinguir aquellos espacios intocables, a los espacios de la memoria que permiten que lo “ordinario” y lo traumático hable y se represente. La magnificencia del museo tradicional se transforma en espacios locales, íntimos e interesados por el sujeto más que por el objeto. La memoria en América Latina se refleja en las luchas de poder y los intereses de grupos que resguardan un relato en las salas de estos espacios. El museo y la memoria han sido aliados desde el inicio; sin embargo, en el siglo XXI, la nueva concepción de lo que denominamos «memoria museal» ayuda al cuestionamiento de los relatos hegemónicos y a proponer nuevas narrativas, como lo veremos a continuación en los casos de México y Colombia.

3.2 Comisiones de la Verdad

En procesos de transformación social será la *justicia transicional* la que se encargue de esclarecer una verdad mucho más amplia en torno a la violencia de un país, esto durante cambios de regímenes autoritarios a unos más democráticos.²¹³ Más que ejercer juicios procesales y buscar la pena y el castigo, la justicia transicional persigue la reparación de víctimas (escucharlas y reconocerlas para así habilitar a la sociedad hacia un proceso de paz).²¹⁴ Para ello, la justicia transicional formula distintos instrumentos con los que pueda conocer y esclarecer los hechos para luego fomentar la reconciliación entre la población

²¹² Katarzyna Murawska-Muthesius, *From Museology Critique to the Critical Museum*, New York, Routledge, 2015, pp. 1-3.

²¹³ Priscilla B. Hayner, *Verdades silenciadas. La justicia transicional y el reto de las comisiones de la Verdad*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2014, p. 42.

²¹⁴ Pardo Abril y Ruiz Celis, *op. cit.*, p. 424.

afectada. A través de *Comisiones de la Verdad*, este tipo de justicia se apoya para reformular los instrumentos de reparación y reconciliación, tal y como ocurrió en el caso de los judíos europeos después de la Segunda Guerra Mundial. En el caso de América Latina, en países como Argentina, Uruguay o Colombia, estas comisiones u organismos de investigación han emitido recomendaciones con el objetivo de implementar estrategias para la reconciliación, ya sea por medio de mecanismos reconciliatorios concretos (compensaciones económicas), o por estrategias simbólicas que giran en torno al perdón público y a la creación de monumentos o museos en reconocimiento a las víctimas.²¹⁵

Ahora bien, las *Comisiones de la Verdad* han sido organismos que se establecen para conocer las voces de las víctimas y reconocer esas otras historias ocultas. Del mismo modo, el Estado tiene la obligación de mantener la memoria viva para que dichas acciones no se vuelvan a producir en un futuro.²¹⁶ En algunos países, las propias leyes determinan como una obligación del Estado hacer un trabajo de memoria, para que la justicia transicional pueda avanzar de la mejor manera y genere, a la vez, los mecanismos necesarios de *memorialización* y no repetición.

En el pasado, los primeros organismos que surgieron para investigar la *verdad*, nacieron en países como Argentina y Chile. En 1983, en Argentina se creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas, y en 1990 y 1992, otras comisiones se instauraron en Chile y El Salvador.²¹⁷ Años más tarde, otros países como Guatemala, Perú y

²¹⁵ El «perdón del Estado» es un concepto “reciente” que forma parte de proceso de la *justicia transicional* y el cual propone recuperar la confianza en las instituciones, ya que es el Estado el que supone debe cuidar y proteger a sus ciudadanos. Sí, por el contrario, el Estado comete u omite el derecho a la justicia y a la verdad, será este el que viola los Derechos Humanos y no permite que la sociedad vuelva a reconstruirse dentro de un proceso de paz y democracia. Por ende, en el perdón se asume la responsabilidad de quien cometió los actos y, al mismo tiempo, sugiere la posibilidad de reconstruir la sociedad que se vio amenazada por guerras civiles o dictaduras.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 43

²¹⁷ Comisión de la Verdad y la Reconciliación en Chile y la Comisión de la Verdad en El Salvador.

Colombia se dieron a la tarea de crear organismos similares, ya fueran nombrados como “Comisiones de Verdad” o grupos de investigación que se dedican a esclarecer la verdad histórica. La función de las comisiones ha sido de vital importancia, ya que más que enjuiciar penalmente a los responsables (lo que en raras ocasiones sucede), ha sido la de reconocer oficial y públicamente los abusos cometidos. Esto se logra a través de exponer “esas verdades silenciadas que son verdades ampliamente conocidas, pero no expresadas”, como bien lo menciona la experta estadounidense Priscilla B. Hayner.²¹⁸ Estas comisiones han permitido conocer los “otros” rostros de la historia que se muestran por medio del auge de la memoria traumática y han permitido esclarecer una amplia red de estrategias en contra de ese “otro” que es considerado como el enemigo.

Por lo tanto, ha sido tarea de la mayoría de las comisiones obtener un reporte donde se aclaren las condiciones en que la *verdad* de los hechos pueda proporcionar un aspecto de dignificación y rehabilitación social a las víctimas. Como en el caso de Guatemala:

El mandato de la comisión también ordenaba analizar los factores y las circunstancias de la violencia, incluidos los factores “internos y externos”. Con un lenguaje resuelto, el informe señala que el racismo, la injusticia estructural y la “naturaleza antidemocrática de las instituciones” contribuyeron a las causas subyacentes del enfrentamiento armado, así como la doctrina de seguridad anticomunista de la guerra fría, y en particular, al respaldo de Estados Unidos a las políticas del Estado guatemalteco.²¹⁹

Con ello, el objetivo de la *verdad* funciona como un elemento fundamental en la conformación de la memoria colectiva, lo que permite ser un factor consciente en la catarsis social de un país.²²⁰ Es importante resaltar que las recomendaciones, señaladas en los

²¹⁸ Hayner, *op.cit.*, p. 61.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²²⁰ Marcela Ceballos Medina, *Comisiones de la verdad. Guatemala, El Salvador, Sudáfrica. Perspectivas para Colombia*, Medellín, La Carreta, 2009, p. 41.

informes finales, han servido para implementar políticas de reparación simbólica, la cual incluye la dictaminación de leyes para el manejo de sitios de memoria y la apertura de museos y espacios que preserven la memoria de las víctimas. Debido a la importancia de la reparación simbólica, en países como Colombia o Perú, la labor de las comisiones y grupos de investigación ha sido fundamental en el desarrollo y plan museístico de los espacios que centran su valor en resguardar las voces y memorias de las víctimas como lo veremos a continuación.

3.2.1. Colombia y el Centro Nacional de Memoria Histórica

En el caso de Colombia, aunque no existieron Comisiones de la Verdad hasta finales de 2018, surgieron tres tipos de comisiones similares para el esclarecimiento histórico de la verdad que contribuyeron a clarificar las etapas de violencia que surgieron a partir de la segunda mitad del siglo XX. La primera de ellas fue “La Investigadora”, la cual surgió en 1958 y se centraba en analizar la violencia generada a partir de las luchas del Frente Nacional.²²¹ La segunda, fue la Comisión de Expertos en 1987, cuyo fin consistió en realizar una taxonomía de la violencia generada por las guerrillas, grupos paramilitares, el narcotráfico y las fuerzas

²²¹ Esto debido a que, durante 1948, la violencia dentro del país se inició con el asesinato del candidato presidencial del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán. Como consecuencia, ocurrió un violento incendio de la capital, evento conocido como el “bogotazo”. Ello inauguró una década de guerra civil, conocida como etapa de “La Violencia”. Esta culminó con el derrocamiento del dictador Rojas Pinilla, en 1958. El viejo conflicto entre liberales y conservadores —que había desatado varias guerras civiles y una gran violencia rural desde la segunda mitad del siglo XIX— se intensificó a raíz del “bogotazo” con lo cual también el autoritarismo político colombiano ingresó a la temprana política de la Guerra Fría iniciada por el gobierno de Eisenhower, desde 1947. Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia emergieron como una guerrilla vinculada al Partido Comunista colombiano, en 1964, cuando le declaró la guerra al Estado oligárquico conservador. De acuerdo con Jefferson Jaramillo, durante periodo de 1958-1974, se realizó un pacto político de unidad nacional denominado Frente Nacional, el cual era un reparto del poder gubernamental entre las élites conservadoras y liberales. Antes de ese periodo, ya había existido un momento histórico denominado *La violencia* que propició enfrentamientos entre los dos grupos políticos, cuyo saldo fue de más de 190,000 víctimas, principalmente campesinos. Jefferson Jaramillo Marin, “Las comisiones de estudio sobre la violencia en Colombia. Un examen a los dispositivos oficiales sobre el pasado y el presente de la violencia” en Eugenia Allier (Ed.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política, México, UNAM, 2015*, p. 247.

armadas. De esta manera, se pudieron conocer, de manera parcial, algunas de las transformaciones de los propios grupos y la violencia generada por cada uno de ellos. Finalmente, en 2007 surgió la Subcomisión de Memoria Histórica, cuyo organismo se transformó, más tarde, por decreto gubernamental, en el Centro Nacional de Memoria Histórica.²²²

En un principio, esta subcomisión surgió en el marco de la Ley de Justicia y Paz durante el periodo del presidente Uribe Vélez, en 2006, como parte de un proceso de reincorporación y desarme de los grupos armados ilegales. Después en 2011, con la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448), esta subcomisión se reformuló como el Centro Nacional de Memoria Histórica.²²³ Hasta el día de hoy, esta institución ha funcionado para el esclarecimiento de la verdad, lo que incluye recuperar, conservar y compilar los testimonios orales y documentos acerca del conflicto armado, a la vez, que la comisión difunde, por medio de publicaciones y actividades museológicas, la información que se recopila. El Centro de Memoria se ha dado a la tarea de recuperar las manifestaciones de resistencia de distintos grupos y comunidades rurales mediante sus distintas manifestaciones culturales: música, pintura, teatro, grafiti, etcétera.

El Centro Nacional de Memoria ha realizado un trabajo invaluable al recopilar cientos de testimonios de víctimas y reconocer los patrones y causas del horror que se vivió en el

²²² La Subcomisión estuvo integrada por el Grupo de Memoria Histórica que estaba compuesto por investigadores académicos universitarios, consultores independientes y activistas tanto dentro y fuera del país. Jefferson Jaramillo Marín, “Las comisiones de estudio sobre la violencia en Colombia. Un examen a los dispositivos oficiales sobre el pasado y el presente de la violencia” en Jaramillo, *op. cit.*, p. 263.

²²³ En entrevista con la ex directora encargada del futuro Museo de Memoria Histórica en Colombia, la Dra. Martha Nubia Bello comentó que el Centro de Memoria inició en el año 2012 por decreto de la Ley 1448, con cuatro funciones importantes: investigación para el esclarecimiento; conformar un archivo en torno a los derechos humanos; recibir las contribuciones de las personas pertenecientes a grupos paramilitares que fueron desmovilizadas y el cuarto, fue la realización del Museo Nacional Histórico de la Memoria cuya labor fue la de “diseñar, crear y administrar un Museo Nacional de la Memoria”. Fecha de la entrevista: 22 de febrero de 2019, Bogotá, Colombia.

territorio desde los años ochenta hasta el momento de la firma de los Acuerdos de Paz en 2017. Finalmente, el Centro de Memoria culminará su trabajo de investigación en 2021, para después “transformarse” en el Museo de Memoria Histórica de Colombia. Este museo albergará todo el trabajo que se ha venido realizado por parte del Centro Nacional de Memoria cuya ardua labor de investigación ha dado como resultado distintas publicaciones en el que las víctimas han comunicado sus historias.²²⁴ Cabe destacar que el reporte que ha tenido especial relevancia en cuanto a la consistencia y sistematicidad de la información que la integra, es el informe general titulado “¡Basta ya!... Colombia: memorias de guerra y dignidad,”²²⁵ publicado en 2013, el cual ha servido para formular el guion museográfico y curatorial del museo.

Aunque el Centro de Memoria nunca funcionó como una Comisión de la Verdad, sí ha realizado una función antropológica, histórica y de reparación simbólica al tratar de analizar los motivos y las repercusiones de violencia en la historia reciente de Colombia.²²⁶ El objetivo común consiste en llevar a cabo una reparación simbólica a través de estrategias de *memorialización* por medio de los discursos museográficos y curatoriales que definirán la misión y los objetivos del espacio.

²²⁴ El Centro Nacional de Memoria Histórica ha publicado más de 100 reportes. De acuerdo con la región del país, este ha elaborado distintas estrategias para clasificar las violaciones y crímenes dentro del territorio. La mayoría de estas publicaciones se encuentran en línea y es posible documentar los casos más emblemáticos de comunidades y hechos que han marcado al país durante el conflicto armado. Informes, Centro Nacional de Memoria Histórica, [en línea], < <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes?limitstart=0> >, fecha de consulta: 5 de enero de 2019.

²²⁵ A partir de esta publicación, se han realizado conferencias magistrales, cátedras, foros y conversatorios. Además de producir el documental “No hubo tiempo para la tristeza”. Dicha publicación, así como el material relacionado, puede ser consultado en línea a través de la siguiente dirección electrónica: < <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/> >

²²⁶ En muchas ocasiones, las Comisiones de la Verdad surgen a partir de acuerdos de paz entre los involucrados. Durante ese proceso de posconflicto, es responsabilidad del Estado generar y sostener dichas comisiones para esclarecer y establecer las responsabilidades directas en caso de violaciones a los Derechos Humanos.

Por último, es necesario señalar que el futuro museo acarrea profundas adversidades debido a su carácter constitucional, ya que depende de decisiones del Estado, lo cual conlleva a que las voces y las memorias depositadas en él, puedan verse vulneradas y en riesgo. La labor del Museo de Memoria Histórica de Colombia no es una tarea fácil ya que el propio conflicto y sus actores armados integran un enfrentamiento complejo que se prolonga en el tiempo. De la misma manera, las tácticas de terror han sido diversas y se han transformado a lo largo del tiempo, por lo que las estrategias de representación museográfica y curatoriales constituyen un reto para el propio espacio museístico. Enseguida analizaremos las disputas existentes entre los poderes que tratan de ejercer el control de la memoria en Colombia.

3.3 Debate nacional en Colombia sobre los museos y la memoria histórica

Las transiciones democráticas en países que sufrieron políticas de represión, las luchas surgidas por encontrar un consenso entre la historia oficial y las memorias traumáticas resultan considerablemente problemáticas.²²⁷ Por un lado, las víctimas reclaman su versión de la “verdad” en busca de reconocimiento y de establecer su condición en un estado de derecho para buscar justicia y reparación simbólica. Por otro, los “victimarios” buscarán imponer sus historias y controlar las formas de regular ese pasado. Como ejemplo, tenemos lo acontecido después de las dictaduras en Argentina o Chile, donde el ejército defendía su papel de “salvador” frente a las amenazas del comunismo y subversiones que amenazaban la estabilidad de estos países.²²⁸

²²⁷ Para la socióloga argentina Elizabeth Jelin, estas narrativas contenían las historias de los vencedores y en menor medida aquellos relatos de “lucha y resistencia frente al poder”. La mayoría de estos sólo eran conocidos por medio de las memorias orales y pertenecían al ámbito de lo privado (familiar o de sociabilidad clandestina). En consecuencia, las memorias de los acontecimientos recientes son todavía más difíciles de encarar, lo que trae consigo luchas por reconocer esas otras memorias “subalternas o marginadas”. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002, pp. 40-58.

²²⁸ *Ibid.*, p. 42

En este sentido, la historia “reciente” de Colombia se sitúa en el mismo dilema; sin embargo, la problemática se extiende a un nivel más espinoso debido al interés de distintos actores, víctimas, académicos, activistas, por introducir la reciente memoria traumática a la *memoria histórica* del país. Asimismo, la complejidad de actores y agentes que forman parte del actual conflicto tratan de legitimar a toda costa su “verdad”. En Colombia hay un gran debate acerca de las memorias traumáticas y cómo deberían incluirse dentro de un relato oficial; es decir, dentro de un marco histórico más general y nacionalista. Pues no solamente esta memoria traumática debería quedar rezagada a un relato marginal —que afecta únicamente a un grupo o minoría centrada en las víctimas y sobrevivientes del conflicto armado interno— sino que estas políticas de la memoria traumática también puedan integrarse dentro del marco histórico de Colombia, con el objetivo, entonces sí, de reformular una historia completa de lo que ha sido la historia nacional.²²⁹

De acuerdo con algunos académicos, entre ellos el investigador colombiano José Darío Antequera, la definición de «memoria histórica» implica un relato general para la sociedad colombiana que no necesariamente involucra sólo a las víctimas en circunstancias concretas y periodos específicos.²³⁰ La *memoria histórica* supone un relato universal que abarca la identidad nacional del país.²³¹ Esta lucha por incluir esas otras historias marginales ha generado tensiones y conflictos de poder, al proponer posibles acuerdos entre los distintos

²²⁹ Más aún, este debate acerca de la *memoria histórica* forma parte de un proyecto de Nación —el cual Colombia ha ido transformando durante las últimas décadas— en donde la inclusión y la pluralidad de sus discursos como nación se vieron enmendadas a partir de la Constitución de 1991. Paradójicamente, los grupos, que se vieron incluidos en la promulgación de sus derechos constitucionales, son las minorías que más se han visto afectadas por el conflicto y cuya voz ahora se propone incluir en la memoria histórica del país.

²³⁰ José Darío Antequera Guzmán es el hijo de José Antequera. Su padre pertenecía a la Unión Patriótica y fue asesinado en el Aeropuerto “El Dorado”, en Bogotá, en 1989, por denunciar las redes que existían alrededor de los grupos paramilitares. Después del asesinato de su padre, José Antequera Guzmán fundó “H.I.J.O.S. Hijos e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”.

²³¹ Oscar Yesid Osorio Barragán, *Recordar y no repetir: la potencialidad de la construcción de la Memoria Histórica en la contribución al fin del conflicto armado en Colombia*, tesis de maestría, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2015, p. 24.

actores del conflicto. Pues si bien cuando se habla del conflicto armado interno se suele referir a las luchas que surgieron entre las guerrillas y el Estado en los años sesenta hasta la actualidad, habría que aclarar que, además, existe una violencia estructural.²³² Esta violencia involucra, no solamente a las guerrillas, sino a otros actores implicados con distintas estrategias de violencia las cuales resumiré a continuación.

De acuerdo con el académico argentino en derechos humanos, Marcelo Ferreira, existen distintos actores armados que han sido parte importante en el escenario de violencia dentro del país. En primer lugar, se puede señalar que efectivamente las guerrillas que operan en Colombia desde los años sesenta como las FARC o el ELN, existen todavía en un reagrupamiento dentro de algunas zonas del país. En segundo lugar, están los grupos paramilitares que comenzaron a maniobrar con mayor alcance en los años noventa bajo lo que se denominaron las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). De acuerdo con Ferreira, la relación que existió entre los grupos paramilitares y el Estado Colombiano es “inocultable” y existen cientos de testimonios en donde se evidencia las estrechas relaciones que tenían las fuerzas militares con grupos paramilitares en el territorio.²³³

Después, como punto focal, se tiene al narcotráfico, el cual provocó el desbordamiento y engendró más violencia en el país, ya que la apropiación de territorios y la reorganización de rutas para la distribución de mercancía ilícita formó parte de lo que se conoce como «narcoparamilitarismo». Esto confirmó estrategias de acumulación de capital en torno a cultivos ilícitos y en donde campesinos, indígenas y guerrillas se vieron, de igual

²³² Las principales guerrillas en Colombia son las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC; el Ejército de Liberación Nacional ELN; posteriormente el Ejército Popular de Liberación EPL; así como también el M-19 -Movimiento 19 de Abril hasta su desmovilización en 1990.

²³³ El término «parapolítica» se aplicó a los nexos que varios políticos tenían con grupos paramilitares en el periodo de 2002 a 2012. Estos políticos buscaron el servicio del paramilitarismo y a pesar de reconocer las estrechas relaciones que existían entre estos, la justicia no se administró por igual. Martha Nubia Bello, *op.cit.*, pp. 249-255.

forma, integrados en las redes de producción lo que acentuó la revictimización de cada uno de ellos. Finalmente, Ferreira considera que el Estado colombiano fue el más importante de los actores armados “en asociación con los Estados Unidos de Norteamérica por medio del Plan Colombia”, cuyo propósito fue militarizar el país con el objetivo del combate al narcotráfico.²³⁴ Esta “guerra” trajo como consecuencia el aumento de la violencia y el terror a partir del 2002, ya que la verdadera “guerra” se dio en contra de la población civil con los operativos de contrainsurgencia. Además, el Estado, en complicidad con empresas transnacionales, ha tenido claros intereses agrícolas, mineros, ganaderos, los cuales originan gran parte de la violencia que se genera en el país:

En este contexto, y bajo el pretexto del combate a las guerrillas, se han ocupado por la fuerza grandes extensiones de territorio para la introducción de palma africana, planta de la que se obtiene el aceite básico para el agrocombustible [...] se han creado “zonas de exclusión” alrededor de grandes explotaciones petroleras o mineras, en las que rige un virtual estado de guerra bajo el control directo de las fuerzas armadas y de seguridad privada.²³⁵

Toda esta violencia, escondida con eufemismos en contra de los “grupos criminales” o las “guerras antinarcóticas”, ha traído como único fin proteger los intereses económicos y de acumulación de capital en contra de la población rural y civil de Colombia.²³⁶ De acuerdo con el informe final “Basta Ya”, del Centro Nacional de la Memoria Histórica, se pudieron clasificar distintas modalidades de violencia con distintos actores, entre ellas: asesinatos selectivos, masacres, desapariciones forzadas, violencia sexual, tortura, desplazamientos forzados masivos, despojos, secuestros, destrucción de infraestructura y minas

²³⁴ Ferreira, *op.cit.*, pp. 102-139.

²³⁵ *Ibid.*, p. 120.

²³⁶ Sebastián Vargas Álvarez, Hernando Sánchez Cepeda, *El Museo Nacional de la Memoria de la Ley de Víctimas en Colombia, ¿Qué exhibir? ¿Cómo hacerlo?*, [en línea], < <https://pure.urosario.edu.co/es/publications/el-museo-nacional-de-la-memoria-en-colombia-qu%C3%A9-exhibir-c%C3%B3mo-hace> >, fecha de última modificación: 10 de agosto de 2014, fecha de consulta: 16 de febrero de 2019, p. 100.

antipersonales.²³⁷ Por lo tanto, la complejidad de los actores, las modalidades de violencia, así como la duración del conflicto interno, han traído consigo una lucha por ocultar aquellas responsabilidades que puedan ser enjuiciadas dentro de un relato oficial y en donde, claramente, se han cometido crímenes de lesa humanidad e innumerables violaciones a los derechos humanos. Al tratar de implementar políticas de reparación dentro del debate de la memoria histórica de Colombia, existen actores que se oponen fehacientemente a formar parte de esta narrativa de “contra-memoria” y la cual formará parte de una memoria oficial y legitimada a través de un gran espacio museístico. Claramente un “Museo Nacional de la Memoria Histórica” con las dimensiones y las narrativas curatoriales que propone para su futura apertura estaría validando —no sólo para los colombianos, sino para toda la comunidad internacional— los horrores que el Estado ha cometido y solapando durante décadas. Inaugurar el Museo de Memoria Histórica de Colombia con las voces de las víctimas es, por un lado, reconocer la discriminación y marginación que existe en el país; así como la debilidad de la democracia y de las instancias de justicia existentes; pero, por otro, se acepta la responsabilidad directa por parte de los miembros del Estado y los grupos de poder.

Durante el anuncio de la construcción del Museo de Memoria Histórica, inmediatamente las Fuerzas Militares de Colombia comunicaron una propuesta museográfica similar que albergaría únicamente las voces de las víctimas de las fuerzas militares durante el conflicto. El “Parque Museo de las Fuerzas Militares” se construyó con el apoyo de fundaciones privadas y actualmente cuenta con 11 hectáreas de construcción como lo muestra

²³⁷ Dentro de estas modalidades de violencia existen actores armados que se dedicaron a realizar distintas prácticas en relación con otras. Ejemplo de ello es que los paramilitares ejecutaban con regularidad asesinatos, masacres y torturas; mientras que las guerrillas efectuaban con más frecuencia secuestros y reclutamiento ilícito. Igualmente, las fuerzas militares junto con paramilitares son señalados por llevar a la práctica desapariciones forzadas. Martha Nubia, *op.cit.*, pp. 42-108.

el siguiente mapa que propone la distribución del parque (Figura 33).²³⁸ Es evidente la preocupación sobre el “rol” de las fuerzas armadas durante el conflicto y las acciones cometidas deliberadamente (el caso de los “falsos positivos” o las desapariciones forzadas en todo el territorio).²³⁹ Su museo legitima una narrativa antagónica y heroica en favor de una imagen que enaltece el papel de las fuerzas armadas como defensoras de la ciudadanía.



Figura 33. Mapa Parque Museo de las Fuerzas Militares. Fuente: Facebook de Parque Museo Fuerzas Militares y Policía Nacional de Colombia, <https://www.facebook.com/Parque-Museo-Fuerzas-Militares-y-Polic%C3%ADa-Nacional-de-Colombia-633494040030268/>

Cabe agregar que no solamente este tipo de propuestas museísticas ponen en riesgo las memorias de las víctimas. Incluso dentro de la actual administración del Centro Nacional de Memoria y a partir del actual cambio de gobierno (2018-2022) ha resurgido el debate por

²³⁸ Esteban Montaña, *¡Pacifista!: General, ¿Su museo de la memoria incluye las víctimas de las Fuerzas Militares?*, [en línea], < https://www.vice.com/es_co/article/mvynm4/general-su-museo-de-la-memoria-incluye-a-las-victimas-de-las-fuerzas-militares >, fecha de la última actualización: 22 de abril de 2015, fecha de consulta: 10 de abril de 2019.

²³⁹ El genocidio conocido como «falsos positivos» fue un acto criminal en donde las Fuerzas Armadas de Colombia realizaron ejecuciones extrajudiciales a jóvenes inocentes de bajos recursos, principalmente en la zona de Soacha. La Fuerza Armada hizo pasar a estos como guerrilleros que murieron en manos del ejército, ya que se les reclutaba con engaños y los hacían vestir de guerrilleros para después asesinarlos. Los números todavía no son precisos, pero se calcula que murieron más de 10,000 mil civiles inocentes. Ana Guglielmucci, “El Museo de la Memoria y el Museo Nacional de Colombia: el arte de exponer las narrativas sobre el conflicto armado interno” en *Mediaciones*, vol. 11, no. 15, 2015, p. 25.

reconocer si existió un conflicto armado en el país, o si solo se trató de ataques terroristas en contra de la población, lo cual implica aseverar que las guerrillas son los únicos responsables de dicha violencia. El actual director del Centro de Memoria Histórica ha cuestionado la existencia de un conflicto armado interno, trastocando la memoria de las víctimas y subrayando que —aunque la Ley de Víctimas menciona que, efectivamente, hubo un conflicto armado— esta “versión” no puede llegar a convertirse en una “verdad oficial”.²⁴⁰ Debido a estas declaraciones es que cientos de asociaciones de víctimas han decidido retirar sus archivos del Centro de Memoria ya que implica una traición a su confianza, además de un riesgo para sus vidas.²⁴¹ Tal y como lo ha señalado la estudiosa argentina sobre temas de memoria, Ana Guglielmucci: “la memoria debería trascender al Gobierno en turno, ya que no debe quedarse en manos de una sola fuerza”.²⁴² No obstante, los museos de la memoria que surgieron en la última década bajo el cobijo del Estado en Colombia han visto en riesgo sus discursos y la autonomía que deberían mantener ante la pluralidad de memorias existentes. Ese es el caso del Museo Casa de la Memoria de Medellín, del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación en Bogotá y del futuro Museo de Memoria Histórica de Colombia (Figura 34 y 35).

²⁴⁰ “Las víctimas que se oponen al nombramiento de Darío Acevedo en el CNMH”, [en línea], < <https://www.semana.com/nacion/articulo/el-candidato-a-dirigir-el-centro-de-memoria-historica-al-que-se-oponen-las-victimas/600242> >, fecha de última actualización: 5 de febrero de 2019, fecha de consulta: 13 de febrero de 2019.

²⁴¹ Hay que mencionar además que, en 2017, se realizó un decreto oficial para añadir en el Consejo Directivo del Centro de Memoria a un comité perteneciente a las Fuerzas Armadas. Esta decisión generó fuertes críticas pues el Consejo Directivo solo tiene dos representantes de asociaciones de víctimas; mientras que al resto del consejo lo integran instancias estatales además de las fuerzas armadas del país.

²⁴² Ana Guglielmucci, *La memoria debe trascender al Gobierno de turno*, [en línea], < <https://colombia2020.elespectador.com/verdad-y-memoria/la-memoria-debe-trascender-al-gobierno-de-turno-ana-guglielmucci> >, fecha de última modificación: 10 de abril de 2018, fecha de consulta: 23 de febrero de 2019.



Figura 34. Vista exterior del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Bogotá, Colombia. Fuente: Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, <https://cniingenieros.com/portfolio/centro-memoria/>



Figura 35. Vista interior del Museo de la Memoria, Medellín, Colombia. Fuente: Parque Explora, Medellín, <https://www.parqueexplora.org/proyectos/escenarios-de-aprendizaje/museo-casa-de-la-memoria>

No sólo hay tensiones entre los responsables y las políticas de memoria implementadas por el gobierno en turno, también hay controversias por parte de las comunidades y asociaciones de víctimas. Cabe subrayar que la memoria en Colombia no ha surgido como una iniciativa del Estado a principios de este siglo; estas memorias se han

construido con el esfuerzo de las asociaciones de víctimas y como contrapeso a las políticas y relatos “oficiales” desde hace más de treinta años. Esto ha tenido como consecuencia que existan, desde décadas atrás, iniciativas locales de políticas de memoria entre las que figuran los sitios de memoria: espacios fuertemente resilientes frente a las prácticas de violencia y terror que surgieron a partir de los años noventa. Estas acciones han contribuido a establecer canales de resguardo de historias y testimonios dentro de las propias comunidades que presionan al Estado para reconocer dichas políticas dentro del país. Actualmente, estos espacios conforman la Red Colombiana de Lugares de Memoria que se integra por 30 sitios distribuidos a lo largo de todo el territorio.²⁴³ Entre ellos se encuentran casas de la memoria, museos comunitarios de memoria, parques o centros. Estos sitios, de acuerdo con Mónica Álvarez, Secretaria Técnica de la Red Colombiana, “tienen la peculiaridad de haber surgido en medio del conflicto, antes de que hubiera una Comisión de la Verdad, pero sobre todo tienen un sentido de procesos de resistencia y construcción social”.²⁴⁴ Muchos de estos sitios se mantienen por el apoyo de las propias comunidades, o también por la ayuda internacional o de las alcaldías locales. Algunos de estos modestos sitios, como El Salón del Nunca Más en Granada, Antioquía; el Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María o la Casa de la Memoria Triana en el Valle del Cauca, han funcionado como espacios de reunión que cuentan con talleres que difunden expresiones de memoria de acuerdo con las costumbres y tradiciones de cada territorio, o sea, cantos, bailes, fotografías, objetos, mantas, bordados y/o cartografías (Figura 36 y 37). En consecuencia, y con la experiencia recabada,

²⁴³ Entre los Lugares de Memoria de Colombia, 27 de estos espacios han abiertos sus puertas por el esfuerzo de las propias comunidades; los otros tres restantes son museos estatales que se encuentran bajo el cobijo de las instancias estatales: Museo Casa de la Memoria de Medellín, Centro de Memoria, Paz y Reconciliación en Bogotá y el futuro Museo de Memoria Histórica de Colombia.

²⁴⁴ En entrevista con Mónica Álvarez, secretaria técnica de la Red Colombiana de Lugares de Memoria, fecha de entrevista: 6 de febrero de 2019.

la Red Colombiana de Lugares de Memoria ha sido uno de los mayores agentes críticos del nuevo Museo de Memoria, ya que, por un lado, se ha solicitado que el museo cuente con un mayor número de representantes de víctimas dentro del Consejo Directivo; por otro, su principal exigencia ha sido que el museo opere como los demás sitios de memoria, es decir, que sea un *museo en red*, a diferencia del *museo centralista* con sede en la ciudad de Bogotá invisibilizando las memorias y prácticas que se realizan en el interior del país.²⁴⁵ Finalmente, la Red Colombiana de Lugares de Memoria ha solicitado que las víctimas también formen parte de las decisiones que se tomen dentro de este gran espacio, en lugar de ser simplemente consultados ya que, finalmente, es un museo donde las voces de las víctimas serán escuchadas.



Figura 36. Salón del Nunca Más, Granada, Colombia. Fuente: [esferapública], <https://esferapublica.org/nfblog/vidas-expuestas-caso-memoria-salon-del-nunca-mas/>

²⁴⁵ Ana Guglielmucci, *Pensar y actuar en red: los lugares de memoria en Colombia*, [en línea], < http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8718/pr.8718.pdf >, fecha de consulta: 12 de marzo de 2019.



Figura 37. Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María, Colombia .Como espacios modestos y locales, estos museos-sitios —sin contar con grandes presupuestos y espacios arquitectónicos— muestran los otros matices que se cuentan por parte de las propias víctimas. . Fuente: El Heraldo, <https://www.elheraldo.co/region-caribe/el-mochuelo-que-canta-para-evitar-el-olvido-en-montes-de-maria-796191>

En definitiva, la lucha de las memorias en Colombia implica que no únicamente los actores armados oculten o manipulen las narrativas, sino que, incluso, los distintos grupos de víctimas en las diferentes regiones del país, que llevan mucho más tiempo trabajando en acciones de memoria, pugnen por lo que se dirá y cómo se incluirán esas memorias marginales y periféricas del conflicto armado interno. Un gran Museo de la Memoria Histórica podría canalizar y establecer los reclamos de las víctimas, pero también tendría la capacidad de convertirse en un instrumento de los intereses en turno para manipular y generar abusos de la memoria, retomando las premisas de Todorov.

3.3.1 Museo de Memoria de Colombia

En 2011, se dictaminó la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, conocida como la Ley 1448, en cuyo eje se constituyeron las medidas simbólicas que conformarían la reparación integral de las víctimas del conflicto armado interno. Entre estas medidas, se dictó abrir un

Museo Nacional de la Memoria que albergaría la historia y las voces de las víctimas del conflicto (Figura 38 y 39). Con ello, el mandato aclaró que el Estado debía de proveer las bases y la infraestructura para resguardar dichas memorias. Una memoria en voz de las víctimas sin que el Estado pudiera verse tentado a construir una versión oficial de los hechos.



Figura 38. Proyecto arquitectónico del Museo de Memoria de Colombia.

Fuente: ArchDaily, <https://www.archdaily.mx/mx/771771/mgp-arquitectura-y-urbanismo-primero-lugar-en-concurso-del-futuro-museo-nacional-de-la-memoria-de-colombia>



Figura 39. Proyecto del interior del Museo de Memoria de Colombia.

Fuente: ArchDaily, <https://www.archdaily.mx/mx/771771/mgp-arquitectura-y-urbanismo-primero-lugar-en-concurso-del-futuro-museo-nacional-de-la-memoria-de-colombia>

De acuerdo con los lineamientos del museo, este será un espacio donde las víctimas tendrán un lugar para contar sus historias, reivindicando el dolor y la resiliencia de sus actos.²⁴⁶ Para ello, el museo no contará con un guión curatorial cronológico, pues no se limita a narrar los hechos en periodos ya que esto restringiría la capacidad de incluir esas otras voces. Esto también permite encontrar núdulos y ejes de acción para mostrar de manera general los hechos, profundizar en historias individuales y encontrar puntos de encuentro. La principal preocupación gira alrededor de las narrativas de las salas de exhibición, los objetos a mostrar, la visibilidad de los relatos sin dejar fuera a otros; así como la representación de experiencias “límite”.²⁴⁷ De igual manera, el espacio físico y la ubicación también han sido tema de debates. Lo mismo ocurre con las estrategias para contar una memoria que involucra distintas facetas y matices en las que esas zonas grises son claramente evidentes ya que en el mismo núcleo familiar coexisten integrantes de las guerrillas, al mismo tiempo que miembros de las fuerzas armadas o paramilitares. O en donde las mujeres, de acuerdo con William López, especialista en museología de la Universidad Nacional de Colombia, han sido parte fundamental en la recopilación y resguardo de memorias, las cuales se tendrán que representar a través de los dispositivos museográficos. Del mismo modo, López señala que el Museo de la Memoria tiene que ser un espacio totalmente distinto a otros museos de memoria que existen en el mundo, en términos conceptuales y museográficos:

Pensar en la representación museográfica del conflicto armado en Colombia es una de las tareas más complejas que se puede plantear hoy el museo, porque no nos sirve el referente de los memoriales judíos, al estilo memorial de Washington [...] tampoco nos sirven los referentes de los museos argentinos o brasileños o chilenos, porque aunque efectivamente se pensó que en algún momento íbamos a pasar la

²⁴⁶ Las víctimas son aquellas personas que han sido afectadas física, psicológica, emocional y/o económicamente debido al conflicto armado. Así como también los familiares directos que sufrieron una pérdida y que vieron vulnerados sus derechos o los de un familiar cercano. Centro Nacional de Memoria Histórica, *Museo Nacional de la Memoria: un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guión museográfico*, Bogotá, CNMH, 2017.

²⁴⁷ Vargas Álvarez, *op.cit.*, pp. 183-185.

página del conflicto armado, la enunciación del proyecto museológico la íbamos a hacer en medio de la guerra [...] y que a la fecha no hemos podido responder ni solucionar.²⁴⁸

A diferencia de grandes despliegues museográficos lúgubres o sombríos que utilizan normalmente los museos de la memoria ya antes analizados, en algunos museos oficiales de la memoria en Colombia —como el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación en Bogotá— sus dispositivos tienden a ser limpios, sencillos y llamativos a la vista del visitante (Figura. 40).



Figura 40. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Bogotá, Colombia. Exposición permanente.
Fuente: Magnum eventos, <https://magnumeventos.com/portfolio/with-text/five-columns-wide/>

La museografía de muchos de sus museos permite la libre interacción con juegos y actividades manuales que son activados por los propios visitantes. En algunas ocasiones, la actividad física y mental del público se pone a prueba con el fin de escuchar las historias de

²⁴⁸ En entrevista con el Dr. William López, Universidad Nacional de Colombia, fecha de la entrevista: 19 de febrero de 2019.

las víctimas a través de nuevos dispositivos tecnológicos y diseños museográficos que logran un acercamiento más íntimo como en el Museo de Memoria de Medellín (Figura 41 y 42).²⁴⁹ En este sentido lo que Colombia aporta a los museos de la memoria a nivel mundial es la forma de desplegar sus historias y encontrar nuevas estrategias en las que no esté involucrado la caracterización de espacios sombríos y trágicos dentro de la narrativa de sus salas. Además, si para la memoria proveniente del Holocausto judío, el testimonio oral de la víctima fue un recurso predominante en el proceso de construcción de historias, para las comunidades indígenas o afrocolombianas, la música, el bordado, la canción o la danza son otros nuevos dispositivos que ayudan a crear memoria. Vale constatar en la página web del Centro de Memoria Histórica las distintas manifestaciones que las comunidades crean para mantener vivas sus memorias. Este es el caso de las familias que viven en Las Pavas y la creación de cantos y música con las que cuentan sus experiencias alrededor del conflicto armado interno.²⁵⁰

²⁴⁹ En el Museo Casa de la Memoria de Medellín, al final del recorrido de la exposición permanente, se encuentra un memorial para las víctimas del conflicto armado. El visitante se sitúa en un cuarto oscuro con pequeñas luces que simulan una noche estrellada; la museografía se complementa con pequeñas pantallas en donde aparecen las fotografías de algunas de las personas que fueron víctimas del conflicto. En cada una de las fotografías, las víctimas se encuentran rodeadas de familiares o amigos durante escenas cotidianas. Al desvanecerse la imagen, en la pantalla aparecen los nombres completos, las fechas en que las personas fueron desaparecidas o asesinadas; lamentablemente, muchas de estas víctimas fueron niños o niñas. La estrategia museográfica atinadamente permite encontrar una empatía con la víctima, ya que construye un lazo especial que recrea un memorial infinito, permitiendo identificar algunos de los rostros que padecieron durante el conflicto armado.

²⁵⁰ Fundación Chasquis, *Les voy a contar una historia*, [en línea], < https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=pXzKpWx8StU >, fecha de última modificación, 5 de marzo de 2013, fecha de consulta, 13 de marzo de 2019.



Figura 41. Exposición permanente y memorial. Museo de la Memoria, Medellín, Colombia. Fuente: Parque Explora Medellín, <https://www.parqueexplora.org/proyectos/escenarios-de-aprendizaje/museo-casa-de-la-memoria>

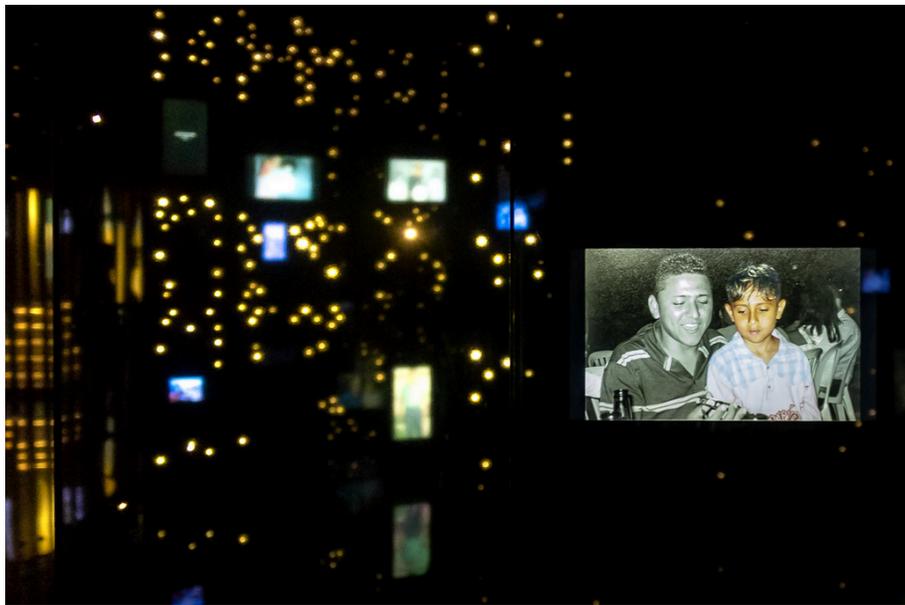


Figura 42. Detalle del memorial en el Museo de la Memoria, Medellín, Colombia. Fuente: Museo Casa de la Memoria, <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/en/Noticias/memorias-de-un-visitante/recinto-de-la-memoria>

De acuerdo con Cristina Lleras, miembro y exjefa del equipo curatorial del Museo de Memoria, éste tendrá dos grandes retos: mostrar la heterogeneidad de las víctimas y los antagonismos existentes por parte de los involucrados.²⁵¹ A continuación se analizará la propuesta museográfica que llevó a cabo el equipo curatorial liderado por Lleras.

3.3.2 Eje curatorial: tierra, agua y cuerpo

En 2018, durante la Feria del Libro en Bogotá (FilBo), el futuro Museo de Memoria emprendió una suerte de simulacro del guion museográfico de su exposición permanente. El pabellón llevó por nombre “Voces para transformar a Colombia” y estaba conformado por seis secciones que se dividían en distintos temas que integran los tres ejes principales del guión curatorial (Figura 43).²⁵² Estos ejes eran: *tierra, agua y cuerpo*. Cada uno de estos conceptos hablaba en primera persona y se relacionaba con la pregunta: ¿qué hace la guerra a cada uno de ellos?; y viceversa, ¿qué hace *la tierra, el agua y el cuerpo* a la guerra?

En primer lugar, la intención del eje *Tierra-Territorio* es comunicar que “la guerra ha sido intencionada a los intereses y dinámicas, económicas, militares, morales, políticas e institucionales” y con lo cual la tierra ha sido sometida, despojada y arrasada durante el conflicto.²⁵³ De acuerdo con Cristina Lleras, la tierra ha sido el eje principal por el cual Colombia ha atravesado una violencia que se desborda de manera incontrolable. De la misma forma, la naturaleza ha visto su propia destrucción y contaminación ambiental debido a los intereses que cada actor le ha asignado a esta. En este sentido, Lleras señala:

Para el Estado, la tierra es fuente de tensión, porque cuenta con la riqueza mineral que quiere explotar. Para el terrateniente, la tierra es suya, es de quien

²⁵¹ Richard Sandell y Robert R. Janes, *Museum Activism*, Nueva York, Routledge, 2019.

²⁵² Las seis secciones que dividían al pabellón estaban conformadas por la ruta que a continuación señalo: 1) Comuna 13; 2) Cuerpos biográficos: Andrea y/o Carolina Caso opcional: María Camila y Santiago; 3) El miedo a la democracia. UP; 4) Buenaventura; 5) Memoria; 6) Umbral de salida. Museo de Memoria Histórica de Colombia, *Exposición Voces para transformar a Colombia*, folleto, Bogotá, CNMH, 2018.

²⁵³ *Ibid.*, p. 98.

ha invertido en ella. Para el político, la tierra es su fortín electoral y también su fuente de riqueza. Para el campesino, la tierra es de quien la trabaja. Para las comunidades indígenas y afrocolombianas, la tierra es su derecho. Para los habitantes de las márgenes de la ciudad, la tierra es arraigo. Para los ejércitos irregulares, la tierra es su corredor estratégico para controlar y posicionar proyectos criminales. Para todos, hacerse a la tierra ha sido un proceso distinto. Por eso la guerra ha encontrado en la tierra su justificación.



Figura 43. Exposición “Voces para transformar Colombia”.

Pabellón Museo de Memoria Histórica de Colombia Medellín 2018,

<https://yemilarquitectura.co/portfolio/pabellon-museo-de-memoria-historica-de-colombia-medellin-2018/>

A partir del concepto de «tierra», es que esta ha sido “el blanco” para encontrar una justificación y someter a pueblos y comunidades dentro de prácticas de terror. Es por ello que el eje *tierra*, dentro de la exposición tentativa del Museo de Memoria, cobra una importancia significativa dentro del imaginario social y colectivo colombiano, pues no es la primera vez que este eje temático es mencionado en un espacio museístico.²⁵⁴ Como consecuencia, durante el recorrido del eje *tierra* en “Voces para transformar a Colombia” se

²⁵⁴ El Museo Nacional y el Centro de la Memoria, Paz y Reconciliación, ambos en la ciudad de Bogotá, fueron los primeros espacios en mostrar como principal eje curatorial que la tierra ha sido el principal motivo por las disputas dentro del país. El Centro de Memoria, por ejemplo, fue pensado desde su diseño arquitectónico hasta sus muros y piezas artísticas a partir del concepto tierra.

utilizaron distintos dispositivos museográficos como, por ejemplo, mapas cartográficos, que de manera lúdica, y no convencional, de acuerdo con el curador Luis Carlos Manjarrés, señalan los pasos burocráticos que deben seguir los campesinos para recuperar sus tierras de las que fueron alguna vez despojados. Un mapa, lleno de trazos realizados por medio de estambre, muestra lo tortuoso que es para la víctima volver a poseer sus tierras. En otro, se mostraban las regiones que los grupos armados habían “limpiado”, al mismo tiempo que se exponían los lugares sagrados para las comunidades, los cuales muchas veces coincidían con los despojados tal y como se muestra en la siguiente imagen (Figura 44). Era una cartografía interna y emocional que mostraba no solo el territorio físico, sino aquel territorio interno y sagrado que existe dentro de las creencias y formas de vida dentro de las comunidades indígenas y afrocolombianas. La tierra, para la historia de Colombia, no solo se refiere al espacio físico del territorio, sino que también alude a la perseverancia y a la resistencia cultural; a la configuración cultural que la tierra ha tomado gracias a la interacción de creencias y expresiones de vida que han producido cada uno de sus pobladores. Por ello es sustancial mostrar esa riqueza que se tiene dentro del territorio, ya que más allá de cantos de dolor y ausencia, es necesario también contar cómo es la vida y las aportaciones de esos “otros” y “otras” que han vivido en silencio.

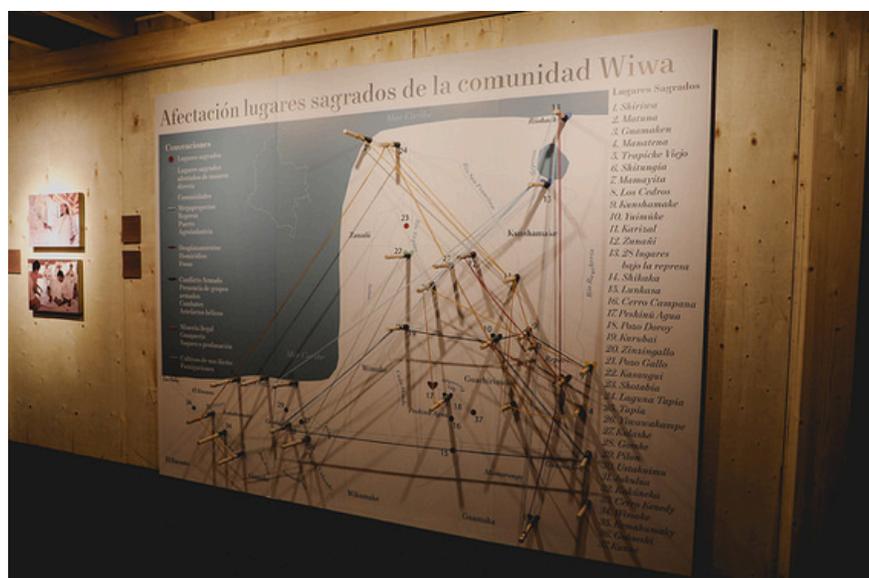


Figura 44. Cartografía. Pabellón Museo de Memoria Histórica de Colombia 2018. Fuente: Trece. Imagen: María Alejandra Villamizar, <https://canaltrece.com.co/noticias/museo-de-memoria-historica-de-colombia-bogota/>

En segundo lugar, tenemos el eje *agua* que no se aborda desde una perspectiva antropocéntrica, ya que el objetivo principal es conocer las repercusiones desde la perspectiva ambiental y las consecuencias de que los ríos hayan sido desviados para el riego ilegal o el uso de la minería lo que produce contaminación y enfermedad. De igual modo, las aguas han sido grandes testigos del conflicto ya que llevan en su caudal los cuerpos asesinados de las víctimas.²⁵⁵ Para ello, el equipo curatorial decidió mostrar la historia del río Atrato debido a que, en 2017, un juez dictó la sentencia de que este río era un *ser* sujeto a derechos propios. Y, por lo tanto, este río es un sujeto con voz que también habla sobre su experiencia en torno al conflicto a lo largo de la exposición.²⁵⁶ El eje *agua*, junto con el de *tierra* hablan de vida, pero también de muerte; pues si bien el *agua* da vida, transporta y alimenta; en contraste, ha

²⁵⁵ Lorena Lluengas, “El Agua que narra...” en *Textos curatoriales de la exposición Voces para transformar a Colombia*, [en línea], < <http://museodememoria.gov.co/wp-content/uploads/2018/07/Textos-curatoriales-Voces.pdf> >, fecha de consulta: 24 de febrero de 2019.

²⁵⁶ Debido a que el río cruza el territorio del Atlántico al Pacífico es que este ha sido servido para rutas estratégicas. De igual manera, la vida a su alrededor se ha visto modificada por los grupos armados, mientras que las mujeres y niños que antes realizaban sus actividades cotidianas se han visto trastocadas.

sido un elemento que lleva la muerte a través de sus canales ya que las víctimas que son arrastradas por este nunca encontrarán descanso.

Finalmente, dentro de la exposición, nos encontramos con el eje *cuerpo*, el cual permite hallar la mirada plural y diversa de las memorias. El propósito de este eje es reconocer la diversidad de víctimas que se encuentran involucradas en la guerra. El discurso curatorial parte desde la perspectiva de género, pero también desde los niños, niñas, personas transgénero, ancianos, indígenas y afrocolombianos que han sido los más afectados y cuyos cuerpos llevan la cicatriz de la muerte y el olvido (Figura 45).



Figura 45. Detalle Eje Cuerpo. Pabellón Museo de Memoria Histórica de Colombia 2018. Fuente: Trece. Imagen: María Alejandra Villamizar, <https://canaltrece.com.co/noticias/museo-de-memoria-historica-de-colombia-bogota/>

Así como el eje *tierra*, el cuerpo no solo implica su carácter físico; sino también las emociones, sentimientos y estados psicológicos que implican la violencia ejercida: violaciones sexuales, tortura, desaparición forzada, etcétera. Todo ello ha dejado huella en el cuerpo, lo cual implica mutaciones emocionales, psicológicas y físicas. Pero, sobre todo, el equipo curatorial se centró en la figura del cuerpo como elemento de resistencia, dignidad y

resignificación.²⁵⁷ A pesar de que el cuerpo en estas condiciones es cosificado, comercializado o desaparecido, el *cuerpo* también se proclama con imágenes de resistencia y activismo. Estos cuerpos que están ausentes, pero que, con el apoyo de fotografías y objetos, conforman una extensión de ellos mismos. Es así que el cuerpo con sus respectivas prótesis son un conjunto de narraciones en resistencia por no desaparecer y no caer en el olvido. Para ello, una de las discusiones que se suscitaron con el equipo curatorial fue la de mostrar imágenes de cuerpos en resistencia, a diferencia de presentar imágenes con cuerpos inertes y estereotipados en manos de la violencia. Se buscó presentar objetos que identificaran las costumbres, formas de vida de las víctimas, con el fin de reconocer y valorar cada uno de los espacios ausentes que dejaron estos cuerpos dentro del espacio territorial.

En consecuencia, el trabajo curatorial, que ha tomado varios años para conformar la muestra permanente, se resume en un proyecto de contenido innovador con un eje temático que no se había visto en ningún otro museo de la memoria. Sin lugar a dudas el trabajo realizado es invaluable, ya que, en términos museográficos, el pabellón de la muestra también se ayudó de elementos simples como imágenes y textos, así como de colores vibrantes y música en algunas de sus salas (Figura 46).

²⁵⁷ Textos curatoriales para la exposición “Voces para transformar a Colombia”, *op. cit.*, p. 7.



Figura 46. Vista General. Fuente: Trece. Imagen: María Alejandra Villamizar, <https://canaltrece.com.co/noticias/museo-de-memoria-historica-de-colombia-bogota/>

La museografía nada tenía que ver con otros espacios de la memoria en otras partes del mundo, lo cual demuestra los aportes en términos museográficos de los nuevos espacios de memoria que Colombia está creando y aportando en el ámbito museístico. De igual manera, las reflexiones que se están aplicando para encontrar un punto de encuentro son también originales ya que se busca que la sociedad se vea reflejada en sus salas de exposición sin que se copien modelos de memoriales de otras partes del mundo. En Colombia los investigadores, curadores, académicos y sociedad en general buscan conocer sus memorias locales y establecer puentes para proyectar planes a futuro sin que nadie quede fuera. Una tarea ambiciosa a pesar de que el conflicto sigue vigente hasta nuestros días.

Sin duda, la demanda de realizar un trabajo de memoria en Colombia ha involucrado al propio Estado y demás estratos de la sociedad que empoderan las capas más altas del país, pero de igual manera, esta exigencia nace de las víctimas y voces silenciadas que a partir de ejercicios de memoria y apertura de espacios comunitarios han contribuido a la demanda de

justicia, misma que podrá verse reflejada en la memoria histórica de Colombia —un avance notable si se incluyen estos hechos traumáticos dentro la historia oficial del país—. De la misma manera, el futuro de estos espacios —y en especial del Museo Nacional de Memoria— al ubicarse dentro de una difícil coyuntura entre luchas de actores y un conflicto armado no resuelto, podrá funcionar como un espacio de apertura y diálogo, un foro abierto que permita entender la problemática del país con sus distintos matices y “verdades”. Sin embargo, sin la apropiación de la memoria colectiva por parte de la sociedad y las exigencias que se requieren para mantener este espacio vivo y en constante diálogo con la sociedad, corre el riesgo de convertirse simplemente en un vestigio de hechos oscurecidos por el poder en turno. Finalmente, la subsistencia de este espacio tendría que estar acompañado de otras políticas de memoria, como las conmemoraciones y el reconocimiento del Estado ante la responsabilidad de estos hechos.

3.4 Museo Casa de la Memoria Indómita de la Ciudad de México

Los museos de la memoria se han unido a la trasmisión de narrativas silenciadas. De ahí que algunos de estos espacios han servido para traer a debate ciertas historias que han quedado en el olvido, como lo realiza el Museo Casa de la Memoria Indómita inaugurado en 2012. Este museo y centro cultural, ubicado en la calle de Regina en el Centro Histórico de la Ciudad de México, entabla un diálogo con el silencio.²⁵⁸ Su expografía muestra la historia de las guerrillas en México, además de las demandas e ideologías sociales y políticas que surgieron y que fueron acalladas en su momento.²⁵⁹

²⁵⁸ Espacios y recorridos que implican el adiestramiento de la historia oficial. La historia se narra fuera del sujeto de manera impersonal y distante. Frank Ankersmit, *op. cit.*, p. 88.

²⁵⁹ La recuperación de la memoria permite el estudio de esos otros relatos sobre los que se funda la historia oficial. Debajo de sus cimientos, hay un conjunto de historias y relatos que se encuentran profundamente enterrados en abismos de amnesia y olvido debido a la violencia implementada: Jorge Mendoza García,

En México las políticas de olvido han sido sumamente efectivas cuando nos referimos al periodo de la historia reciente del país la cual es conocida de manera problemática como la “Guerra Sucia” y que fueron una serie de acontecimientos que sucedieron durante las décadas de 1960-1980 principalmente. Bajo la construcción de un enemigo comunista, terrorista y criminal, el Estado desmanteló y erradicó lo que, de hecho, eran movimientos sociales con visiones políticas distintas a las de los gobiernos en turno. A lo largo de su historia reciente, México ha mantenido una política de silenciamiento ante las prácticas de control hacía su población durante el periodo de la Guerra Fría, ya que, no habiendo una dictadura militar, se consideraba que la democracia que existía en el país no daba cabida para que se ejercieran prácticas de represión hacia manifestaciones disidentes. Sin embargo, las historias de esta etapa cada vez han tomado mayor relevancia al reconocer que efectivamente se realizaron acciones represivas hacia ciertos sectores de la población.²⁶⁰

De acuerdo con el investigador Arturo Luis Alonzo Padilla, en México, la recuperación de la memoria “no ha tenido suerte” durante los años posteriores a la represión:

Existe un olvido en el que ninguna autoridad del gobierno federal mexicano ha tenido la iniciativa de recuperar el tema y por el contrario se apuesta a sepultar la historia, puesto que jamás se reconoció a las víctimas, ni se recuperó oficialmente la historia de los sucesos y menos el gobierno ha construido un solo memorial [...] se calcula en poco más de 3 mil 200 [muertos] y los desaparecidos en 566, cuando existen más de 800 denuncias de desapariciones forzadas.²⁶¹

“Memoria de las desapariciones durante la Guerra Sucia en México”, en *Athenea Digital*, vol. 15, no.3, 2015, p. 87.

²⁶⁰ De acuerdo con el historiador Rodolfo Gamiño, la prensa y los medios de comunicación promovieron el olvido y la amnesia de los movimientos armados con la “relativización” de las luchas. Los medios descontextualizaron y desideologizaron los propósitos de los grupos por medio de “epítetos delincuenciales”, informando de manera unilateral y amarillista, lo que imposibilitó las vías de expresión y la explicación de la reivindicación pública de dichas luchas. Rodolfo Gamiño Muñoz, *Guerrilla, represión y prensa en la década de los setenta en México. Invisibilidad y olvido*, Ciudad de México, Instituto Mora, 2011, p. 18.

²⁶¹ Arturo Luis Alonzo Padilla, “Diles que no me maten y si me matan que no me olviden. La memoria de la insurrección Armada en México (1965-1982)”, en *Historia Actual Online*, no.33, 2014, pp. 119-131.

Dicho esto, los esfuerzos por visibilizar ese periodo han sido escasos. En 2001, durante el gobierno conservador del Partido Acción Nacional (PAN) se creó la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP), cuyo resultado de acuerdo con los familiares y víctimas fue débil, ya que nunca existió realmente una política de reparación real y simbólica por parte del Estado. Hoy en día, el actual gobierno de centro-izquierda (2018-2024) ha propuesto desarrollar el proyecto llamado “Sitios de Memoria” que consiste en una red de lugares y plataformas digitales que tienen como fin el reconocer y dignificar la memoria de las víctimas de crímenes de Estado durante dicho periodo. Uno de los objetivos es la recuperación de lugares que sirvieron como cárceles clandestinas y sitios de tortura, tal y como lo fueron en la ciudad de México la Dirección Federal de Seguridad, el Campo Militar número 1, el Palacio de Lecumberri, así como la base Militar Pie de la Cuesta, en Acapulco, Guerrero, entre otros (Figura 47).²⁶²

²⁶² En junio de 2019 se inauguró el espacio que lleva el nombre «Circular Morelia», edificio que albergaba la Dirección Federal de Seguridad. Este lugar servía como centro de detención y tortura clandestina durante el periodo de la Guerra Sucia. *Sitios de Memoria*, [en línea], < <http://sitiosdememoria.segob.gob.mx/es/SitiosDeMemoria/CircularDeMorelia> >, fecha de consulta: 22 de agosto de 2019.



Figura 47. Sitios de Memoria. Circular de Morelia, Ciudad de México. Fuente: La Verdad, <https://laverdadjuarez.com/index.php/2019/06/11/de-sotano-de-tortura-a-museo-de-sitio/>

Estos “Sitios de Memoria” tienen el propósito de generar una nueva política en torno a la no repetición de crímenes de Estado. Aun así, han sido las víctimas, familiares y la sociedad civil los que han realizado distintos esfuerzos por visibilizar las memorias de los movimientos armados de esa época. Existe algunas muestras como el caso de los bustos del “comandante” Genaro Vázquez Rojas y Lucio Cabañas Barrientos en el estado de Guerrero, quienes fueron líderes de las guerrillas rurales en ese estado (Figura 48). Igualmente, el Museo Casa de la Memoria Indómita ha sido un espacio que dedica su temática a la lucha armada de los movimientos urbanos.²⁶³ Cabe subrayar que este espacio fue una iniciativa por parte de Rosario Ibarra de Piedra y el Comité ¡Eureka! —familiares y madres que buscan a sus hijos desaparecidos—.²⁶⁴

²⁶³ Véase, *Museo Casa de la Memoria Indómita*, [en línea], < <https://museocasadelamemoriaindomita.mx/> >, fecha de consulta: 2 de noviembre de 2019.

²⁶⁴ En 1977 surgió el Comité Nacional Pro-defensa de Presos, Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados Políticos (CN-E) y que más tarde tuvo una división interna. En 1984, un grupo de familiares se transformó en el Comité ¡Eureka! Cuando encontraban a un preso o persona desaparecida las madres daban el grito de “eureka” que significa “por fin se ha encontrado”.



Figura 48. Monumento a Lucio Cabañas. Atoyac de Álvarez, Guerrero, México. Fuente: Mi Bella Costa Grande, Facebook, <https://m.facebook.com/1147028908757207/photos/a.1148058895320875/1148669068593191/?type=3>

Esta casona ha sido un nódulo esencial en la recuperación y visibilización de la memoria silenciada (Figura 49). De acuerdo con la investigadora Edith Kuri Pineda, este museo construye puentes entre el pasado y el presente, ya que uno de los ejes curatoriales consiste en denunciar la desaparición forzada cuya “práctica [se mantiene] viva en la actual coyuntura política de México”.²⁶⁵ De ahí que el museo materializa y reconoce las luchas e ideologías que fueron abatidas durante la “guerra sucia” y que a continuación se contextualizan.

²⁶⁵ Edith Kuri Pineda, “Espacio, “guerra sucia” y memoria. La Construcción del Museo Casa de la Memoria Indómita en México”, en *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 9, no. 31, 2017, p. 122.



Figura 49. Fachada exterior del Museo Casa de la Memoria Indómita, Ciudad de México.
Fuente: Museos de México, https://www.museosdemexico.com/museo-casa-de-la-memoria-indomita_166.html

3.4.1 La narrativa museográfica de la “Guerra Sucia”

Para algunos historiadores, como Camilo Vicente Ovalle, el término «guerra sucia» se refiere a los actos que el Estado llevó a cabo en contra de movimientos disidentes mediante prácticas de opresión en contra de sus integrantes fuera del marco.²⁶⁶ Como resultado, se realizaron cientos de detenciones arbitrarias, desapariciones forzadas y asesinatos extrajudiciales.²⁶⁷ En un “estado de excepción”, los gobiernos en turno llevaron a cabo violaciones a los derechos humanos y entorpecieron los posibles acuerdos económicos y políticos que hubieran podido

²⁶⁶ Camilo Vicente Ovalle, “El enemigo que acecha. La construcción del enemigo político y la represión en México en la década de 1970”, [en línea], <https://www.academia.edu/23623466/EL_ENEMIGO_QUE_ACECHA>, fecha de consulta: 26 de agosto de 2019.

²⁶⁷ De acuerdo con el periodista Federico Mastrogiovanni, la desaparición forzada es una práctica que nunca se ha disipado en el país y si antes esta servía para aniquilar los movimientos armados y de oposición, hoy en día los fines se han ampliado. Actualmente la desaparición forzada centra sus prácticas de terror con el fin de despojar tierras y de esta forma apropiarse de recursos naturales (gas, petróleo, agua, minerales, tierra para siembra de estupefacientes, etcétera.), al mismo tiempo que sirven para acallar cualquier disidencia ideológica, movimiento social u oposición política. La desaparición forzada se lleva a cabo por la acción directa del Estado, pero también por su omisión o complicidad con otros grupos. Federico Mastrogiovanni, *Ni vivos ni muertos: la desaparición forzada en México*, Ciudad de México, DeBolsillo, 2016, pp. 10-86; Carlos Fazio, *Estado de emergencia*, Ciudad de México, Penguin Random House, 2016, pp. 11-43.

pactar de acuerdo con las demandas de ciertos sectores de la población. Para otros investigadores, este episodio histórico es mejor conocido como “guerra de baja intensidad” en contra de los movimientos armados.²⁶⁸ Ahora bien, estos movimientos que surgieron por el descontento social, se originaron en distintos sectores: magisteriales, ferroviarios, médicos, campesinos y estudiantiles, pero a pesar de su lucha pacífica pronto se convirtieron en movimientos armados debido a la violenta represión que sufrieron por parte del Estado.²⁶⁹ Todo aquel que era catalogado como “enemigo del sistema político” sufría de represión, la cual fue cada vez fue más abierta y evidente por parte del presidencialismo mexicano.²⁷⁰ De acuerdo con Rodolfo Gamiño, “el Estado desempeñó técnicas de control social y promovió el uso legítimo de la violencia contra aquellas o aquellos que buscaban cuestionar el *status quo* y el “progreso del país”.²⁷¹

De tal forma que, a finales de los años sesenta y durante los años setenta, existían en todo el país más de 30 movimientos guerrilleros en 20 estados del país.²⁷² La historia de las guerrillas en México se divide en tres etapas: la primera se denomina «guerrilla rural», la cual surgió a finales de los años sesenta en el norte y suroeste del país, específicamente en

²⁶⁸ La prensa y medios de comunicación estigmatizaban a los movimientos armados como grupos “criminales, pandilleros, bandoleros, ‘roba-vacas’”, con el fin de simular y ocultar el verdadero propósito de estos. Fritz Glockner, *Los años heridos. La historia de la Guerrilla en México 1968-1985*, Ciudad de México, Planeta, 2019, pp. 20-123.

²⁶⁹ José Mendoza García, *op.cit.*, p. 246

²⁷⁰ El presidencialismo se caracteriza por ser un sistema que “otorga facultades metaconstitucionales al ejecutivo”, por arriba de los demás poderes, por lo que este sistema no es una dictadura ni tampoco una democracia. El historiador Gamiño Muñoz lo ha llamado un sistema “semiautoritario”, el cual es un híbrido entre liberalismo y autoritarismo. Gamiño Muñoz, *op.cit.*, p. 24. Para otros investigadores, como José Luis Piñeyro, el sistema que rige al Estado mexicano, es una oligarquía nacional transnacionalizada la cual protege sus intereses en contra de movimientos sociales o armados, huelgas, invasiones de tierras, guerrillas o demás disturbios sociales que desestabilicen los intereses del grupo dominante. José Luis Piñeyro, “Contra guerrilla y violencia estatal en México: ¿política de Estado?”, en Claudia E. G. Rangel Lozano (Ed.), *México en los setenta ¿Guerra Sucia o Terrorismo de Estado?*, Chilpancingo de los Bravos, Itaca, Universidad Autónoma de Guerrero, 2015, p. 34.

²⁷¹ Gamiño Muñoz, *op.cit.*, p. 43.

²⁷² Mendoza García, *op.cit.*, p. 247.

los estados de Chihuahua y Guerrero y entre ellas figuran: el Partido de los Pobres (PdIP); con el dirigente Lucio Cabañas, la Asociación Civil Nacional Revolucionaria (ACNR); encabezada por Genaro Vázquez en el estado de Guerrero, el Movimiento 23 de Septiembre que luchaba contra el cacicazgo en el norte del país y estaba dirigido por Arturo Gámiz y Pablo Gómez. La segunda etapa inicia a principios de los años setenta con la llamada «guerrilla urbana» cuyos grupos armados tuvieron cierta presencia nacional.²⁷³ Finalmente, la tercera etapa se da con la formación de las guerrillas de las Fuerzas Revolucionarias Armadas del Pueblo, la Unión del Pueblo y la Liga Comunista 23 de septiembre en 1973. Esta última operó en las principales ciudades del país, o sea, Monterrey, Guadalajara y Ciudad de México y permaneció activa durante el periodo que va de 1973 a 1979.

Debido a que estos grupos ponían en riesgo la “estabilidad y el progreso del país” fue que los gobiernos encabezados por los presidentes Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), Luis Echeverría (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982) llevaron a cabo políticas y prácticas de contrainsurgencia. Por un lado, la guerrilla rural fue abatida por el Ejército Mexicano y, por el otro, los movimientos urbanos fueron aniquilados por grupos paramilitares, entre ellos, el conocido como “Brigada Blanca” a través de la “policía secreta” que había nacido con la Dirección Federal de Seguridad —a cargo de Fernando Gutiérrez Barrios y bajo su tutela, Miguel Nazar Haro— todos ellos bajo las órdenes de la Secretaría de Gobernación. En tanto se aplicaron prácticas que derivaron en tortura, asesinato, y en la

²⁷³ Entre los grupos armados de esta etapa se encuentran: el comando Carlos Lamarca, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, el Movimiento de Acción Revolucionaria, las Fuerzas de Liberación Nacional, el Ejército Insurgente Revolucionario, el Partido Revolucionario del Proletariado Mexicano, el Frente Urbano Zapatista, la Brigada Lacandona, el Frente Armado Revolucionario del Pueblo, los Procesos, el Movimiento 23 de Septiembre, Los Enfermos de Sinaloa, el Grupo Comunista de Chihuahua, el Grupo Oaxaca, los Comandos Armados de Pueblo, el Frente Revolucionario Estudiantil, el Movimiento Estudiantil Profesional, Los Comandos Urbanos del Comité Estudiantil Revolucionario, Los Macías, y los Guajiros, véase Gamiño Muñoz, *op.cit.*, p. 54.

cosificación del “enemigo”, señalando como “paquetes” a aquellos guerrilleros que eran desaparecidos en cárceles clandestinas o arrojados al mar.²⁷⁴ Cabe subrayar que una de las prácticas que se convirtió sumamente común en el territorio fue la desaparición forzada. Ésta tuvo sus orígenes, en 1941, como estrategia de “guerra” durante la Segunda Guerra Mundial, y fue llevada a cabo por los nazis con el fin de provocar terror y romper el tejido social para evitar cualquier indicio de organización colectiva.²⁷⁵ Décadas más tarde se adoptó en las dictaduras del Cono Sur y en México.²⁷⁶ Desafortunadamente, la desaparición forzada se convirtió en una práctica común dentro del país y cientos de madres —entre ellas Rosario Ibarra de Piedra, quien su hijo fue desaparecido por ser presuntamente integrante de la Liga Comunista 23 de septiembre— se dieron a la tarea de buscar y reclamar al Estado la aparición de sus hijos. A lo largo de cuatro décadas, el Comité ¡Eureka! con 120 familias que lo integraron en un principio, logró liberar 1500 presos políticos y localizar a 148 detenidos-desaparecidos. A través de su lucha, las madres, también conocidas como las “Doñas”, lograron reunir documentos, fotografías, volantes e informes con los cuales se creó un archivo. En consecuencia, el museo presenta en sus salas únicamente lo que el Comité ¡Eureka! elaboró y reunió de, al menos, 557 personas desaparecidas a lo largo de todo el territorio nacional. Sin embargo, esta “guerra”, como ya se ha analizado, mantuvo distintos frentes en varias partes del país y durante diferentes fases por lo que existe una deuda por contar con un museo de la memoria en el que la sociedad mexicana pueda conocer de manera extensa lo ocurrido durante esos años. No obstante, este espacio museal ha permitido

²⁷⁴ El primer vuelo de la muerte se tiene registrado en las costas de Guerrero, así como la primera desaparición forzada que se realizó en México, en 1969, mucho antes de que iniciara la dictadura militar en Argentina.

²⁷⁵ Mastrogiovanni, *op.cit.*, p. 22.

²⁷⁶ La detención-desaparición consistía en secuestrar a los presuntos integrantes de las “guerrillas” cuyo paradero nunca era revelado, por lo que sus familiares nunca volvían a saber de ellos, quedando en duda si seguían vivos, si estaban detenidos en una cárcel o si finalmente habían sido asesinados.

visibilizar las voces de algunos de los desaparecidos y sus madres. De acuerdo con su director, Jorge Gálvez, el propósito del museo “es dar a conocer la lucha política e ideológica que se llevó a cabo durante ese periodo de la historia”.²⁷⁷ De ahí su importancia para la recuperación de aquello que las políticas del olvido no han permitido revelar.

El museo se apoya en diversas estrategias visuales, sonoras, plásticas y espaciales para entretejer las historias que nos relata. Sumerge al espectador en distintas memorias que se recrean a partir de obras artísticas que recurren a texturas y colores por medio de la iluminación y el uso de algunos objetos considerados como cruciales. De acuerdo con su curador y museógrafo, Ignacio Vázquez Paravano, la exposición permanente se pensó como recorrido “metafórico y poético” que simula una “experiencia cinematográfica”. El visitante puede sumergirse en algunos de los eventos que se consideraron importantes en la memoria colectiva, pero también desde la perspectiva de las madres que sufrieron la desaparición de sus hijos.²⁷⁸ Esta propuesta se crea a partir de la creación de maquetas o dioramas —los cuales son recursos museográficos que recrean ambientes a tamaño real— (Figura. 50); pero en este caso en particular, el visitante se encuentra inmerso en estas escenografías y experimenta algunos episodios de la “Guerra Sucia” —de ahí la importancia de la experiencia-presencia dentro de este espacio—.²⁷⁹ Siendo una exposición permanente relativamente corta, cada una de sus salas lleva por nombre un título: 1) “Sala roja, 1968”; 2) “Sala Roja, ‘El Halconazo’”; 3) “Sala Rosa”; 4) “Sala Negra, ‘El terror’”; 5) “Sala Negra,

²⁷⁷ En entrevista el día 8 de agosto de 2019, Museo Casa Indómita en la Ciudad de México.

²⁷⁸ En entrevista el día 1 de septiembre de 2019 en la Ciudad de México.

²⁷⁹ Los dioramas son recursos museográficos que simulan espacios de alguna época o ecosistemas naturales en tamaño real con fines didácticos y pedagógicos. Galia Staropolsky Safir, *Maquetas y dioramas en la comunicación expositiva*, [en línea], < <https://repositoriodepublicaciones.encyr.edu.mx/pdf/7.-%20Maquetas%20y%20dioramas%20en%20la%20comunicaci%C3%B3n%20expositiva.pdf> >, fecha de consulta: 3 de septiembre de 2019.

‘Represión en América Latina’; 6) Sala de Espera; 7) “La única lucha que se pierde es la que se abandona”; 8) Zona de Escrache;²⁸⁰ 9) Documentos Comité ¡Eureka! (Figura. 51).



Figura 50. Museo Casa de la Memoria Indómita, Sala “La única lucha que se pierde es la que se abandona”. Imagen Fernando Espinoza.

²⁸⁰ «Escrache» usualmente es una palabra que se utiliza en algunos países de Sudamérica, particularmente en Argentina, para referirse a acciones de denuncia directa por medio de acciones de activismo, mítines y uso de grafiti o arte urbano.

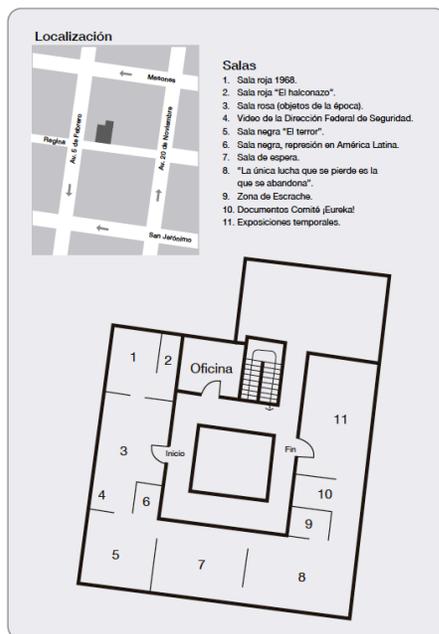


Figura 51. Plano Salas del Museo Casa de la Memoria Indómita. Fuente: RIDDA-UNQ, Edith Kuri Pineda, <https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1679>

La sala que lleva por nombre “Sala de espera” contiene en sus paredes los retratos de los jóvenes desaparecidos. Dicho espacio se montó simulando ser la sala de un hogar de alguna de las madres —en este caso, de la casa de Rosario Ibarra de Piedra— (Figura 52). Los rostros enmarcados con molduras antiguas refieren al tema de la desaparición forzada, funcionando al mismo tiempo como un memorial en recuerdo y honor a sus vidas.²⁸¹

²⁸¹ Cabe recordar que una de las expresiones que algunas madres iniciaron, y específicamente en el caso de Rosario Ibarra de Piedra, fue llevar en su pecho el retrato colgado de su hijo Jesús Piedra Ibarra. La acción de llevar el retrato de sus hijos es una expresión de mantener a sus hijos cerca de sus madres, pero también es un acto de protesta y visibilización de su desaparición ante las autoridades. Shula Eremberg (Dir.), *Rosario*, México, Goya Producciones, 2014, 73 minutos.



Figura 52. Sala “Sala de Espera”, Museo Casa de la Memoria Indómita, Ciudad de México. Imagen: Fernando Espinosa.

Esta sala, efectivamente, montada como una escenografía de una casa, con sillones, un teléfono y vitrinas antiguas, llena sus muros con los bustos caídos de algunos de los y las jóvenes que aún se encuentran desaparecidos y desaparecidas. El visitante confiere una experiencia sobrecogedora reconociendo los enunciados estéticos que conceden las expresiones de memoria dentro de un espacio que está lleno de alegorías simbólicas en torno a la desaparición forzada en Latinoamérica. Por ello, esta estrategia iconográfica busca desenterrar y aparecer los cuerpos silenciados, para volver a insertarlos en el continuo de la historia, ya que cada retrato tiene la capacidad de traerlos al presente y llenar un vacío en la memoria y la historia. De acuerdo con la teórica e investigadora Nelly Richard, la fotografía de los “detenidos-desaparecidos”, arrancadas del álbum familiar, cumple la función ambigua de atestiguar la ausencia-presencia; de aquello que reside en lo espectral, con lo cual se recrea

la persona en vivo, pero al mismo tiempo documenta su muerte y su desaparición.²⁸² Como estrategia museográfica deviene en la configuración narrativa y espacial por encontrar un canal por donde la memoria pueda ser visualmente contada y expresada.

Ahora bien, la museografía de este espacio difiere de otros sitios debido a que no se puede considerar que esta mantenga un guión puramente temático o únicamente histórico/cronológico. Por lo tanto, existe una combinación entre ambos, y de igual forma se presentan estrategias artísticas que permiten crear empatía debido al extenso uso de contra-monumentos y con los cuales se permite accionar la rememoración —expresiones artísticas contemporáneas como lo son el arte-objeto o el arte urbano.²⁸³ Este último, por ejemplo, funciona como expresión autocrítica que atenta contra el orden de lo establecido y contra sus jerarquías dominantes, para de esta manera proponer posibles rupturas y emancipaciones dentro de cualquier escenario social, político y simbólico.²⁸⁴ Y es a partir de esta estrategia plástica que el grafiti irrumpe en uno de los muros principales de esta casa-museo como manifestación simbólica de resistencia y descontento ante las acciones del Estado. En la entrada exterior de sus salas permanentes se encuentra uno de los grafitis realizados por el colectivo oaxaqueño “La Piztola”, titulado “Abrazo ausente”, el cual consiste en la imagen a gran escala de una madre abrazando una sombra: la sombra de un hijo que desprende el vuelo de cientos de aves y cuyas connotaciones estarán presentes en la imaginación y poética de

²⁸² Nelly Richard, *Fracturas en la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 167-168

²⁸³ Tatiana Wolff Rojas, “Memoria y representación: Museo Casa de la Memoria Indómita” en *Revista Discurso Visual*, no. 34, 2014, p. 44.

²⁸⁴ Este último ha servido como manifestación artística de protesta que en sus inicios se apoderó y se sigue manifestando en el espacio público como acto creativo y de politización de espacios. Abraham Nahón, “Las prácticas artísticas en Oaxaca y la construcción de los nuevos horizontes de resistencia”, en Miki Yokoigawa (Coord.) *Protesta y resistencia. El arte contemporáneo en América Latina*, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2019, pp. 46-49.

cada visitante (Figura 53).²⁸⁵ Como expresión de resistencia, el uso del arte urbano en este espacio logra conjuntar lo simbólico del trauma que irrumpe a la vez en un acto de protesta y de visibilización desde la marginalidad.

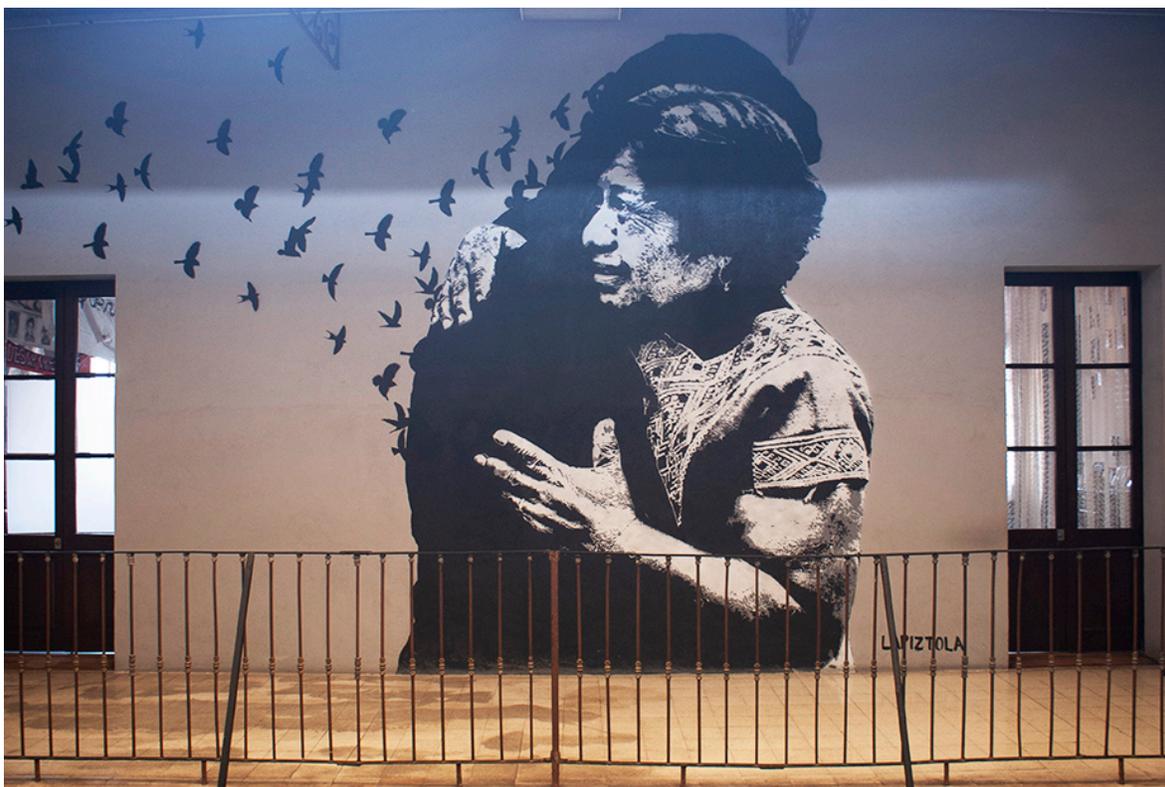


Figura 53. Mural “Abrazo ausente”, Colectivo “La Piztola”. Imagen: Fernando Espinosa

Existen también, en otras salas del museo, obras artísticas que conforman la museografía del lugar como la realizada por la artista Lorena Malo, titulada “Recuerdos persistentes” que consta de cientos de objetos encapsulados en resina, colgados del techo de la sala (Figura. 54 y 55). Dichas pertenencias provienen de las víctimas y, como tales,

²⁸⁵ El colectivo “La Piztola” se origina en el Estado de Oaxaca junto con otros colectivos, cuyos integrantes muchas veces son artistas anónimos. Colectivos como Arte Jaguar, Stencil Zone, ASARO, Zape, Zaachila y Revólver se reapropiaron de las calles de la ciudad de Oaxaca con el fin de denunciar temas relacionados a la resistencia y movimientos sociales debido al conflicto magisterial que ocurrió en la ciudad de Oaxaca, en 2006. *Ibid.*, p. 42.

reafirman la estética estandarizada que gira en torno al tema de la memoria y el uso de objetos cotidianos como una extensión fantasmal de las mismas. Estos objetos recrean la presencia-ausencia, desencadenando un acercamiento personal, íntimo y profundo entre la víctima y el sujeto que visita este espacio. A diferencia de los datos duros que muchas veces pueden alejar al visitante de sentir empatía por la víctima o el suceso, el objeto personal permite entrever la capacidad sensible y cotidiana de aquellas vidas que fueron desaparecidas. Ello genera un lazo personal entre la experiencia-presencia en el visitante ya que este abraza la experiencia de la ausencia vivida a través de sus familiares.



Figura 54. Lorena Malo, *Recuerdos persistentes*. Imagen: Fernando Espinosa

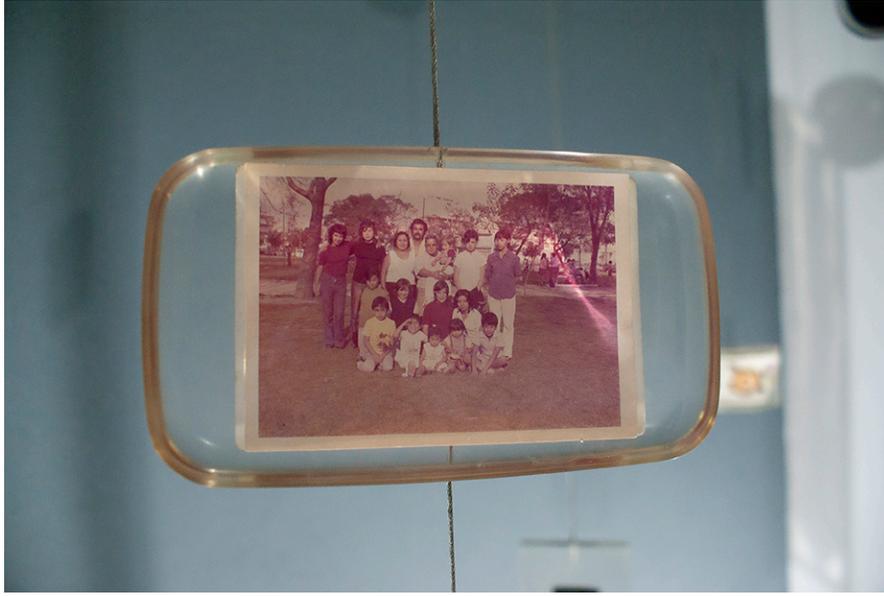


Figura 55. Lorena Malo, *Recuerdos persistentes*. Imagen: Fernando Espinosa

De igual forma, se encuentran las salas en donde se exponen algunos momentos históricos claves dentro de la llamada “Guerra Sucia”, este es el caso del episodio conocido como “La matanza del jueves de corpus” y que a partir de una instalación artística hecha por, aproximadamente, 20 palos de kendo en una sala con poca iluminación, evoca iconográficamente la represión que tuvieron cientos de estudiantes el 10 de junio de 1971 en la Ciudad de México por parte del grupo paramilitar “los halcones” (Figura 56).²⁸⁶

²⁸⁶ Tatiana Wolff Rojas, *op.cit.*, pp. 41-42.



Figura 56. Sala “El Halconazo”. Imagen: Fernando Espinosa

Siguiendo con el recorrido, encontramos otro suceso histórico, como lo fue la represión estudiantil que tuvo lugar el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco. Para ello, la estrategia museográfica que se utilizó fue la de mostrar algunos fragmentos (sin audio) de marchas estudiantiles y sindicales que forman parte del documental “El grito” (1968), del director Leobardo López Arretche.²⁸⁷ Finalmente, en una pequeña sala titulada “Represión

²⁸⁷ Cabría subrayar que el cine documental en Latinoamérica ha servido en mayor medida para retratar aquellas memorias olvidadas, subordinadas y marginadas, muchas de ellas sin la intención de formar parte de los relatos oficiales, pero sí la de emprender un camino distinto por las vertientes inexploradas de las otras memorias. El cine documental ha representado una lucha simbólica y de denuncia que se vale de medios creativos para reconfigurar nuevas realidades sensibles y es este cine, que, a mi parecer, funciona muchas veces como contra-

en América Latina”, se encuentra una instalación artística de donde cuelgan 21 cuerdas que simbolizan los movimientos y luchas ideológicas que surgieron en los años sesenta y setenta en América Latina (Figura 57).



Figura 57. Sala “Negra”. Imagen: Fernando Espinosa

De manera general, este museo conjunta distintas expresiones artísticas del descontento social (cine documental); la resistencia (grafiti) o recurren a la falta de monumentalidad, reflejando lo efímero (arte-objeto) de tal forma que este espacio se entreteje

monumento audiovisual, logrando indudablemente formar parte de algunas museografías dentro de espacios de memoria reforzando el recorrido para mostrar las luchas ideológicas por las que se combatía.

como un contra-monumento que presenta distintos relatos silenciados a través de la plástica, el sonido y los sentidos. El museo, a través de sus dioramas transitables, abre las posibilidades de experimentar la memoria como una “experiencia/presencia”; y al no ser un museo-monumento, el espacio es afable, modesto, pero empático e íntimo. Por medio de sus escenografías pretende revivir los espacios donde alguna de estas madres esperaba la llamada para recibir noticias de su familiar. Como resultado de este trabajo curatorial y artístico, el espacio evade la exhibición de imágenes de horror o fotografías de violencia física. A través de la expresión creativa y el apoyo de obras artísticas, el museo logra en la mayoría de sus salas una narrativa poética sin una sobrecarga de brutalidad y horror. No obstante durante el recorrido y, en algunas de sus salas, persiste un aura trágica y sombría que continúa con la tradición museográfica de la mayoría de museos de la memoria —como aquellos dioramas que sitúan al visitante dentro de una sala oscura y se escuchan los testimonios de víctimas que fueron torturadas durante el periodo de represión. Cabe reflexionar sobre la delgada línea que demarca la diferencia entre el horror y la empatía, sin caer en las trampas de aquellos espacios dedicados a provocar la aversión en la experiencia de quien visita estos lugares. Por lo que habría que reconsiderar las representaciones miméticas de dolor o seguir mostrando con dichas escenografías la reconstrucción de memorias para que rememoren su lucha y sobrevivencia a partir de otros lenguajes museográficos o propuestas artísticas.

Aun así, el mensaje principal del museo ha sido la lucha política, por lo que era esencial no mostrar a los desaparecidos y a sus familiares como víctimas. En este sentido, cabe subrayar que cada museo opta por construir enunciados curatoriales que repercuten en su misión por la que fue creado, ya que las propuestas curatoriales que se realizan en los espacios museísticos no son simplemente enunciaciones que aparentan alguna neutralidad en sus discursos. Al realizar una exposición se genera toda una carga de discursos políticos que

se encuentran posicionados. La propia curaduría recae en narrativas que pueden crear una posición política, social y de denuncia, para ello los curadores, museógrafos, historiadores y artistas tienen que ser capaces de crear un relato perspicaz y agudo a través de sus lenguajes, sin ser lo claramente directos o evidentes. Algunos curadores como Silvia López y Silverio Orduña dicen:

La curaduría no implica únicamente montar una exposición. En las distintas etapas del proceso, la mediación de algo es fundamental. No se puede pensar en la labor del curador sin hablar de negociaciones, de igual manera, la gestión curatorial es siempre política en distintas maneras, incluir o no determinados discursos presenta en sí mismo un gesto político. La curaduría es una práctica que impugna narrativas.²⁸⁸

La exhibición permanente del Museo Casa de la Memoria Indómita refleja en su totalidad un discurso que muestra la capacidad de que las exposiciones pueden ser instrumentos de protesta en sí mismos porque se apoyan en elementos y metalenguajes artísticos con una fuerte carga de disidencia y denuncia social. Sin embargo, es necesario reiterar que dicho espacio sólo refiere a un grupo de víctimas que pertenecieron al Comité Pro Defensa de Presos, Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados Políticos (CN-E) y que más tarde tuvo una división interna entre sus integrantes. Lo que se exhibe en la Casa de la Memoria Indómita es un discurso entre otros tantos sobre la represión política en México.

Pareciera que esta memoria sigue presente y repercute en las decisiones curatoriales de cada uno de estos espacios de manera política y administrativa. Por ello, un reto que tienen estos espacios es lidiar y generar lazos sutiles, pero a la vez directos que hablen y critiquen aquello que no se ha mostrado y se quiere volver a silenciar. De esta forma, el arte puede ser una herramienta capaz de metaforizar aquello que entrelaza el pasado con el presente. De ahí que estos espacios sepan generar puentes usando otros lenguajes y siendo verdaderos foros

²⁸⁸ Miki Yokoigawa, Gisela Cázarez, et.al., *Protesta y resistencia. El arte contemporáneo en América Latina*, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2019, p.11.

de disidencia y reflexión, reverberando con lo que ocurre hoy en día en lugar de ser espacios que legitimen discursos que solo muestran una única voz de la historia.

Por eso el arte, como se expondrá en el siguiente capítulo, ha tomado un lugar preponderante en los lenguajes de memoria dentro de la mayoría de los espacios dedicados a esta temática.

4. LA ESTETIZACIÓN DE LA TRAGEDIA

Este capítulo plantea los conflictos por los que la memoria museal atraviesa al intentar mostrar los hechos alrededor de la violencia política y el trauma histórico. El problema de la representación de este tipo de memoria se plantea desde la visión de las artes plásticas contemporáneas, más allá de los intereses políticos o sociales. De esta manera, analizaremos algunos de los debates que giran en torno a la representación de la memoria museal de “los vencidos”. Para ello, retomaremos las reflexiones artísticas que provienen mayormente de artistas latinoamericanos, quienes han sido testigos de brutales acontecimientos. Su trabajo, simultáneamente, ha contribuido a que otros campos, como el de la museología, se apoyen en estas expresiones para analizar y transmitir lo irrepresentable o indecible de tales sucesos.

La aportación que el arte genera en los espacios museales desencadena distintas connotaciones y manifestaciones simbólicas, lo que permite generar otras aproximaciones ante la experiencia traumática que involucra la presencia, el cuerpo y los sentidos.

4.1 El arte y los museos de la memoria

Las manifestaciones artísticas se han integrado a los museos de memoria al resignificar el pasado y el presente de forma empática, aunque también ideológica. En este sentido, las expresiones artísticas pueden aportar una mayor reflexión en el visitante, para lo cual, el museo efectivamente puede convertirse en un foro de debate e inclusión social tal y como la museología crítica lo ha propuesto. Más allá de presentar una mimesis de la tragedia pasada, el espacio de memoria, en conjunto con sus exposiciones y metalenguajes, necesita una comunicación que contenga las herramientas para aprehender y asimilar la tragedia de manera constructiva y reflexiva con un lenguaje distinto al que conocemos dentro de los museos de historia. Esta nueva museología tiene que mostrar los conflictos y las luchas dentro

de las sociedades por las que se genera un devenir histórico múltiple y plural con sus distintas dimensiones.²⁸⁹ Estos espacios necesitan irrumpir en la homogeneidad de la historia oficial, y por esto, es necesario presentar enunciados museográficos a través del arte, con lo cual se propone otra manera de construir el espacio museístico y los significados con los cuales construimos nuestro pasado en relación con aquellas memorias desconocidas. Como resultado, la mayoría de las obras de arte que forman parte de los museos de la memoria construyen sus significados a partir de alegorías visuales y sensoriales, ya que desencadenan motivos afectivos y empáticos.²⁹⁰ De la misma manera que contar a un tercero el horror vivido es casi inaprensible, el representar el trauma permite que el arte profundice en aspectos que son incapaces de captar con el habla común y la razón. Es por ello que algunas de las obras no forman parte del marco narrativo tradicional, sino de un acto afectivo que incluye las emociones y la experiencia de aquel que ha sido víctima.²⁹¹ Estas obras de arte se construyen a partir de la extrañeza, de la ausencia provocada por la violencia y, en algunas ocasiones, dentro del espectro de lo fantasmagórico que esta misma provoca.²⁹² El tiempo y el espacio que conforman estas obras involucran otras dimensiones que hablan de aletargar el suceso dentro de las otras caras que implican la experiencia sensible, más que simples representaciones miméticas del horror y con ello exhibir un arte del *shock* que no permita la empatía con el “otro”. Por lo cual debe de existir una “ética visual” y discursiva dentro de los espacios de la memoria.

²⁸⁹ Anthony Shelton, “Critical Museology. A Manifiesto”, en *Museums Worlds Advances in Research, Berghahn Journals*, vol. 1, 2013, pp. 13-14.

²⁹⁰ Jill Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 2.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

²⁹² Kaitlin M. Murphy, *Mapping Memory. Visuality, Affect, and Embodied Politics in the Americas*, Nueva York, Fordham University Press, 2019, p. 12.

El arte contemporáneo, por lo tanto, introduce una nueva esfera narrativa de lenguaje museográfico, lo que demuestra que la historia también se nutre de aquellos otros aspectos indecibles que forman parte de la experiencia y la emotividad; de la experiencia subjetiva e interior del sujeto. Por supuesto, esta estrategia museográfica y curatorial no es la única para realizar “trabajos de memoria”. Opera como una herramienta que produce una ruptura en la manera en cómo nos relacionamos con experiencias pasadas en torno a la tragedia humana.

La experiencia de la memoria traumática en el arte ha encontrado un eco tanto en museos y galerías, así como en el espacio público. Existen artistas consagrados que han dedicado su trabajo a la reconstrucción del pasado violento, pero también existen trabajos colectivos entre artistas y víctimas que trabajan en conjunto para salir a las calles y generar un espacio de resistencia, en tanto que la esfera de lo político en el ámbito público toma ciertas formas sensibles para expresar la construcción de la memoria en distintas dimensiones simbólicas. De ahí que exista una intersección entre lo público y el campo de lo legítimo en el arte. En este caso existe una irrupción en las formas simbólicas colectivas que tienen una injerencia en las estéticas que surgen y moldean las expresiones de la memoria traumática en los espacios oficiales de arte.²⁹³ En primera instancia, estas configuraciones estéticas inician como una estrategia de resistencias por parte de las víctimas, para después formar parte de lo que llamo la «estética de la tragedia». Ejemplo de estos procesos es el famoso “Siluetazo” en las calles de Buenos Aires. Durante los años de 1980, se trazaba la silueta en el espacio público de una persona desaparecida en tamaño real con el fin de mostrar la

²⁹³ Ejemplo de ello, es la obra *in memorium* que creo Francisco Toledo en 2014, la cual consistía en la producción de 43 papalotes con los retratos de los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa. Siguiendo esta línea, en 2019, el artista chino Ai Weiwei presentó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en la Ciudad de México los mismos retratos, pero esta vez creados a partir de piezas de lego.

“presencia de una ausencia” durante la dictadura.²⁹⁴ De la misma forma existen otras expresiones que han surgido a partir del accionar colectivo “desde abajo”, como lo es el bordado o llevar en el pecho el retrato de la víctima desaparecida y cuya práctica visual, ahora se utiliza en distintos espacios de la memoria a lo largo del continente. Por lo tanto, estas estrategias comienzan a producir dimensiones de carácter estético, las cuales funcionan como elementos que reconfiguran los imaginarios sociales, a la vez que permiten repensar las formas visuales y performáticas en que contamos la historia y releemos la memoria. Por un lado, el arte es un vector para la conservación y transmisión de memorias subalternas; y por otro, el arte también es una expresión simbólica que sirve como mecanismo de reparación, transformación y denuncia social.²⁹⁵ Y así como estas construcciones sensibles se han originado en la marginalidad de grupos de víctimas dentro del espacio público, también “la estética de la tragedia” se ha repensado de manera meticulosa en museos de la memoria y de arte contemporáneo. Cabe replantear, cómo es que las obras de arte reconstruyen algunas capas de la memoria, sobre todo en contextos de violencia política.²⁹⁶

Ahora bien, uno de los problemas consiste en cómo comunicar la violencia y el trauma que aconteció en pasados situados en los límites de la representación: cómo presentar los

²⁹⁴ La acción que llevo por nombre el “siluetazo” se realizó el 21 de septiembre de 1983, durante la tercera Marcha de la Resistencia en Buenos Aires Argentina. Los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, invitaron a las personas a elaborar siluetas de tamaño natural alrededor de toda la ciudad. El “siluetazo” es un acto político que tomó dimensiones estéticas en el imaginario colectivo de Latinoamérica y que se encuentra presente en la actual configuración estética de la memoria de “pasados límites”. María José Melendo, *Formas de la memoria en el arte posdictatorial*, [en línea], < http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0152/fc9095dd.dir/r78_07notas.pdf >, fecha de consulta: 13 de junio de 2018.

²⁹⁵ Juan David Villa Gómez y Manuela Avendaño, “Arte y memoria: expresiones de la resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política”, [en línea], < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6048088.pdf> >, fecha de publicación: 24 de junio de 2017, fecha de consulta: 15 de septiembre de 2019.

²⁹⁶ Vladimir Olaya Gualteros y Marina Lasnaia, “Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político” en *Revista Colombiana en Educación*, [en línea], < <http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n62/n62a07.pdf> >, fecha de última actualización: 26 de diciembre de 2011, fecha de consulta: 22 de agosto de 2019.

campos de concentración de Auschwitz o los genocidios que ocurrieron durante las dictaduras en el Cono Sur; qué implicaciones éticas y morales existen para con las víctimas y el propio sujeto que acude a estos espacios.²⁹⁷ Tal y como se analizó en capítulos anteriores, la construcción museográfica del Museo del Holocausto en Washington trajo distintos debates acerca de las estrategias visuales y narrativas para contar lo ocurrido durante el Holocausto nazi. Como recordaremos, la solución fue presentar fotografías de sobrevivientes en campos de concentración acompañados de textos, objetos pertenecientes a las víctimas y recorridos a través de espacios lúgubres: una experiencia sensorial, emocional y performática, más que un accionar crítico.²⁹⁸ De ahí que las estrategias museográficas para transmitir estos hechos históricos por medio de construcciones espaciales y temporales han sido uno de los mayores desafíos a los que se enfrentan los gestores de la memoria, curadores, museógrafos e historiadores. Los museos de la memoria realizan ejercicios curatoriales con el único objetivo de lograr una representación veraz, crítica y consciente hacia su público, sin que estos recorridos lleguen a ser narraciones mórbidas, atendiendo a la ética y a las consideraciones morales hacía las víctimas y familiares. De otro modo, existe una línea muy delgada para que estos espacios se vuelvan museos del terror y consumo de la violencia (Figura 58).

²⁹⁷ Tatiana Wolff Rojas, “Pensamientos sobre la representación de la memoria traumática en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos”, en *Revista Intervención*, vol. 7, no. 13. 2016, pp. 65-66.

²⁹⁸ Véase capítulo 2.



Figura 58. “Sala del Terror”, Museo de la Memoria Indómita, Ciudad de México. En dicha sala, el visitante se sitúa en una sala oscura para escuchar algunos testimonios de los desaparecidos que sufrieron tortura por motivos políticos. Imagen: Fernando Espinosa

En años recientes este tema ha tomado acalorados debates en espacios de memoria y memoriales. Desde distintas ramas humanísticas ha existido el problema sobre cómo abordar el trauma y la violencia y hacerla comunicable para audiencias más amplias. Para ello, sería importante retomar al filósofo Theodor Adorno con su famosa frase: “escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro,” con lo cual, y de acuerdo con la historiadora Elena Rosauero, la presentación [de la imagen violenta] estilizada empequeñece la gravedad del sufrimiento al tiempo que hace de su representación algo placentero y que le da sentido en un contexto donde lo irracional se vuelve grotesco y surge la imposibilidad de un modelo narrativo.²⁹⁹ En

²⁹⁹ Desde el campo de la historiografía, LaCapra reflexiona ante la problemática de escribir el trauma y de cómo la historia encuentra problemas al proponer estilos y estructuras literarias que transmitan la experiencia traumática, debido a que la escritura se enfrenta a problemas de transmisión y transferencia entre el mediador (historiador) que vacila entre la objetividad y la subjetividad de la experiencia ajena del horror. Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 199.

este sentido, para el historiador y teórico Dominick LaCapra, el arte es el único recurso con el cual podemos abordar experiencias que son inasibles a la palabra y a la escritura historiográfica. Debido a la libertad que posee y a las paradojas que incorpora, el arte puede abordar el horror y el trauma a través de formas alegóricas que incluso hablan con un “estilo alusivo indirecto y velado”.³⁰⁰ En ese sentido LaCapra señala que:

A veces el arte se aleja de la realidad cotidiana y presenta situaciones surrealistas o juegos abiertos que parecen totalmente desligados de la realidad de todos los días pero que extrañamente constituyen un comentario indirecto sobre la realidad o una visión penetrante sobre ella. En otros momentos, el arte puede participar de manera más directa en la realidad social iluminándola y estableciendo con ella una relación mutuamente provocadora: explorando problemas y posibilidades, poniendo a prueba sus normas y convenciones que le imponen. Se podría hablar incluso del nacimiento del realismo traumático que difiere de las concepciones estereotipadas de la mimesis y permite, en cambio, una exploración a menudo desconcertante [sobre la experiencia traumática].³⁰¹

En consecuencia, para LaCapra el arte, en especial el arte moderno, ha sido un aliado para transmitir lo indescriptible dentro de los relatos de memoria y trauma. Y si bien LaCapra no da ejemplos claros sobre expresiones artísticas plásticas que abordan dicha problemática, el arte contemporáneo ha centrado sus discursos en establecer distintas líneas de trabajo que giran en torno al pasado y la tragedia.³⁰² Por lo tanto, el arte contemporáneo ha conseguido poner sobre la mesa lo que Walter Benjamin apuntaba como las ruinas y los crímenes silenciados —obras que hablan de la violencia pasada para entrelazarla con la del presente.³⁰³ Este arte, a través de reflexiones formales y de contenido ha generado una nueva disposición

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 193.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 191.

³⁰² El arte contemporáneo, *grosso modo*, se considera como un periodo de tiempo en la historia del arte que surge a partir de los años ochenta a la actualidad y en donde la producción de obras varían desde las “artes tradicionales” como la pintura o la escultura, hasta las disciplinas más experimentales como el arte objeto, el arte conceptual, el videoarte, el performance o la instalación y cuyos ejes son tan distintos y disímiles en cuanto a temas y conceptos a partir de la crítica que nace en contra de la posmodernidad o la ruptura con la propia modernidad.

³⁰³ Elena Rosauero, *Historia y violencia en América Latina: prácticas artísticas 1992-2012*, Murcia, CENEDEAC, 2017, p. 222.

en estos espacios, lo que ha permitido que existan propuestas curatoriales originales como lo del *Parque de la Memoria* en Buenos Aires, Argentina. Este parque conmemora a las víctimas de la dictadura argentina y mediante la adaptación de obras de arte de gran formato como instalaciones o esculturas, el espacio se nutre de alegorías y evocaciones artísticas para hablar sobre lo que fue el trauma y el vacío que dejó la dictadura en la sociedad argentina (Figura 59).



Figura 59. Parque de la Memoria, Buenos Aires, Argentina.

Nicolás Guagnini, *30,000*, 25 columnas de acero de 4 x 0.21 m, 1999-2009.

La escultura reproduce el retrato del padre del artista Nicolás Guagnini que desapareció durante la dictadura. Mediante un efecto óptico, el retrato aparece y desaparece de acuerdo al punto de vista donde se encuentre el espectador. Fuente: Parque de la Memoria,

<https://parquedelamemoria.org.ar/30-000/>

Otro espacio es el que lleva por nombre *Fragments, espacio de arte y memoria* en el Museo Nacional de Colombia, cuya misión es servir de “contra-monumento” y que aborda temas de la guerra interna que se vive en el país andino (Figura 60). Una de las características es que el piso del lugar está hecho con las armas fundidas que fueron recuperadas de las guerrillas de las FARC al momento de firmar la paz en 2016, y que colectivos de mujeres

(víctimas de la guerra) trabajaron para fundir el metal y convertirlas en láminas colocadas en el piso.



Figura 60. Vista interior de “Fragmentos. Espacio de Arte y Memoria”. Museo Nacional de Colombia. Fuente: El País, <https://www.elpais.com.co/multimedia/videos/en-video-fragmentos-la-primer-obra-hecha-con-armas-de-las-farc-fue-inaugurada-por-santos.html>

Los artistas tratan de repensar la memoria no solo como simple *representación* (o copia fiel) de lo ocurrido, sino que también se presenta una reflexión más allá del trauma y del episodio violento. A través de metáforas, evocaciones o de procesos conceptuales más elaborados, algunas de estas obras permiten repensar acerca de la violencia política como consecuencia y no como origen; así como de los matices que surgen a partir del acto violento, como lo son el dolor, el vacío y la pérdida. Así también, estas expresiones superan la imitación del horror para reflexionar acerca de la violencia estructural. Se produce un arte que reconfigura aquel mundo sensible con el fin de dignificar a las víctimas y producir una catarsis por medio de reflexiones que sobrepasan simplemente las reproducciones tácitas de

horror.³⁰⁴ Para ello, en este apartado será imprescindible analizar algunos de los recientes debates en torno al uso de imágenes violentas que se utilizan en espacios de la memoria y cuyo resultados han generado la reflexión concienzuda de artistas contemporáneos, como Doris Salcedo o Alfredo Jaar, que debaten acerca del paradigma de la *representación* dentro del discurso de la contra-memoria.

4.2.1 La función del objeto en la activación de la memoria

La memoria no solamente se transmite por medio de la palabra o el testimonio oral.³⁰⁵ En realidad no existe una manera ortodoxa de hacerlo.³⁰⁶ La memoria, *mneme*, permite utilizar un sin fin de dispositivos para ser estimulada: objetos personales, ropa, canciones de la infancia, mobiliario, imágenes de video, fotografías. Estos recursos permiten jugar con los enunciados y las propias experiencias. Un solo objeto puede accionar ese recuerdo y aludir a lo acontecido en el pasado desde distintos ángulos y subjetividades. Ejemplo de ello es el uso reiterado de objetos en los museos de la memoria lo que ha planteado un debate sobre el uso expositivo y las formas en que los espacios museales difunden conocimiento histórico. Mientras que para algunos teóricos los objetos pertenecientes a los sobrevivientes y víctimas pueden ser testigos de los acontecimientos pasados, para otros investigadores, como James E. Young, Oren Baruch Stier o Paul Williams, los objetos son incapaces de transmitir el dolor o el trauma. Para Young, por ejemplo, la exhibición de estos objetos inhibe la capacidad de

³⁰⁴ De acuerdo con Rancière, la definición de «estética» se refiere a los modos de articulación de las formas sensibles para hacerlas visibles y repensar otros modos de expresión que no necesariamente se amolden a los conceptos de belleza o lo sublime; de este modo, en el campo de la estética pueden existir infinitas posibilidades para generar obras que se refieran no solo a temas relacionados con la belleza o lo sublime, sino a exploraciones que retengan al espectador a ver y experimentar el mundo de distinta manera. Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2019, pp. 66 y 67.

³⁰⁵ Nelly Richard. *Crítica de la memoria 1990-2010*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010, p. 234.

³⁰⁶ Andreas Huyssen, *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory (Cultural Memory in the Present)*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p.19.

conocimiento histórico, debido a que estos objetos generan repulsión y horror en el espectador.³⁰⁷ Por su parte, Oren Baruch Stier sostiene que los objetos pertenecientes a víctimas del Holocausto simplemente se banalizan, debido a la multiplicidad de connotaciones que los propios visitantes poseen. Cada audiencia proviene de contextos espacio-temporales diferentes al del objeto, creando “una falsa realidad” y, por ende, “trivializando el genocidio”. Sin embargo, el uso de objetos pertenecientes a las víctimas forma parte, de manera estandarizada, de la construcción museográfica y curatorial de estos lugares. El debate no residiría en preguntarse si los objetos serán o no expuestos en las salas; en realidad, la controversia radica en las posibilidades de enunciación museográfica en la que los objetos pueden y deben ser expuestos. El objeto cambia radicalmente al establecer un diálogo histórico o, en su caso, de construcción de memorias. Para ejemplificar, propongo recurrir a un espacio de la memoria que se vale de objetos para el discurso referente a la memoria traumática. Me refiero al pequeño museo llamado *Londres 38 espacio de memorias* ubicado en Santiago de Chile.³⁰⁸ Dicho espacio funcionó como uno de los centros de detención y desaparición durante la dictadura chilena (1973-1980) y el cual fue recuperado años más tarde por un grupo de víctimas y grupos defensores de los derechos humanos con el objetivo de que fuera un recordatorio de lo acontecido para las nuevas generaciones. Ahora bien, para que este sitio de memoria pudiera accionar el recuerdo de quienes transitaban por estas calles, fueron colocadas baldosas afuera de la casa. Este simple dispositivo objetual, como menciona la investigadora francesa-chilena Nelly Richard, juega el rol de matriz

³⁰⁷ Nils Roemer, *Revisiting Artifacts and Their Histories: The Trauma of Objects and the Holocaust*, [en línea], < <http://www.thecurioproject.com/curiostories/2017/2/1/revisiting-artifacts-and-their-histories-the-trauma-of-objects-and-the-holocaust> >, última modificación: febrero 2017, fecha de consulta: 22 de septiembre de 2019.

³⁰⁸ *Londres 38, espacio de memorias*, último acceso: abril de 2018, <http://www.londres38.cl/1937/w3-channel.html>

generadora de memoria. Estos objetos representan las baldosas blancas y negras que los prisioneros alcanzaban a ver por debajo de las vendas cuando eran sometidos por parte de sus victimarios.³⁰⁹ Sin ningún texto o explicación del porqué estas baldosas rompen con lo homogéneo del paso peatonal, los objetos a manera de evocación estimulan el recuerdo de lo acontecido, a través del testimonio de los sobrevivientes y transmitidos por un dispositivo ajeno a la palabra. El testimonio se transmuta a una serie de signos visuales los que de manera indirecta evocan la memoria individual para convertirse en una memoria colectiva.

En este sentido, Paul Williams considera que el objeto “a solas” no puede contar una historia y que son los textos y documentos los que hacen hablar a tal o cual objeto, operan “la construcción mítica de un acontecimiento histórico”.³¹⁰ Por lo que el artefacto se encuentra permeado de un aura única y original porque perteneció o fue testigo de aquel momento histórico. El aura que rodea al objeto en el museo histórico o memorial permite de esta forma congelar y sacralizar el pasado histórico. Por lo tanto, al remitir, particularmente, al espacio *Londres 38*, se puede comprender que la disposición de los objetos, nada tiene que ver con la autenticidad, o la banalización de los mismos. Sería más bien que la propia disposición de los objetos permite encontrar las pistas para entablar un diálogo o, en su caso, a uno que remita más al juego de la memoria con sus múltiples asociaciones.

En contraste con el museo tradicional de historia, y de acuerdo con el historiador y museólogo mexicano Luis Gerardo Morales, el género de los museos de historia se articulan por la “habilidad de colocar objetos en contextos organizados que a menudo significan un control sobre el pasado con un énfasis en lo lineal, didáctico y narrativo y cuya museografía

³⁰⁹ Nelly, *op.cit.*, p. 246.

³¹⁰ Paul Williams, *op. cit.*, p. 30.

congela el tiempo”,³¹¹ lo que permite, entonces, organizar de manera coherente la “diversidad caótica de lo social”.³¹² La función del objeto en un museo de historia es básicamente reforzar la narrativa de los textos históricos. No existe autonomía como tal del objeto al momento de realizar los enunciados museográficos y de significado. En otras palabras, el objeto en el museo de historia actúa como signo y en conjunto con otros signos para así formular enunciados narrativos.

En cambio, el objeto en un espacio de memoria puede actuar de manera autónoma, accionando distintas experiencias que no necesariamente encuentran eco en la narrativa homogénea del tiempo; ni necesariamente se encuentra en relación con otros objetos semióforos del mismo espacio museístico. En la memoria museal, un objeto cualquiera puede funcionar para hablar y remitir al pasado, como en el caso de *Londres 38*, cuyas baldosas no necesariamente tienen que ser las originales para accionar memorias. Por ello, uno de los desafíos en un espacio de la memoria sería reconocer la pluralidad de significados en un objeto, así como de distinguir las evocaciones y asociaciones que este puede generar a través de la experiencia sensible. Un espacio de memoria, a mi parecer no es, ni debe funcionar como un museo de historia —museo-texto-objeto—. En palabras de Huyssen, el museo de memoria debe atreverse a nuevas propuestas de exhibición y por supuesto, de contenido.³¹³ Resulta importante discernir cuáles discursos deben incorporarse en las narrativas

³¹¹ *Ibid.*, 46.

³¹² Luis Gerardo Morales, *op. cit.*, p. 76. AGREGAR FECHA PARA DISTINGUIRLO DE OTROS

ARTÍCULOS MÍOS CITADOS

³¹³ Foro urbano. *Andreas Huyssen. Entrevistas. Sitios de Memoria*, [en línea], < https://www.youtube.com/watch?v=b5Bez1o_Wow >, última modificación: noviembre de 2016, fecha de consulta: 23 de octubre de 2018.

curatoriales, ya sean los dominantes, los subterráneos o los denegados.³¹⁴ Existe también la problemática sobre la responsabilidad ética y moral que recae en estos espacios y su función como espacio de ritual y duelo

Por lo tanto, cuando hablamos de un museo o espacio de la memoria, ¿cómo puede ser construida y mediada la memoria a través de los lenguajes museográficos ya conocidos?

4.2.2 El uso de imágenes de horror y violencia

Las representaciones artísticas en torno a la violencia política y con una vasta producción en países de Latinoamérica se apoyan en dos estrategias: “la literal o explícita, que reproduce los efectos de la violencia fielmente como es posible, y otra metafórica, que renuncia a la referencia directa en favor de la sugestión y evocación”.³¹⁵ En cuanto al primer recurso, sus efectos pueden provocar en el espectador indiferencia, indignación, sobreexposición, saturación o rechazo. La invención de la fotografía posibilitó que la imagen como “copia fiel de la realidad” pudiera ser un punto focal dentro de lo que se considera la *representación* de la violencia. Trajo consigo la idea de que se captaba “la realidad misma”. La fotografía servía como testimonio de lo sucedido, de ese pasado antes inasible; permitía congelar el pasado para que la memoria fuera inmortalizada gracias a los avances tecnológicos de la reproducción mecánica. La fotografía de guerras, soldados en combate, cuerpos mutilados y demás atrocidades sirvieron para documentar el pasado desde la mirada objetiva de quien era testigo de ese hecho. De esta forma, una de las funciones de la fotografía fue la de dar a conocer e informar los horrores que acontecían en las guerras. Varios fotógrafos, entre ellos,

³¹⁴ Ludmila da Silva Catela, “Exponer lo invisible. Una etnografía sobre la transformación de los Centros clandestinos de Detención en Sitios de Memoria en Córdoba Argentina” en Universidad de Chile (Comp.), *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia*, Santiago de Chile, Ediciones Böll Cono Sur, 2010, p. 46.

³¹⁵ Rosauero, *op.cit.*, p. 17.

Ernst Friederich o David Seymour, se dieron a la tarea de documentar la guerra y sus horribles efectos de destrucción y caos.³¹⁶ Sin embargo, con el paso del tiempo, la pregunta que surgió al analizar dichas imágenes giró en torno a los límites y los usos simbólicos de estas. Teóricos como Georges Didi-Huberman, Susan Sontag o Jacques Rancière se han cuestionado la posibilidad —o, mejor dicho, la imposibilidad— de que dichas imágenes pueden atestiguar o concientizar el horror de quienes son víctimas. La imagen de guerra, señala Susan Sontag, puede producir reacciones opuestas: “Una llamada a la paz. Un grito a la venganza. O simplemente la confundida conciencia (de lo que sucedió).”³¹⁷ La imagen de violencia —que muchas veces se confunde con una imagen de denuncia— puede o no, producir un efecto de indignación. Sontag se pregunta:

¿Cuál es el objeto de exponerlas? ¿Concitar la indignación? ¿Hacernos sentir «mal»; es decir, repugnancia y tristeza? ¿Para consolarnos en la aflicción? ¿Ver semejantes fotos es realmente necesario, dado que estos horrores yacen en un pasado lo bastante remoto como para ser inalcanzables al castigo? ¿Somos mejores porque miramos estas imágenes? ¿En realidad nos instruyen en algo? ¿No se trata más bien de que sólo confirman lo que ya sabemos (o queremos saber)?³¹⁸

En tanto, la mayoría de las veces, y debido a la infinita reproducción de “imágenes *clichés*” en distintos medios,³¹⁹ como las llama Georges Didi-Huberman, las «imágenes violentas» pasan desapercibidas y se pierden en la banalización y el intento por evadir y desviar la mirada a otra parte. Estamos saturados de “imágenes de masacres, cuerpos ensangrentados, cuerpos apilados” y por ende nos volvemos indiferentes y anestesiados ante tal espectáculo.³²⁰ Aunado a esto, Huberman se refiere a estas como representaciones de lo inimaginable, en las cuales la fotografía, en el caso de los campos de concentración nazi, no

³¹⁶ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, México, DeBolsillo, 2018, pp. 11-17.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

³¹⁹ Georges Didi-Huberman, “La emoción no dice «yo». Diez fragmentos sobre la libertad estética” en Alfredo Jaar, *Las políticas de las imágenes*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2014, p. 39.

³²⁰ Jacques Rancière, “El teatro de las Imágenes” en *op. cit.*, p. 70.

alcanza a retratar el horror que experimentaron los sobrevivientes: los sentimientos, la desesperación, la soledad, e incluso el mismo horror de ver los cuerpos arder en llamas.³²¹ Él agrega que estas imágenes son solo “fragmentos arrancados” de la realidad y lo que brindan son datos inexactos de los hechos.³²² Por lo tanto, si la historia se apoya en la fotografía como documento objetivo para analizar la realidad, habrá que poner en duda lo que se construye a partir de ella, ya que la imagen nunca muestra la “verdad”.³²³

Sin embargo, para Huberman la fotografía sirve como huella y registro de lo acontecido y, si se mira con suficiente detenimiento, se podrá conocer lo que no se dice en esa imagen de manera explícita, pero sí de manera silenciada: se tiene también que leer aquello que no se ve, aquello que está fuera del encuadre. Si la memoria es nuestra única relación con los muertos —y si esta se mira a través de las imágenes— es necesario volver a releer el pasado y saber comprender aquello que está oculto en ellas, por lo que todas las imágenes, sean de horror o no, son necesarias.³²⁴

De acuerdo con este argumento, algunas otras voces en el ámbito de los estudios visuales, como las investigadoras Ileana Diéguez o Elena Rosauero, están a favor del uso de este tipo de imágenes con el fin de hacer consciente al espectador de aquellas historias que han sido ocultas y silenciadas. De acuerdo con sus opiniones, dichas reproducciones en el ámbito del arte no comprometen la ética, ni la funcionalidad de estas, ya que a través de

³²¹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 27.

³²² *Ibid.*, p. 59.

³²³ En 2001, se realizó la exposición de arte titulada *Mémoire de camps*, celebrada en París y en la cual se exhibieron cuatro fotografías tomadas dentro del campo de Auschwitz. El fotógrafo posiblemente fue uno de los *sonderkommando* que retrató cuerpos incinerados y mujeres desnudas dentro del campo de concentración. De acuerdo con Georges Didi-Huberman, estas fotografías son “gestos políticos y actos de resistencia política” que funcionan como huella, pero que paradójicamente no muestran todos los horrores de los campos de concentración. Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 17-35.

³²⁴ Sontag, *op.cit.*, p. 50.

recursos estéticos, estas imágenes invitan al compromiso político, así como a su posible reflexión.³²⁵ Mas aún, las imágenes de violencia que muestran implícitamente la muerte aunado con el espacio de exhibición, “bien fundado y planificado”, ayudan a analizar de manera mucho más amplia el problema de la violencia política y la memoria trágica.³²⁶

Precisamente el hecho de exhibir imágenes de la violencia en un museo o una galería lo que puede hacer nuestro “encuentro con la atrocidad” cambie (para bien) [...] ya que este tipo de exposiciones tienen el potencial de establecer relaciones entre esos objetos artísticos y el cuerpo del espectador y, por lo tanto, de restablecer una [dimensión] de la violencia que se pierde y se aplanan cuando atendemos solo a las imágenes que aparecen en los medios de comunicación.³²⁷

Las imágenes que retratan la violencia “real” y a la vez descontextualizada por medio de mediaciones artísticas proponen otros acercamientos morales y políticos que van desde la denuncia hasta la visibilización en actos de resistencia. Esto sucede con prácticas artísticas recientes en donde, con el fin de visibilizar lo que ocurre en algunos territorios de Latinoamérica, recurren al archivo fotográfico donde lo que se muestra es el horror “real” que deja la violencia política y criminal con cuerpos desmembrados y abandonados.³²⁸ El problema comienza, de acuerdo con Ileana Diéguez, con el “uso moral de las imágenes” que abordan de manera tan evidente estas relaciones de poder y subordinación, reconociendo

³²⁵ Rosauero, *op.cit.*, p. 73

³²⁶ Cuando me refiero a la «imagen violenta», no solo me remito al medio de la fotografía o la pintura ya que las instalaciones de arte que contienen objetos que pertenecieron a víctimas o también generan imágenes violentas en el espectador. Este es el caso de las obras de Teresa Margolles, quien se ha dedicado a realizar obras que refieren a la violencia del narcotráfico en México y que muchas veces son las huellas literales de sangre y restos de las víctimas que fallecieron a manos del crimen organizado.

³²⁷ Rosauero, *op.cit.*, pp. 77 y 78.

³²⁸ Este es el caso de Fernando Brito, quien es fotoperiodista en el Estado de Sinaloa y se ha dedicado a fotografiar cadáveres y víctimas de la supuesta guerra contra el narcotráfico a partir del año 2006. Para Brito, una manera de denunciar la violencia que se vivía en el estado de Sinaloa era la de convertir sus mismas imágenes del fotoperiodismo “en imágenes estéticas” que pudieran venderse en el mundo del arte contemporáneo. De esta forma, podría denunciar y a la vez humanizar cada uno de los “muertos” ahí fotografiados. A manera de cliché mediático, las imágenes del fotoperiodismo nunca nos dejan ver el rostro de la persona que falleció; sino que nos muestran un bulto inerte. Sin embargo, para Brito, el hecho de “estetizar” sus imágenes, denuncia y dignifica a las personas que perdieron la vida en la cotidianeidad de violencia que se vive en México. Véase, *Ibid.*, pp. 119-126.

cuáles son los límites y las posibilidades que desencadenan imágenes de cuerpos exhumados o vestigios de masacres que confrontan al espectador.³²⁹ De acuerdo con Diéguez, estas imágenes son necesarias para no callar y silenciar la barbarie que acontece alrededor de las memorias “a contrapelo” que encierran una violencia de desaparición y muerte.³³⁰

No obstante, el problema de la *representación* de la memoria en museos y espacios públicos a través de una iconografía que muestra lo “real” replantea otras posibilidades de cómo exponer la tragedia y la destrucción. Es decir, cómo mostrar y entablar una reflexión más profunda, sin que el sujeto desvíe la mirada. Si bien estas imágenes de violencia explícita tienden a ser testimonio visual de una violencia y trauma físico, también existe la posibilidad de generar otros planteamientos que implican todavía una mayor consideración en cómo representar la tragedia ante los ojos de las propias víctimas, cómo dignificarlas y cómo comunicarla a otras generaciones.

4.2.3 El duelo y las prácticas artísticas contemporáneas

Si para Jacques Rancière el propósito de mostrar fotografías violentas es denunciar lo sucedido, tristemente esta intención no contiene una nueva reconfiguración en el mundo de lo sensible, sino que reproduce esa misma violencia física “por segunda vez” durante un *loop* infinito. La supuesta función de este arte, que trata de denunciar lo ocurrido, se convierte en un trabajo incompleto o “indecible”. El modelo crítico propuesto por algunas prácticas artísticas donde se reproduce la imagen violenta y trágica tiende a su auto-anulación ya que según Rancière: “las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de

³²⁹ Ileana Diéguez sugiere que las actitudes que se toman al evadir estas imágenes es debido a que como espectadores queremos pasar la página y pensar que vivimos “en el mejor de los mundos”. De acuerdo con Diéguez, evadir la mirada hacia estas imágenes nos evitará el enfrentamiento con lo incómodo, lo cual nos permite “mantenernos a salvo como espectadores”. Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Nuevo León, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016, p.,47.

³³⁰ *Ibid.*, pp. 86 y 87.

conciencia, ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas”. Es decir, no por contemplar imágenes de víctimas en un campo de concentración, bajo el estatuto de arte, el espectador se concientiza a favor de una lucha política. Sin embargo, la “politización de la estética”, como lo nombra Rancière, confiere un marco político y de acción distinto que puede abarcar el orden de lo político en el arte: al establecer distintas maneras de organizar lo sensible, así como experimentar con los posibles efectos, al hacer circular nuevas formas de exposición de la palabra o de lo visible, estos producen un cortocircuito en las formas a las que estamos acostumbrados a pensar, ver y actuar. En el momento que el artista crítico contribuye a generar otra “ficción” y toma un distanciamiento a lo que estamos acostumbrados a ver u oír, es ahí donde se produce un acto político en el arte. Este es el caso de obras que más que mostrar imágenes con violencia física, tratan de repensar la violencia en términos conceptuales y de discernimiento. Más allá de retratar los efectos de la violencia, el fin común es analizar qué efectos y poderes la generan. Si para algunos artistas su interés es presentar la imagen que captura la violencia física de forma evidente, para otros radicará en desmenuzar las otras violencias estructurales relacionadas con sectores de poder que se reflejan en imposiciones mediáticas, institucionales y sociales y, que, como resultado, producen esa otra violencia física. Para ello, artistas contemporáneos como el chileno Alfredo Jaar y la colombiana Doris Salcedo, escapan de la representación gráfica de la tragedia y arremeten con planteamientos visuales que procuran dar un sentido más indulgente a las ruinas que ha dejado la historia.

4.3 La tragedia y la violencia sistemática

A principios del siglo XX, las manifestaciones artísticas no fueron ajenas a las convulsiones sociales, políticas y tecnológicas de su época. El naciente cinematógrafo y la fotografía, la

escultura o la pintura figurativa comienzan a replantear su función como medios que servían como mera representación mimética de la realidad. Con ello, la pintura y otras artes “tradicionales” se liberan del naturalismo para ahondar en la experimentación. El concepto “arte por el arte” surge de un deseo por investigar las posibilidades estéticas y conceptuales de los medios de creación, así como una reconfiguración epistémica del propio concepto de arte. El “fin del arte”, según Arthur C. Danto, es consecuencia de la propia modernidad y consiste en llevar la crítica al arte mismo.³³¹ Ya sea como experimentación o como actos de resistencia en contra de los cánones académicos establecidos (desde la obra de Marcel Duchamp y los dadaístas hasta Andy Warhol) el “arte moderno” objetará sus medios y propósitos.³³² Podría considerarse que las disciplinas artísticas experimentaron un “giro epistémico” que produjo una crisis en el estudio, la producción y análisis de estas. El arte se transforma en una herramienta para explorar temas relacionados con la política, la revolución, la resistencia, el pasado y el mismo concepto de *representación*. Tal y como Arthur C. Danto lo señala:

El modernismo marca un punto [límite] en el arte, antes del cual, los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les representaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, se vuelva su propio tema.³³³

³³¹ Para Danto, el fin del arte reabre las posibilidades de una ruptura mayor en las prácticas tradicionales; sin embargo, no existe un agotamiento como tal ya que las prácticas artísticas comenzaron a nutrirse de otros medios y otras disciplinas que, lejos de anunciar el fin del arte, lo revigorizaron. El arte comenzó a tener autoconciencia, con lo que otras formas y reflexiones nacieron a partir de dicha “crisis”. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 26.

³³² En 1917, Marcel Duchamp mostró por primera vez la obra titulada “La fuente” en la Sociedad Independiente de Artistas en Washington. Dicha obra fue un acto de resistencia y crítica ante la academia y las artes tradicionales, las cuales, por otro lado, se enfocaban únicamente en los movimientos pictóricos de la época. La obra criticaba la originalidad en la obra, lo conservador en las artes clásicas, así como a la propia academia, delimitando lo que se consideraba las Bellas Artes, Janis Mink, *Marcel Duchamp: 1887-1968: art as anti-art*, Königl, Taschen, 2017.

³³³ Danto, *op.cit.*, p. 29.

Esta nueva “conciencia” del arte trae consigo que se aborden conceptos como lo “indecible” o lo “irrepresentable”, por lo que esta experimentación produjo otras disciplinas como el arte objeto, la instalación, el videoarte, el *collage*, el *performance*, el *happening* o el arte sonoro, trayendo consigo nuevos conceptos y generando otras categorías estéticas como la apropiación, lo efímero, el azar o el propio estudio de la memoria y sus representaciones. Para fortuna de los estudios de la memoria, estos han podido explorar las *representaciones* en cuanto a las expresiones que forman aquello que es indecible y opaco, ya que “las memorias traumáticas sólo vuelven en forma de experiencia, y no como memorias discursivas; esto lleva a afirmar que este tipo de memorias nunca podrán ser representación, sino solo presencia”³³⁴. En este sentido es que las artes contemporáneas intentan ahondar en aquellas capas que son invisibles en la experiencia traumática y que a través del cuerpo y el concepto invitan a una reflexión crítica y alegórica.³³⁵ Estos “trabajos de memoria” parten desde los *ready-made*, el minimalismo, el arte conceptual hasta el uso de instalaciones interactivas o de archivos desclasificados.³³⁶ De acuerdo con el investigador mexicano Rigoberto Reyes Sánchez, cada vez más artistas recurren a otros planos de estímulos corporales, distintos de la producción de artefactos audiovisuales para abordar el tema de la representación de la violencia y la tragedia.³³⁷ Con ello, la memoria puede experimentarse

³³⁴ Rosauero, *op.cit.*, p. 49

³³⁵ *Ibid.*, pp. 49-51

³³⁶ La obra de la artista chilena Voluspa Jarpa reúne los documentos desclasificados por parte de la CIA sobre la intervención estadounidense durante las dictaduras del Cono Sur durante los años de 1970-1980. La investigación que realizó Jarpa refiere a una visibilización de los archivos con el fin de iniciar un proceso de reconstrucción sobre los hechos pasados y una relectura de estos. Al mismo tiempo, estos documentos se encuentran tachados y muchas veces son incomprensibles a la lectura, reflejo de la imposibilidad de la reconstrucción de la memoria y la reconstrucción de las historias a contrapelo. Centro Nacional de la Memoria Histórica, *Archivos para la paz-Voluspa Jarpa* [en línea], < <https://www.youtube.com/watch?v=BNNrdprdWw> >, fecha de publicación: 27 de octubre de 2015, fecha de consulta: 02 de febrero de 2018.

³³⁷ Rigoberto Reyes Sánchez, “Relecturas desde las claves de lo visual-viral: imagen violentada, cuerpos sintientes y estéticas multisensoriales”, en *Interdisciplina*, vol. 2, no. 3, 2014, p. 69.

como *presencia* en donde el cuerpo del visitante no solo es testigo visual, sino que experimenta y atestigua por medio del sonido, el tacto o la interacción activa esas otras formas inasibles del recuerdo.

Este es el caso del artista chileno Alfredo Jaar, quien ha trabajado con los conceptos de «memoria», «tragedia», «violencia» y su representación en imágenes. Jaar ha trabajado en distintos espacios de memoria, como el Museo de Memoria y los Derechos Humanos en Chile, así como en distintas exposiciones que giran en torno al tema de genocidios y episodios traumáticos de la historia reciente. Este trabajo de repensar la imagen en Jaar provoca una interrupción a lo ya construido mediáticamente, pues el arte que propone es una incitación por volver a mirar, a leer de nuevo las imágenes y entender la importancia de estas. Es un arte de la “contra-información” que nos ayuda a desenredar y entender que las imágenes no son neutras y que, por lo mismo, es necesario volver a entretejer nuevas formas de lo visible. Para Jaar, la imagen violenta y su denuncia no se logra con devolver la violencia directa a quien es testigo de ella. Para el artista, entender la violencia es reconocer la singularidad del hecho y la posibilidad de generar una empatía con el suceso por medio de lo particular e individual de ello.

Una de las reflexiones más enriquecedoras en torno al tema de la memoria, es su proyecto titulado “Rwanda” que consistió en varias etapas. Principalmente la idea inicial era la de crear un memorial para las víctimas de la masacre ocurrida en Ruanda en 1994.³³⁸ Alfredo Jaar viajó para documentar el atroz episodio, sin embargo, al iniciar el proceso para

³³⁸ El principal trabajo de Jaar ha consistido en documentar y realizar distintos memoriales sobre eventos de violencia, injusticia y guerra. La mayor parte de su obra reflexiona sobre la imagen y la importancia de saber leer las construcciones que se generan al momento de “hacer” una imagen. Para Jaar es de suma importancia, primero, conocer el contexto en el que se está trabajando, para después proponer el proyecto artístico. Véase, en Louisiana Channel, *Alfredo Jaar Interview: Images Are Not Innocent* [en línea], < <https://www.youtube.com/watch?v=3-t2Yx3mz5k> >, fecha de publicación: 11 de julio de 2013, fecha de consulta: 9 de noviembre de 2018.

convertir sus imágenes en un proyecto de arte, de memoria y denuncia, él comenzó un arduo trabajo para repensar las posibilidades de las imágenes de violencia que había capturado y archivado sobre la masacre. Una de las principales preguntas sobre la representación de dicho genocidio fue cómo mostrar al mundo lo atroz del evento que llevó a un millón de personas a padecer el horror durante los casi cien días que duró la masacre. Las imágenes que Jaar había capturado, en palabras del propio artista, no decían lo que él había platicado, vivido y experimentado al como *testigo* de lo acontecido.³³⁹

Dos de las principales cuestiones en las que Jaar se enfocó fueron, por un lado, en cómo representar las “emociones, palabras y los pensamientos de esos sobrevivientes” y, por otro lado, cómo mostrar el dolor y la violencia en un mundo en el que estamos plagados de este tipo de imágenes “*cliché*” de violencia y guerra.³⁴⁰ La cuestión era cómo se puede hablar de violencia directa sin recurrir precisamente, a la propia violencia.

A partir de ensayo y error, Jaar logró repensar la “imagen de tragedia”. Su primer intento, consistió en esconder las imágenes capturadas del genocidio y mantenerlas en una caja hermética a la luz de los visitantes. Cada caja cerrada contenía una fotografía, pero en lugar de mostrarla, el visitante se encontraba con un texto que describía lo que contenía en ella. Conforme el proyecto avanzó, finalmente, Jaar produjo la obra titulada *Gutete*, la cual consistía en mostrar sobre una caja de luz la imagen de los ojos de una persona (Figura 61). La obra se acompañaba de un breve texto, el cual contaba la historia de esos ojos y que pertenecían a Gutete Emerita, una mujer que a sus treinta años fue testigo del asesinato de su esposo y dos hijos en manos de los escuadrones Hutu.³⁴¹ Gutete era la persona que nos abría

³³⁹ Didi-Huberman, *op.cit.*, pp. 39-67.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 48.

³⁴¹ El genocidio que aconteció en Ruanda se dio por las tensiones acumuladas entre la mayoría de pueblo Hutu y la minoría del pueblo Tutsi. Desde 1959 varios integrantes del pueblo Tutsi fueron exiliados por la guerra

y mostraba la otra cara del genocidio, en donde había un nombre, una microhistoria. A partir de ese momento existía un rostro particular que nos vinculaba a la memoria.³⁴²



Figura 61. Alfredo Jaar, *Gutete*, 1994. Fuente: TRAC, <https://paralelotrac.wordpress.com/constelacion-trac-4-0/la-belleza-puesta-en-obra-silvina-pirraglia/>

Cabe subrayar que, para Jaar, la memoria también está articulada hacia el silencio de las imágenes y sobre el efecto que este acto produce cuando existe la ausencia de las imágenes, como en *Newsweek*.³⁴³ Esta obra recopiló y documentó las portadas de esta revista durante el lapso que duró del genocidio en Ruanda. Jaar se percató que la revista

civil, pero en 1994, con una planeación muy cuidada, los Hutus con el pretexto de que fue asesinado su presidente por el pueblo Tutsi, comenzó un genocidio de un millón de Tutsis. Véase, Amy Sodaro, *op. cit.*, pp. 85-86.

³⁴² Un año más tarde, el proyecto se complementó con otra instalación titulada *El silencio de Nduwaseyu*, 1997, que conjuntaba cientos de dispositivos amontonadas sobre una mesa de luz, en la que cada uno de los visitantes podía revisar cada una de ellas cuya imagen siempre era la misma: eran los ojos un niño llamado Nduwaseyu, quien fue testigo de la masacre de sus padres. Nduwaseyu quedó en silencio por varias semanas, puesto que suprimió cualquier indicio de habla con sus demás compañeros. Alfredo Jaar, *Hágase la luz: proyecto Ruanda, 1994-1998*, Barcelona, Actar, 1998.

³⁴³ La violencia sistemática es aquella que el propio sistema genera y cuyo accionar es invisible y normalizado. La violencia sistemática está directamente relacionada con el capitalismo y las formas de explotación, así como de aquellos discursos que “naturalizan” las ideologías racistas, discriminatorias, en favor de prácticas de explotación. Slavoj Žižek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 19-26.

estadounidense nunca publicó ni siquiera un reportaje breve de lo que sucedía en aquel país (Figura 62).



Figura 62. Alfredo Jaar, Sin título (*Newsweek*), 1994. Fuente: Universes, <https://universes.art/es/magazine/articles/2012/alfredo-jaar/photo-tour/berlinische-galerie/19>

En este sentido, la “violencia sistemática” que se ejerció ante tal acontecimiento se hace visible en el contexto y a partir de la obra de Jaar. El silencio político frente a dicho acontecimiento, por parte de los gobiernos, puso en evidencia la violencia abstracta que se ejerce día a día. Esto ocurre de manera casi invisible y debido a que estamos más atentos a las “otras caras” de la violencia física. Es así, que las imágenes de Jaar posibilitan el entendimiento de diversos matices generados por las distintas capas que deja la memoria en torno a los distintos canales artísticos que puedan comunicar y transmitir por medio de la imagen aquello que es imperceptible. Ahora bien, en los trabajos de memoria también se encuentran aquellos matices imperceptibles como la ausencia, la desaparición y la “falta de

sepultura” que impregna la memoria de Latinoamérica y que, como consecuencia, varios artistas trabajan en torno a la ausencia del cuerpo y sus vestigios.³⁴⁴

Ese es el caso de la artista colombiana Doris Salcedo, quien ha documentado y creado obras a partir del conflicto armado interno en Colombia, y sobre una línea similar, ella trabaja las tensiones en cuanto a la *representación* de la memoria traumática, pero también de la “ausencia” y el duelo. Salcedo considera que no existe la posibilidad de recrear la tragedia y, por lo tanto, su obra no narra el hecho traumático tal cual, pero sí muestra la textura que esa violencia dejó a su paso en determinado momento. En consecuencia, su obra siempre parte del testimonio de cientos de víctimas cuya memoria nunca es tan precisa y, por ende, esta se amplía y reconfigura de una forma distinta.³⁴⁵ Dicho esto, Salcedo interviene objetos y crea otros nuevos; una escultora que manipula algunos objetos encontrados, los cuales modifica de tal manera que quedan “extraños a la vista” e indescritibles. Muchos de estos objetos fueron testigos de la violencia física y masacres ocurridas en Colombia y, por lo tanto, siendo tal vez una reconstrucción de una simple mesa, este objeto queda irreconocible al ser intervenido con cabello o con restos de otros objetos. El resultado será una imagen que habla más allá de lo que denota, en constante tensión e incertidumbre (Figura 63). El objeto es una imagen que refiere a lo indecible de la violencia y la memoria, aquello que no puede ser captado por una sola palabra, pero sí con un sentimiento de extrañeza y desesperanza. Doris Salcedo crea una atmósfera corporal y emocional de lo que la violencia y las ruinas de la historia dejan a su paso (más que una copia fiel de la destrucción). Para Salcedo su trabajo trata de crear una relación afectiva con el espectador, que “atienda a matices que son

³⁴⁴ Diéguez, *op. cit.*, p. 351

³⁴⁵ Carlos Basualdo, *Doris Salcedo*, Londres, Phaidon, 2000, pp. 8-21.

impensables e inmemorables en la violencia”, ya que, más que presentar “algo”, su obra produce ausencias.³⁴⁶



Figura 63. Doris Salcedo, *Plegaria muda*, 2008-2010.

Los objetos con los que se hacen estas esculturas pertenecieron y fueron testigos de algunas masacres que se llevaron a cabo a lo largo del territorio. La evocación refiere a un encuentro de extrañeza y desconcierto, a la vez que provoca toda clase de incomodidad para quien se encuentra frente de ellos. Fuente: Museo de Memoria de Colombia, <http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/plegaria-muda/>

Para Andreas Huyssen la explicación de la obra de Salcedo, no se encuentra en los textos de catálogos de museos o galerías, sino en las asociaciones y las analogías que se generan en el espectador, lo cual produce una negociación distinta entre lo que ocurre en el espacio y la memoria cotidiana.³⁴⁷ La memoria se distorsiona, se confunde, pero a la vez queda marcada por cicatrices emocionales e históricas, mismas que son impensables y desconocidas, y esto es lo que precisamente Salcedo trata de recrear. La imagen a “contra pelo” emerge de distintas reflexiones y promete repensar esos otros matices invisibles a la mirada y al pensamiento.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ Andreas Huyssen, *op.cit.*, pp. 120-121.

Otro de los conceptos clave al que recurre Salcedo es la posibilidad de nombrar sus obras como *contra-monumentos*, estos es, conmemoran una versión contraria a la historia oficial. Por lo tanto, la mayoría de estas creaciones son efímeras y carecen de grande elocuencia, ya que para Salcedo no existe nada que conmemorar como lo haría un monumento. Bajo esta óptica es que Doris Salcedo propuso crear un espacio de arte en el centro histórico de Bogotá que sirva como contra-monumento de la guerra interna que se vive en el país.³⁴⁸ Este lugar se compone de tres salas, cuyo piso alberga las armas fundidas de la guerrilla de las FARC. Dichas láminas de metal que se encuentran ubicadas en el piso del lugar fueron moldeadas por mujeres que fueron víctimas de la violencia cometida durante el conflicto. Por ende, este espacio alberga exposiciones de arte contemporáneo que como tema principal es la memoria del conflicto, detonando reflexiones en torno al recuerdo y a la transformación de la memoria.

Con el propósito de repensar esas otras historias acalladas y subalternas que quedan fuera de la historia oficial, el término «contra-monumento» ha coincidido con la aparición del “boom de la memoria” y las prácticas artísticas que buscan reconfiguraciones plásticas y visuales en torno al pasado reciente.

4.3.1 Contra-monumento y la obra de arte

Si para el monumento el objetivo es conmemorar las acciones heroicas de la épica histórica, para el contra-monumento este aparato es obsoleto e ineficaz.³⁴⁹ El monumento es una construcción física —escultórica o arquitectónica, espacial y simbólica—, que esteriliza y momifica el devenir del tiempo. De acuerdo con la investigadora Rosario Domingo Martínez,

³⁴⁸ Fragmentos, [en línea], < <http://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index.html#section-home> >, fecha de consulta: 19 de febrero de 2019.

³⁴⁹ Monumento se deriva de *monumentum* que significa recuerdo y que como objeto escultórico alberga la historia de ciertos acontecimientos pasados.

“el monumento imponía una versión sobre la historia que ya estaba cerrada y consolidada y su objetivo era construir una memoria común para todos los ciudadanos [...] no le interesa conmemorar o hacer recordar eventos traumáticos o derrotas porque sería perjudicial para la imagen del país”.³⁵⁰ El monumento es una construcción simbólica y hermética que pierde su función en el momento que la memoria se reconstruye a partir de vestigios.

Es por ello, que a partir del *boom* de la memoria a fines del siglo XX, el término «contra-monumento» surge como una respuesta ante lo estático de la historia oficial. El término nace de algunas producciones artísticas que se realizan en Alemania y que el historiador James E. Young retoma para señalar lo obsoleto de estos aparatos escultóricos, históricos y *simbólicos* que denotan poder y transmisión de ideologías hegemónicas.³⁵¹ El contra-monumento implica la desmitificación de la historia heroica, ya que el objetivo, de acuerdo con Domingo Martínez:

no es conmemorar las grandes historias oficiales, a veces demagógicas y oficialistas, sino realizar un trabajo de memoria, o mejor dicho de contra-memoria según el cual las experiencias y los testimonios de las víctimas sirven para sacar a la luz una versión de la historia como aspiración de la verdad y justicia sobre el pasado.³⁵²

Por lo tanto, el término «contra-monumento» abarca aquellas construcciones simbólicas y estéticas que son anti-figurativas, anti-monumentales, efímeras que señalan los vacíos y delegan la tarea de recordar al espectador.³⁵³ Es por ello por lo que Young señala

³⁵⁰ Rosario Domingo Martínez, *op. cit.*, p. 137.

³⁵¹ Young toma este concepto a partir de la obra de los artistas alemanes Jochen y Esther Gerz, quienes erigieron una columna de acero en la ciudad de Hamburgo y que llevaba por nombre “Monumento en contra del fascismo, la guerra y la violencia, por la paz y los Derechos Humanos” y que cada periodo de tiempo, esta iba hundiéndose por debajo del piso hasta desaparecer. A las personas que circulaban por las calles, se les invitaba a que escribieran algún pensamiento. Al final la obra se cubrió de cientos de grafitis, a la vez que poco a poco iba desapareciendo. Como contra-monumento, la obra provocaba la participación del “otro”, así como se producía la desacralización del “monumento” realizando distintas acciones sobre ella. Al final la autodestrucción fue y sigue siendo una de las características esenciales del contra-monumento. James E. Young, *The texture of memory*, New Haven, CT, Yale University Press, 1993, pp. 27-48.

³⁵² Domingo Martínez, *op.cit.*, p. 138.

³⁵³ *Ibid.*, p. 140.

que los primeros contra-monumentos tenían una clara relación con los movimientos artísticos minimalistas, el *land art* o el arte *povera* (Figura 64). Obras efímeras, anti-figurativas y hechas muchas veces para su autodestrucción.³⁵⁴ De modo que estas obras solo sirven como dispositivos de activación de diversas memorias y no como su reemplazo por un único relato.³⁵⁵



Figura 64. Peter Eisenman y Buro Happold, *Memorial del Holocausto en Berlín*, 2005 Alemania. El uso de esculturas geométricas de manera repetitiva es una de las características del movimiento minimalista que surgió en los años sesenta en los Estados Unidos de América. Fuente: Friendly Rentals, <https://blog.friendlyrentals.com/es/memorial-del-holocausto-en-berlin-un-espacio-para-el-recuerdo/>

Por tanto, el contra-monumento encuentra resonancia en varias manifestaciones artísticas actuales las cuales son efímeras, no-localizables y en tanto que estas no contienen una sola lectura. Ello conlleva a distintas interpretaciones: el contra-monumento se construye

³⁵⁴ Tanto el minimalismo, como el *land art* y el arte *povera* surgieron en los años sesenta del siglo pasado. El minimalismo es un movimiento que surge a partir del conceptualismo, así como de la producción de figuras geométricas simples que se expanden a través de instalaciones que construyen espacios corporales y temporalidades distintas a las cotidianas. Por otro lado, el *land art* como el arte *povera* se crean a partir de materiales orgánicos o desechables. Algunas obras solo se crearon para existir por un determinado periodo de tiempo y para determinados paisajes. En general, son trabajos realizados con objetos cotidianos en donde pierden su calidad de único y monumental.

³⁵⁵ Rosauero, *op. cit.*, p. 233.

por la colectividad y el propósito será que desaparezca. Asimismo, cabe agregar, la figura del contra-monumento puede plasmarse también en el cuerpo dispuesto en un espacio público.³⁵⁶ Este también se encuentra en acciones performativas, en expresiones individuales y fugaces que conjuntan una colectividad en determinado momento. Ejemplo de ello son las acciones realizadas por la propia Doris Salcedo donde concurrieron cientos de personas en la Plaza de Bolívar, en la ciudad de Bogotá, con el propósito de bordar las telas donde aparecían los nombres de cientos de víctimas del conflicto armado en Colombia (Figura 65). La tela cubrió toda la plaza y al final del evento la acción artística fungió como una acción breve y momentánea que solo quedó grabada en un momento concreto.³⁵⁷



Figura 65. Doris Salcedo, *Sumando ausencias*, 2016. Bogotá, Colombia. Fuente: Vice, <https://www.vice.com/es/article/nnp87g/doris-salcedo-plaza-bolivar-victimas-sumando-ausencias>

Igualmente, podría señalar otro contra-monumento que ha surgido en la mayoría de los países latinoamericanos como fueron los retratos de los desaparecidos durante la

³⁵⁶ Huyssen, *op. cit.*, p. 110.

³⁵⁷ La acción se tituló *Sumando Ausencias* y cubrió la Plaza Bolívar con 7 kilómetros de tela, la cual tenía los nombres hechos de cenizas de cientos de víctimas del conflicto interno en Colombia.

dictadura argentina y que las madres de la Plaza de Mayo portaban como acción simbólica y de denuncia ante la desaparición de sus hijos.³⁵⁸ De acuerdo con la investigadora italiana Giovanna Pinna, el retrato, más que cualquier otra forma artística, forma parte de la estructura histórica de Occidente. La producción de bustos de emperadores romanos o de numerosas imágenes “oficiales” de reyes y poderosos señalaban las prerrogativas de poder político, “componiendo una especie de acompañamiento visual de los grandes acontecimientos históricos”.³⁵⁹ Sin embargo, a diferencia del retrato de poder, los retratos de las víctimas de la contra-memoria configuran una estrategia que desmitifica la imagen y el rostro del vencedor. El retrato con los rostros de los desaparecidos es una estrategia que desestabiliza la jerarquía de subordinación que ha existido dentro los grandes relatos oficiales: construyen una producción alegórica en torno al duelo, la ausencia y la visibilización del “otro”.. De acuerdo con Pinna: “La imagen (retrato) mantiene vivo el recuerdo del desaparecido y constituye así el proceso de elaboración del luto; por otro lado, sirve para configurar la identidad colectiva del grupo familiar”.³⁶⁰ Como contra-monumento y mediación de la memoria, la construcción de muros con la imagen de los rostros de los desaparecidos permite abrir un nuevo campo dentro de los estudios de la memoria y las artes visuales (Figura 66).

³⁵⁸ Faustino Oncina y M. Elena Cantarino Suñer (Eds.), *Estética de la memoria*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011, p. 40.

³⁵⁹ Giovanna Pinna, “El retrato como huella de la memoria” en Fustino Oncina, M. Elena Cantarino Suñer (Ed.), *Estética de la memoria*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011, p. 38.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.



Figura 66. Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, 2010. Museo de la Memoria, Santiago de Chile.

Mediante una instalación interactiva, la obra presentaba las siluetas de los autorretratos de los desaparecidos. Al acercarse el visitante sería testigo de la aparición de cientos de siluetas que se multiplicaban al infinito gracias los espejos que se encontraban de los dos lados de las pantallas.

Fuente: Blog personal de José Antonio Piga, <https://joseantoniopiga.wordpress.com/la-geometria-de-la-conciencia-en-el-museo-de-la-memoria/>

Por otra parte, el artista español Santiago Sierra presentó, en 2007, en la Ciudad de México, en el Centro Cultural Tlatelolco, la obra titulada *1549 crímenes de Estado*. La obra consistió en nombrar a los desaparecidos desde el año de 1968 —cuando ocurrió la matanza de Tlatelolco— hasta el año 2007, lo cual incluía los nombres de personas que habían desaparecido y hasta la fecha no había ninguna respuesta oficial sobre lo ocurrido. Durante la acción de 72 horas seguidas, dos personas sentadas frente a un micrófono dieron lectura a los nombres de mujeres y hombres que han sido desaparecidos a causa de la violencia política en el país. Este performance activista tuvo un carácter sobrio, monótono y efímero que produjo un acto dramático, representando de manera plástica la rememoración de hechos que habían sido anestesiados por el olvido y/o el ocultamiento de los poderes. (Figura 67)



Figura 67. Santiago Sierra, *1549 crímenes de Estado*, 2007. Ciudad de México. Fuente: TlateHoy, <https://www.tlatehoy.com/proyectos/santiago-sierra-1549-crmenes-de-estado>

Por lo tanto, el contra-monumento como estrategia política y estética se ha convertido en un elemento fundamental que se vale de reconfiguraciones estéticas para poder exhortar a realizar “trabajos de memoria”. Si los museos y monumentos son artefactos referentes al pasado y estos encierran el imaginario social del Estado-Nación, en cada uno de ellos también se encubren silencios y horrores que no se han nombrado ya que detrás de cada obra de la civilización existe un monumento de la barbarie.³⁶¹ Y será en este sentido que la experiencia traumática mostrada en algunos lugares de la memoria se elabora por medio de actos de “presencia” lo que permite difuminar la distancia entre el sujeto y las narrativas que ahí se presentan, ya sea por medio del cuerpo, el espacio o el tiempo.³⁶²

³⁶¹ Citando en Juan David Villa Gómez y Manuela Avendaño, *op.cit.*, p. 5.

³⁶² Frank Ankersmit se refiere a la experiencia traumática como aquella que solo es posible conocer a través de la fenomenología de la “presencia” la cual se trasmite por medio del cuerpo, las sensaciones y los sentidos. Esta experiencia, no es posible aprehenderla a través de las narrativas que mantienen al sujeto alejado del acontecimiento -sujeto/objeto- tal y como sucede en un museo tradicional en donde los objetos están separados del sujeto a través de vitrinas y textos. En consecuencia, el trauma solo puede conocerse de nuevo a través del “estar dentro de” y por medio del cuerpo que ocupa un espacio físico. Frank Ankersmit, *op. cit.*, p. 91.

La mayoría de los museos de la memoria se apoyan en esta estrategia: diluyen las fronteras entre el fenómeno contado y la experiencia inmersa del trauma con investigaciones curatoriales constituidas como enunciados de resistencia y duelo. A su vez, las museografías persuaden a sus espectadores, con puestas en escena que detonan la memoria de una manera evocativa e íntima.

CONCLUSIONES

La proliferación de memoriales, museos y sitios memoriosos ha servido como prótesis para recordar eventos colectivos traumáticos. Aparecen las “museografías de la memoria” cuyo fin es mostrar de manera histórica, pero también afectiva, las injusticias del pasado incómodo. Este tipo de museos muestran, con directrices y narrativas diferentes, incorporaron nuevos elementos museográficos tales como el video testimonio, recorridos inmersivos y la exhibición de obras artísticas conceptuales, tanto locales como internacionales. Se han convertido en receptáculos de la memoria desgarrada. La mediación museal consiste en el pasaje del sujeto ontológico al objeto del “no olvidar, olvidar” para “no repetir”. Se pretende crear el sujeto de la reflexividad.

Esta apertura no hubiera sido posible sin un replanteamiento teórico por parte de otras disciplinas que, desde fines del siglo XX, propusieron que el museo dejara de ser un templo para convertirse en foro. Con ello se propuso que la figura del museo fuera un espacio incluyente, reflexivo y abierto en diálogo con sus comunidades interpretativas. No obstante, algunos de estos espacios de la memoria mantienen las relaciones de poder e injerencia de los discursos canónicos que permean y contradicen sus propios objetivos. Según hemos visto en los museos del Holocausto o el Museo de Memoria Histórica de Colombia, las prácticas

discursivas recaen en una verticalidad que no permite cuestionar otras narrativas ajenas a la memoria que ahí se presenta.

En consecuencia, estos museos tienen una función política, en algunos casos, como parte de un aparato de reparación simbólica en proceso de justicia transicional. Muchos de ellos operan como instrumentos educativos para difundir valores sociales, morales y cívicos. Son espacios similares a los museos de historia, excepto que hacen énfasis en la función ética de sus narrativas. A diferencia de los primeros, estos museos suman una carga moral y empática en sus discursos, todo ello a partir de una agenda política y social que difunde los derechos humanos. Sin embargo, por los temas que abordan cabe preguntarse si esta clase de espacios obtendrán alguna permanencia más allá de la coyuntura que los creó. Especialmente me refiero a aquellos museos que reproducen el canon dominante que los convierte en espacios “disneyficados” para el consumo de la tragedia y la nula actividad crítica.

La arquitectura de varios de estos museos contiene una carga simbólica que habla de manera paradójica de la superposición de una memoria sobre otra (Museo Nacional de la Memoria, en Colombia, o el Museo de la Memoria y la Tolerancia en Ciudad de México). Estos museos monumentales han impulsado el surgimiento de otros espacios “periféricos”, dislocados de las narrativas canónicas y que intentan legitimarse en su lucha por mostrar su verdad. Esos otros espacios periféricos, llámense casas, lugares o sitios de memoria, lejos de mostrar su grandiosidad, nacen a partir de practicar la memoria desde “abajo”, desde los colectivos de víctimas y los grupos que han sido los más vulnerados que buscan una salida visible a sus historias. Por ejemplo, tenemos espacios como el Museo Casa Memoria Indómita de la Ciudad de México o, el Salón del Nunca Más, en Granada, Colombia, que muestran de manera modesta sus luchas y recuerdos los que, eventualmente, pueden ser más significativos que los de los grandes museos. Esto, debido a que albergan fehacientemente la

memoria del lugar y recrean lazos de comunidad, adaptándose a las necesidades locales de atesoramiento de sí mismos. Por ende, los objetivos también cambian. En los sencillos espacios museales la misión es visibilizar microhistorias sobre las injusticias cometidas por el Estado. En cambio, los grandes museos de la memoria anhelan un adoctrinamiento cívico y moral universal. Para ello, se exhiben de modo selectivo, los crímenes de Estado como una lección para “no repetir” el pasado “rechazado” por motivos bélicos, racistas o de intolerancia. ¿Los museos de la memoria desarrollan una misma lógica y línea discursiva? Consideramos que no, que hay varios matices. Por eso es necesario deconstruir y analizar de manera minuciosa cada uno de estos espacios.

Vale recordar, por otra parte, que el género de museos de la memoria mantiene vasos comunicantes con sistemas políticos y sociales democráticos, en donde la tolerancia y la reparación de injusticias pasadas se intenta alcanzar mediante la propuesta ética de una sociedad igualitaria y participativa. Por lo tanto, en ausencia de un sistema político y de gobierno democrático que los respalde, estos espacios difícilmente sobrevivirán a largo plazo. A pesar de estas limitaciones y riesgos de la memoria museal, nacen otras prácticas de apropiación y modelos narrativos diferentes, a saber: contra-monumentos, representaciones visuales y performáticas que hablan de la “producción de presencia” en expografías sobre dolor, trauma y silenciamiento. El arte contemporáneo se postula como un lenguaje visual alternativo que se apoya en reflexiones sobre la violencia.

La ética de la representación museal es un eje central que repercute en temas de trauma y violencia, con lo cual las obras e imágenes ahí dispuestas deberán diferenciarse de aquellos museos de “la tortura inquisitorial”. El eje de la memoria museal es la reconstrucción y valoración humana del sujeto, sin caer en el morbo y la revictimización.

No obstante, a lo largo de esta investigación, se pudo reconocer que estos museos funcionan como mediaciones que concentran sus esfuerzos en la reconstrucción del sujeto. Este sujeto sin embargo sólo encuentra su fuerza en el afecto, nunca más en el saber/conocer., pues no hay, como hemos visto, un concepto/objeto pleno o suficiente para el mundo de las cosas inenarrables/irrepresentables. Más allá del museo obsesionado por los objetos, estos espacios cambian su perspectiva hacia el recuerdo del individuo y a la carga emotiva y subjetiva que antes no era analizada, ni “exhibida” en sus salas. Este nuevo espacio permite desplegar una serie de cuestiones que giran alrededor del individuo que se hace consciente de las circunstancias de crisis actuales y con lo cual emite posturas e inclinaciones en el ámbito de lo social y político. De esta forma, estos nuevos espacios muestran indudablemente una repercusión más directa con otras esferas de la sociedad, puesto que los debates y cuestionamientos no solo se quedan dentro de las salas de exposición. Estos nuevos espacios expanden sus muros para vincularse con otros sectores que transitan hacia nuevas rutas de cambio. Podría decirse que el cambio epistemológico del término “memoria” ayudó involuntariamente a que el museo entablará otras rutas de acción e involucramiento con sus sociedades.

En síntesis, sobre los museos de la memoria en América aquí analizados distinguimos tres ejes fundamentales:

- 1) Son espacios centrados en el sujeto, dando énfasis a la experiencia subjetiva y emocional del “otro” y la del propio visitante.

- 2) Las recientes aportaciones museológicas se concentran mayormente en los lugares o sitios de la memoria. Esto incluye a los “museos periféricos” que presentan microhistorias a través de la mirada afectiva, o, en ocasiones, a través de la música, la escritura y las expresiones artísticas locales.

3) Existe claramente, una insistencia del uso del pasado para satisfacer los fines más convenientes del presente (generalmente fines políticos, así como de expiación).

Por ello, la contribución que la museología en América aporta al campo de los museos de la memoria debe ser analizada en términos de luchas inconclusas que buscan cristalizar su derecho a la memoria y el reconocimiento a las víctimas de eventos traumáticos. De ahí que algunos países de América Latina construyan y moldeen nuevas formas de crear memoria social de manera totalmente distinta a las que aportaron aquellas que se crearon a partir del genocidio judío. No sólo crean memoria en posconflicto, sino que también sirve para crear comunidad, resiliencia y superar colectivamente el miedo y el dolor en medio de la tragedia. Más allá del lema “no repetir”, el hacer memoria en territorios con conflictos activos, los convierte en un instrumento de resistencia.

Finalmente, hay que considerar que tanto la memoria como el olvido están presentes en la reconfiguración de dichas políticas. Sin embargo, hablar de políticas del olvido en estos espacios recientes, sobre todo aquellos analizados en México y Colombia, sitúa un problema en donde todavía no existe un reconocimiento legal y político de lo ocurrido. El crear memoria en tiempos de lucha es una actividad riesgosa, sin embargo, la apertura de estos espacios se hace por la necesidad de pedir justicia y reconocer que existen hechos que todavía no han sido alcanzados por la pluma del historiador.

La proliferante *musealización* de la memoria (traumática) ha tenido repercusiones muy claras en la definición y construcción de los museos en América. La aparición de estos espacios, ya sean monumentales o “periféricos”, contribuyen a la decolonización del museo en términos del cómo y qué se entiende por “museo” ya no como significado, sino como sentido. Un sentido de la memoria desgarrada que busca nuevas formas de representarse y de reconfigurarse fuera de los cánones dominantes. Ello permite reconocer que el estudio de los

museos, a través del tiempo y de distintos continentes, se modifica y se convierte en un instrumento autónomo para la visibilización, la democratización y la difusión de conocimientos locales, y donde en este caso se encuentra un eco dentro de las luchas sociales y en las configuraciones infinitas del presente sobre eventos específicos del pasado violento de la modernidad.

Por lo tanto y para finalizar, aunado a las preguntas que se plantearon durante las primeras hojas de esta investigación, es evidente que los “museos de la memoria” en América funcionan y engloban todas esas concepciones ya antes planteadas: algunos cumplen fehacientemente el lugar de foros o lugares de resistencia, mientras que otros son instrumentos de poder y automplacencia política y/o de consumo de la tragedia; espacios de resguardo y catarsis, pero que de manera general, su permanencia en el ámbito de la historia de la museología quedará en duda, debido a las circunstancias políticas y sociales que rodean el nacimiento y desarrollo de estos espacios.

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Museo Calceolarium, Benedicto Ceruto, 1622	14
Figura 2. Exposición titulada, “El ancestro del hombre” Museo de Historia Natural	16
Figura 3. Sala permanente de la sección Holocausto. Museo Memorial del Holocausto en Washington	68
Figura 4. Vista general y entrada principal. Museo Memorial del Holocausto de Washington.	68
Figura 5. Sala permanente titulada “La ciencia de la raza” del Museo Memorial del Holocausto, Washington.....	70
Figura. 6. Vista de la sala de la exposición permanente “Ghetto” del Museo Memorial del Holocausto en Washington.	71
Figura 7. Vista al aire libre del Memorial Yad Vashem en Jerusalén.....	76
Figura 8. Vista área del complejo arquitectónico del Yad Vashem Memorial, Jerusalén....	77
Figura 9. Detalle del Museo Judío de Berlín, Alemania.	78
Figura 10. Vista área del Museo, Berlín Alemania.	79
Figura 11. Museo del Holocausto, en Washington, Estados Unidos	80
Figura 12. Detalle de la Plaza Juárez donde se muestra la Secretaría de Relaciones Exteriores	84
Figura 13. Edificio del Museo de la Memoria y Tolerancia.....	85
Figura 14. Plano del Museo de la Memoria y Tolerancia.....	86
Figura 15. Museo Judío y Centro de Tolerancia, Rusia	89
Figura 16. Museo del Holocausto y los Derechos Humanos, Dallas	90
Figura 17. Museo de la Tolerancia, Los Ángeles.....	90
Figura 18. “Sala Ley”. Exposición permanente del Museo Memoria y Tolerancia, Ciudad de México.....	93
Figura 19. Sala “Propaganda”.....	94
Figura 20. Sala “Marcha de las Muertes”.....	96
Figura 21. Detalle en la sala “La vida en los campos”.....	97
Figura 22. Detalle. Museo Memoria y Tolerancia.	98
Figura 23. Museo Memoria y Tolerancia. Sala “Ghettos”	99
Figura 24. Museo Memoria y Tolerancia. “Vagón de la muerte”.....	100
Figura 25. Sala “Inicio del terror”.....	101
Figura 26. Detalle de la instalación hecha con zapatos de las víctimas en el Museo del Holocausto de Washington	103
Figura 27. Video testimonio. Museo Memoria y Tolerancia, Ciudad de México.	105
Figura 28. Detalle sala “Guatemala”	106

Figura 29. Museo Memoria y Tolerancia. Sala “Violaciones a los Derechos Humanos”..	108
Figura 30. Entrada a la Sala “Tolerancia” en el Museo Memoria y Tolerancia.	111
Figura 31. Museo Sitio de Memoria, ESMA.	115
Figura 32. Museo de la Memoria, Santiago de Chile.....	115
Figura 33. Mapa Parque Museo de las Fuerzas Militares.....	138
Figura 34. Vista exterior del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Bogotá.....	140
Figura 35. Vista interior del Museo de la Memoria, Medellín	140
Figura 36. Salón del Nunca Más, Granada, Colombia.....	142
Figura 37. Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María, Colombia.....	143
Figura 38. Proyecto arquitectónico del Museo de Memoria de Colombia.	144
Figura 39. Proyecto del interior del Museo de Memoria de Colombia.	144
Figura 40. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación.....	146
Figura 41. Exposición permanente y memorial. Museo de la Memoria, Medellín.....	148
Figura 42. Detalle del memorial en el Museo de la Memoria, Medellín.....	148
Figura 43. Exposición "Voces para transformar Colombia	150
Figura 44. Cartografía. Pabellón Museo de Memoria Histórica de Colombia 2018.....	152
Figura 45. Detalle Eje Cuerpo. Pabellón Museo de Memoria Histórica de Colombia 2018	153
Figura 46. Vista General.....	155
Figura 47. Sitios de Memoria. Circular de Morelia	159
Figura 48. Monumento a Lucio Cabañas.....	160
Figura 49. Fachada exterior del Museo Casa de la Memoria Indómita.....	161
Figura 50. Museo Casa de la Memoria Indómita, Sala “La única lucha que se pierde es la que se abandona”.....	166
Figura 51. Plano Salas del Museo Casa de la Memoria Indómita	167
Figura 52. Sala “Sala de Espera”, Museo Casa de la Memoria Indómita	168
Figura 53. Mural “Abrazo ausente”	170
Figura 54. Lorena Malo, <i>Recuerdos persistentes</i>	171
Figura 55. Lorena Malo, <i>Recuerdos persistentes</i>	172
Figura 56. Sala “El Halconazo”	173
Figura 57. Sala “Negra”.....	174
Figura 58. “Sala del Terror”, Museo de la Memoria Indómita.....	183
Figura 59. Parque de la Memoria, Buenos Aires	185
Figura 60. Vista interior de “Fragmentos.	186

Figura 61. Alfredo Jaar, <i>Gutete</i> ,.....	201
Figura 62. Alfredo Jaar, Sin título (<i>Newsweek</i>),	202
Figura 63. Doris Salcedo, <i>Plegaria muda</i>	204
Figura 64. Peter Eisenman y Buro Happold, <i>Memorial del Holocausto en Berlín</i>	207
Figura 65. Doris Salcedo, <i>Sumando ausencias</i> ,	208
Figura 66. Alfredo Jaar, Geometría de la conciencia	210
Figura 67. Santiago Sierra, <i>1549 crímenes de Estado</i>	211

BIBLIOGRAFÍA

- *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*, Madrid, Iberomericana Vervuert, 2016.
- ALLIER MONTAÑO, Eugenia, “Les Lieux de memoire: Una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, en *Historia y Grafía*, no. 31, 2008, pp. 165-192.
- ALONZO PADILLA, Arturo Luis, “Diles que no me maten y si me matan que no me olviden. La memoria de la insurrección Armada en México (1965-1982)”, en *Historia Actual Online*, no.33, 2014, pp. 119-132.
- ANKERSMIT, Frank, *La experiencia histórica sublime*, traducción de Nathalie Schwan, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- ARAUJO, Marcelo Mattos, “Mesa Redonda de Santiago de Chile”, La Memoria del pensamiento museológico contemporáneo: documentos y deposiciones. Sao Paulo, Comité Brasileño de ICOM, 1995, p. 45, [en línea], < <https://studylib.es/doc/4453651/mesa-redonda-de-santiago-de-chile> >, fecha de publicación, 1972, fecha de consulta: 16 abril, 2018.
- ARENDT, Hannah, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- BANRGET, Alex, *Holocaust Intersections. Genocide and Visual Culture at the New Millenium*, Nueva York, Modern Humanities Research Association Routledge, 2013.
- BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BASUALDO, Carlos, *Doris Salcedo*, Londres, Phaidon, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y holocausto*, Madrid, Sequitur, 2008.
- BENNETT, Jill, *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University, 2005.
- BENNETT, Tony, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 2005.
- BERGDOLL, Barry, “Un marco para la reescenificar la memoria” en Javier Barreiro (Ed.), *Museo Memoria y Tolerancia. Arditti + RDT Arquitectos*, Ciudad de México, Arquine, 2011.
- BRAUN, Robert, “The Holocaust and Problem of Historical Representation” en *History and Theory*, vol. 33, no. 2, 1994, pp. 172-197.
- BROWN, Adam, *Judging “Priviledge” Jews. Holocaust Ethics, Representation, and the “Grey Zone”*, Nueva York/Oxford, Berghahn Publications, 2013.
- BUSBY, Karen, Adam Muller, et.al., *The Idea of a Human Rights Museum*, Winnipeg, Manitoba, University of Manitoba Press, 2015.
- CALVEIRO, Pilar, *Violencias de estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2012.
- CAMERON, Duncan F, “The Museum, a Temple or the Forum” en Gail Anderson (Ed.) *Reinventing the Museum, Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, AltaMira Press, 2004.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, Ramón Grosfoguel, *El Giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007.
- CEBALLOS MEDINA, Marcela, *Comisiones de la verdad. Guatemala, El Salvador, Sudáfrica. Perspectivas para Colombia*, Medellín, La Carreta, 2009.

- CENTRO NACIONAL DE LA MEMORIA HISTÓRICA, *Museo Nacional de la Memoria: un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guion museográfico*, Bogotá, CNMH, 2017.
- *Aquitectura, memoria y reconciliación*, CNMH, Bogotá, 2016.
- CHOMSKY, Noam, *Latin America. From Colonization to Globalization*, Nueva York, Ocean Press, 1999.
- DA SILVA CATELA, Ludmila, “Exponer lo invisible. Una etnografía sobre la transformación de los Centros clandestinos de Detención en Sitios de Memoria en Córdoba Argentina” en *Recordar para pensar Memoria para la Democracia*, Santiago de Chile, Ediciones Böll Cono Sur, 2010.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2010.
- DE JONG, Steffi, *The Witness as Object: Video Testimonies in Memorial Museums*, Nueva York/Berlin, Berghahn Books, 2018.
- DE SIMINE, Silke Arnold, *Mediating Memory in the Museum*, New York, Palgrave Macmillian, 2013.
- DEN OUDSTEN, Frank, *Space. Time. Narrative: the exhibition as post-spectacular stage*, Londres, Routledge, 2017.
- DERNIE, David, *Espacios Expositivos*, Barcelona, Blume, 2006.
- DÍAZ BALERDI, Iñaki, *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*, Gijón, Austrias, Trea, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.
- *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2018.
 - “La emoción no dice”yo”. Diez Fragmentos sobre la libertad estética” en *Alfredo Jaar: las políticas de las imágenes*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2014.
- DIÉGUEZ, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Monterrey, Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.
- DOMINGO MARTÍNEZ, Rosario, *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo*, tesis de doctorado, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- DRAPPER, Susana, “The business Memory. Reconstructing Torture Centers as Shopping Malls and Tourists Sites” en Ksenija Bilbika (Ed.) *Accounting Violence. Marketing in Latin America*, Durham, Duke University Press, 2011.
- EREMBERG, Shula, *Rosario (documental)*, Ciudad de México, Goya Producciones, 2014.
- ERLL, Astrid, *Cultural Memories Studies: An Internacional and Intedisciplinary Handbook*, Berlín/Nueva York, Deutsche Nationalbibliothek, 2008.
- FAZIO, Carlos, *Estado de emergencia*, Ciudad de México, Peguin Random House, 2016.
- FEIERESTEN, Daniel, *Terrorismo de estado y Genocidio en América Latina*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso, *Nueva museología: planteamientos y retos para el futuro*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

- FERREIRA, Marcelo, “Genocidio reorganizado en Colombia (a propósito de una Sentencia del Tribunal Permanente de los Pueblos)” en Daniel Feierstein (Ed.) *Terrorismo de Estado*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.
- FINCHELSTEIN, Federico, *El canon del holocausto*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010.
- FINKELSTEIN, Norman, *La industria del Holocausto*, Madrid, Akal, 2014.
- FRANKLIN, Adrian, *Anti-Museum*, Nueva York, Routledge, 2020.
- GAMIÑO MUÑOZ, Rodolfo, *Guerrilla, represión y prensa en la década de los setenta en México. Invisibilidad y olvido*, Ciudad de México, Instituto Mora, 2011.
- GARCÍA BRAVO, Ma. Haydé, “Dando y dando objetos preciosos: hueso por jarrones. Intercambios desiguales entre Francia y México, Siglo XIX” en *Aproximaciones a lo local y global: América Latina en Historia de la Ciencia Contemporánea*. Gisela Mateos y Edna Suárez-Díaz (comps.), Ciudad de México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo, 2016.
- GILLY, Adolfo, *Historia a contrapelo: una constelación*, Ediciones Era, Ciudad de México, 2013.
- GLOCKER, Fritz, *Los años heridos. La historia de la Guerrilla en México 1968-1985*, Ciudad de México, Planeta, 2019.
- GUGLIELMUCCI, Ana, “El Museo de la Memoria y el Museo Nacional de Colombia: el arte de exponer las narrativas sobre el conflicto armado interno” en *Mediaciones*, vol. 11, no. 15, 2015, pp. 10-29.
- “Restituir lo político: los lugares de memoria en Argentina, Chile y Argentina” en *Topografías de la Memoria: de usos y costumbres en los espacios de violencia en el nuevo milenio*, vol.13, 2019, pp. 31-57.
- HALBWACHS, Maurice, *On collective memory*, Chicago, Chicago University Press, 2008.
- HANSEN-GLUCKLICH, Jennifer, *Holocaust Memory Reframed. Museums and the Challenges of Representation*, New Jersey, Rutgers University Press, 2014.
- HARVEY, David, *El nuevo Imperialismo*, Madrid, Ediciones Akal, 2004.
- HAYNER, Priscilla B, *Verdades silenciadas. La justicia transicional y el reto de las comisiones de la Verdad*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2014.
- HELLER, Eva, *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Gustavo Gill, 2017.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *El museo como espacio de comunicación*, Gijón (Austrias), Trea, 2011.
- HIERNAUX-NICOLAS, Daniel, Carmen Imelda González-Gómez, “Gentrificación, simbólica y poder en los centros históricos: Querétaro, México”, en *XII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.
- HILBERG, Raul, *La destrucción de los judíos europeos*, Madrid, Akal, 2005.
- HIRSCH, Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Nueva York, Columbia University Press, 2012.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Museums and the shaping of knowledge*, Londres, Routledge Press, 1992.
- HORKEIMER, Marx, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Aka, 2007.
- HUYSSSEN, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory (Cultural Memory in the Present)*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

- *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- JAAR, Alfredo, *Hágase la luz: proyecto Ruanda, 1994-1998*, Barcelona, Actar, 1998.
- JARAMILLO MARIN, Jefferson, “Las comisiones de estudio sobre la violencia en Colombia. Un examen a los dispositivos oficiales sobre el pasado y el presente de la violencia” en Eugenia Allier (Ed.) *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*, Ciudad de México, UNAM, 2015.
- *Políticas, espacios y prácticas de memoria: disputas y tránsitos actuales en Colombia y América*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019.
- JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- JÍMENEZ BLANCO, María Dolores, *Una Historia del museo en nueve conceptos*, Madrid, Cátedra, 2014.
- KURI PINEDA, Edith, “Espacio, ‘guerra sucia’ y memoria. La Construcción del Museo Casa de la Memoria Indómita en México”, en *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 9, no. 31, 2017, pp. 115-131.
- LACAPRA, Dominick, *Representar el Holocausto: historia, teoría y trauma*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.
- *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- LANDSBERG, Alison, *Prosthetic Memory. The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.
- LEÓN, Laura, *El Museo, Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.
- LEVY, Daniel, Natan Sznaider, *Human Rights and Memory*, Penn State, The Pennsylvania State University Press, 2010.
- LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Ediciones Aleph, 2006.
- *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Huchnick Ediciones, 1989.
- LINENTHAL, Edward T., *Preserving Memory. The Struggle to Create America’s Holocaust Museum*, Nueva York, Columbia University Press, 2001.
- LORENTE, Jesús Pedro, *Cathedrals of Urban Modernity: the first museum of contemporary art, 1800-1930*, Nueva York, Routledge, 2018.
- “Cambios de paradigmas y su recepción en la cultura hispana: De la nueva museología a la museología crítica en Tendencias de la Museología en América Latina” en Luis Gerardo Morales (Ed.) *Tendencias de la museología en América Latina*, Ciudad de México, ENCRYM Publicaciones, 2015.
- MACDONALD, Sharon, *The Politics of Display, Museums, science, culture*, Londres-Nueva York, Routledge, 1998.
- MARTÍNEZ, Magda Rocío, *Uno se muere cuando lo olvidan. La construcción de la memoria de la violencia en Colombia*, tesis de grado, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- MASTROGIOVANNI, Federico, *Ni vivos ni muertos: la desaparición forzada en México*, Ciudad de México, DeBolsillo, 2016.
- MAYORAL, Edwin G, Francisco J. Delgado, ¿Historia de las emociones o emociones de la historia? en *Memoria Colectiva de América Latina*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.
- MENDEZ GARCÍA, Jorge, “Lenguaje y Memoria Colectiva, Silencio y Olvido Social”, en *Memoria Colectiva en América Latina*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.

- MIGNOLO, Walter, “Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después”, *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 25, Bogotá, 2019, pp. 14-32.
- MINK, Janis, *Marcel Duchamp: 1887-1968: art as anti-art*, Könl, Taschen, 2017
- MORALES, Luis Gerardo, “¿Qué es un Museo?”, *Cuiculco*, vol. 3, no. 7, 1996, pp. 59-104
- “Tendencias de la Museología” en *América Latina. Publicaciones Digitales*, (ed.) México, ENCRyM, INAH, 2015.
 - “Límites narrativos de los museos de historia” en *Revista Alteridades*, Ciudad de México, Vol. 19. No. 37, 2009, pp. 43-56.
- MURAWSKA-MUTHESIUS, Katarzyna, *From Museology Critique to the Critical Museum*, Nueva York, Routledge, 2015.
- MURPHY, Kaitlin M, *Mapping Memory, Visuality, Affect, and Embodied Politics in America*, Nueva York, Fordham University Press, 2019.
- MUSEO DE MEMORIA HISTÓRICA DE COLOMBIA, *Exposición Voces para transformar a Colombia*, Folleto, Bogotá, CNMH, 2018.
- NAHÓN, Abraham, “Las prácticas artísticas en Oaxaca y la construcción de los nuevos horizontes de resistencia”, en Miki Yokoigawa (coord.) *Protesta y resistencia. El arte contemporáneo en América Latina*, Pachuca, Hidalgo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2019.
- NORA, Pierre, *Piere Nora en Les lieux de mémoires*, traducción de Laura Masello, Santiago de Chile, Trilce, 2009.
- ONCINA, Faustino, M. Elena Cantarino Suñer, *Estética de la memoria*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011.
- OSORIO BARRAGÁN, Oscar Yesid, *Recordar y no repetir: la potencialidad de la construcción de la Memoria Histórica en la contribución al fin del conflicto armado en Colombia*, tesis de maestría, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- PARDO ABRIL, Neyla Graciela, Juan Ruiz Celis, *Víctimas, memoria y justicia: aproximaciones latinoamericanas al caso colombiano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2016.
- PEREYRA, Guillermo. “Construir memoria en tiempos atroces” en *Estudios sobre conservación, restauración y museología*, vol. IV, 2017, pp. 186-191.
- PETRASEK, David, “Illusions and the Human Rights Museum” en Karen Busby (Ed.) *The Idea of a Human Rights Museum*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2015.
- PINNA, Giovanna, “El retrato como huella de la memoria” en Fustino Oncina, M. Elena Cantarino Suñer (Ed.), *Estética de la memoria*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011.
- PIÑEYRO, José Luis, “Conraguerrilla y violencia estatal en México: ¿política de Estado?, en *México en los setenta ¿Guerra Sucia o Terrorismo de Estado?*, Chilpancingo de los Bravos, Universidad Autónoma de Guerrero, 2015.
- PINOCHET COBOS, Carla, *Derivas críticas del Museo en América Latina*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2016.
- POLGAR, Michael, *Holocaust and Human Rights Education*, Bingley, United Kingdom, Emerald Publisher, 2019.
- POMIAN, Krzysztof, “Coleccionistas, aficionados y curiosos. París y Venecia 1500-1800” en Valeria Torres Septién (Ed.) *Producciones de sentido. El uso de las fuentes en la historia cultural*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2002.

- POWELL, Christopher, “Transcendence or struggle? Top-down and bottom-up narratives of human rights” en *The Idea of a Human Rights Museum*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2019.
- “El teatro de las imágenes” en *Alfredo Jaar: las políticas de las imágenes*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2014.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- RICHARD, Nelly, *Fracturas en la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- *Crítica de la memoria 1990-2010*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010
- REITER, Yitzhak, *Contesting Symbolic Landscape in Jerusalem: Jewish/Islamic Conflict Over the Museum of Tolerance at Mamilla Cemetery*, Brighton, Sussex Press, 2014.
- REYES SÁNCHEZ, Rigoberto, “Relecturas desde las claves de lo visual-viral: imagen violentada, cuerpos sintientes y estéticas multisensoriales”, en *Interdisciplina*, vol. 2, no. 3, 2014, pp. 67-78.
- ROSAURO, Elena, *Historia y violencia en América Latina: prácticas artísticas 1992-2012*, Murcia, CENEDEAC, 2017.
- ROSENWEIN, Barbara, Ricardo Cristianni, *What is the History of Emotions*, Cambridge, Polity Press, 2019.
- RUFER, Mario, Mario Ruffer, “La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México” en *Antitesis*, vol.7, 2014, pp. 94-120.
- “Sacralización, ritualización y espectáculo el torno al pasado: El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile” en *Anuario de historia regional y de las fronteras*, vol. 21, no. 2, 2016, pp. 193-216.
- SANDELL, Richard, Robert R. Janes, *Museum Activism*, Nueva York, Routledge, 2019.
- SHANDLER, Jeffrey, *Holocaust Memory in the Digital Age*, Stanford, Stanford University Press, 2017.
- SHELTON, Anthony, “Critical Museology. A Manifesto” en *Museums Worlds Advances in Research, Berghahn Journals*, vol. 1, Brooklyn, 2013, pp. 7-23.
- SODARO, Amy, *Exhibiting Atrocity. Memorial Museums and the Politics of Past Violence*, New Jersey, Rutgers Press, 2018.
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Ciudad de México, DeBolsillo, 2018.
- STIER, Oren Baruch, *Holocaust Icons, Symbolizing the Shoah in History and Memory*, New Jersey, Rutgers University Press, 2015.
- TODOROV, Tzvetan, *La memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX*, Madrid, Península, 2002.
- ULRICH GUMBRECHT, Hans, *Producción de presencia*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2005.
- VARGAS ALVAREZ, Sebastián, “Espacialidades de la memoria: lugares para abordar el pasado conflictivo en Colombia contemporánea”, en Carlos Salamanca y Jefferson Jaramillo (Eds.), *Políticas, espacios y prácticas de la memoria*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2019.
- WILLIAMS, Paul, *Memorial Museums. the Global Rush to Commemorate Atrocities*, Oxford-New York, Berg Publishers, 2007.

- WOLFF ROJAS, Tatiana Astrid, *Exposiciones temporales de arte en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile y el Museo de la Memoria de Rosario Argentina*, tesis de maestría, Ciudad de México, ENCRYM, 2015.
- “Memoria y representación: Museo Casa de la Memoria Indómita” en *Revista Discurso Visual*, Ciudad de México, No. 34, Julio/Diciembre, 2014, pp. 41-48.
 - “Pensamientos sobre la representación de la memoria traumática en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos” en *Intervención*. Vol. 7 no. 13. 2016, México, 74-79.
- YOKOIGAWA, Miki, Gisela Cázares, *Protesta y resistencia. El arte contemporáneo en América Latina*, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2019.
- YOUNG, JAMES E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorial and Meanings*, New Haven, CT, Yale University Press, 1993.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- ALBA DE LA VEGA, Victor, “Qué es la deconstrucción” en *Revista Comunicación*, Cartago, vol. 12 (2), no. 23, pp. 42-55, [en línea], < <https://pdfcookie.com/documents/que-es-la-deconstruccion-xov1x3z78jl1> >, fecha de última modificación, 15 marzo 2013, fecha de consulta: 03 febrero 2020.
- BELTRÁN GAOS, Mónica, “Tolerancia y derechos humanos, Política Cultural” en *Política y cultura*, no. 21, 2004, pp. 181-18#, [en línea], < http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018877422004000100012 >, fecha de publicación, 21 de enero, 2004, fecha de consulta: 12 de enero de 2019.
- BENJAMIN, Walter, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2015.- *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, traducción de Bolívar Echeverría, México, Contrahistorias, 2005 [en línea], < http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/tesis_sobre_la_historia_y_otros_fragmentos >, fecha de consulta: 26 de abril de 2017.
- CALVEIRO, Pilar, “Los usos políticos de la memoria” en Pilar Alveiro (Ed.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2006, pp. 368-382. [en línea], <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>, fecha de publicación, 2006, fecha de consulta: 25 de enero de 2018.
- “Testimonio y memoria en el relato histórico”, [en línea] <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/204/203>, fecha de publicación, 2006, fecha de consulta: 13 de enero 2018.
 - “La memoria y el testimonio como asuntos del presente” en *Acta Poética*, Ciudad de México, 27 (2), 2006, pp. 65-86. [en línea], https://www.clacso.org.ar/megafon/pdf/Megafon_16_2_Pilar_Calveiro.pdf, fecha de publicación septiembre de 2017, fecha de consulta: octubre de 2018.

- CENTRO NACIONAL DE LA MEMORIA HISTÓRICA, *Archivos para la paz-Voluspa Jarpa* [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=BNNrdprrdWw>>, fecha de publicación 27 de octubre de 2015, fecha de consulta: 02 de febrero de 2018.
- CHASQUIS, Fundación, *Les voy a contar una historia*, [en línea], <https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=pXzKpWx8StU>, fecha de última modificación, 5 de marzo de 2013, fecha de consulta: 13 de marzo de 2019.
- COLOMBIA 2020, *Museos de memoria, ¿por qué las víctimas rechazaron el inicio simbólico de su construcción?*, [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=OpRYsZWtUMc>>, última fecha de modificación, 6 de febrero de 2020, fecha de consulta: 17 de junio de 2020.
- DE JONG, Steffi, “Sentimental education. Sound and Silence at History Museums”, *Museums and Society, Leceister*, vol. 26, no. 1, 2018, pp. 88-106, [en línea], <<https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/2537/2519>>, fecha de última modificación, 26 de marzo 2018, fecha de consulta: 26 de agosto de 2018.
- EL UNIVERSAL, “La ciudad en el tiempo: efímero conjunto Alameda: Actual Plaza Juárez”, Ciudad de México, enero de 2018, [en línea], <<https://www.eluniversal.com.mx/galeria/metropoli/cdmx/la-ciudad-en-el-tiempo-el-efimero-conjunto-alameda-actual-plaza-juarez>>, fecha de última actualización, 21 de enero de 2018, fecha de consulta: 28 de agosto de 2018.
- FEIERESTEN, Daniel, RompevientoTV, [en línea], <<https://www.rompeviento.tv/?p=43291>>, fecha de publicación 2018, fecha de consulta: febrero de 2019.
- FONSECA BARRERA, Alejandra, Sebastián Vargas Álvarez, “Museo de la Memoria y la Tolerancia de la Ciudad de México. Aproximación crítica con dos contrapesos”, en *Revista Intervención*, año 6, no. 11, 2015, pp. 73-82. [en línea], <<http://www.redalyc.org/pdf/3556/355639247009.pdf>>, fecha de consulta: 21 de enero de 2018.
- FORO URBANO, *Andreas Huyssen. Entrevistas. Sitios de Memoria*, [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=b5Bez1o_Wow>, última modificación, noviembre 2016, fecha de consulta: 23 de octubre 2018.
- GÓMEZ, Gustavo G., “Topología y la deconstrucción en el arte: Reconfiguraciones del espacio del museo” en *Revista Calle 14. El museo y lo museal*, Bogotá, no. 2, 2008, pp. 40-49, [en línea], <<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/issue/view/123>>, fecha de última modificación, 2 de octubre de 2010, fecha de consulta: 5 enero de 2020.
- GUGLIELMUCCI, Ana, *La memoria debe trascender al Gobierno de turno*, El Espectador en línea, abril de 2018 [en línea], <<https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/la-memoria-debe-trascender-al-gobierno-de-turno-ana-guglielmucci-article/>>, fecha de última modificación, 10 de abril de 2018, fecha de consulta, 23 de febrero de 2019.
- *Pensar y actuar en red: los lugares de memoria en Colombia*, [en línea], La Plata, Revista Memoria Académica, Vol. 8, no. 16, 2018, pp. 1-31. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8718/pr.8718.pdf>, fecha de consulta, 12 de marzo de 2018.
- HERNÁNDEZ CORDERO, Adrián, “Gentrificación y zona de la Alameda, Ciudad de México” *Anuario Espacios Urbanos*, no. 20, 2013, pp. 241-266. [línea],

- <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/6577> fecha de publicación, 2013; fecha de consulta, 24 de julio de 2018.
- KANSTEINER, Wulf, “Transnational Holocaust Memory, Digital Culture and the End of Reception Studies”, en *The Twentieth Century in European Memory*, Leiden/Boston, European Studies, no. 34, 2017, pp. 305-343, [en línea], <https://brill.com/view/book/edcoll/9789004352353/B9789004352353_015.xml?rskey=faC6xP&result=2>, fecha de publicación de 2017, fecha de consulta: 13 de noviembre de 2018.
- LLUENGAS, Lorena, “El Agua que narra...” en *Textos curatoriales de la exposición Voces para transformar a Colombia*, Museo de Memoria Histórica de Colombia, Bogotá, 2018, [en línea], <<http://museodememoria.gov.co/wp-content/uploads/2018/07/Textos-curatoriales-Voces.pdf>>, fecha de consulta: 24 de febrero de 2019.
- LOUSSIANA CHANNEL, *Alfredo Jaaar Interview: Images Are Not Innocent* [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=3-t2Yx3mz5k>>, fecha de publicación, 11 de julio de 2013, fecha de consulta: 9 de noviembre de 2018.
- MELENDO, María José, “Formas de la memoria en el arte posdictatorial”, *Revista Ramona*, Buenos Aires, vol. 78, 2008, pp. 24-27, [en línea], <<http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0152/fc9095dd.dir/r7807notas.pdf>>, fecha de consulta: 13 de junio de 2018.
- MENDOZA GARCÍA, Jorge, “Memoria de las desapariciones durante la Guerra Sucia en México”, en *Athenea Digital*, vol. 15, no. 3, 2015, pp. 85- 108, [en línea], <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1446>>, fecha de consulta: 19 de marzo de 2020.
- Mignolo, Walter, “El Museo en el horizonte colonial de la modernidad”, [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=4maQRDg1xzs&list=WL&index=6&t=0s>>, fecha de publicación, enero de 2007, fecha de consulta: 3 octubre, 2019.
- MONTAÑO, Esteban, *¡Pacifista!: General, ¿Su museo de la memoria incluye las víctimas de las Fuerzas Militares?*, [en línea], <https://www.vice.com/es_co/article/mvynm4/general-su-museo-de-la-memoria-incluye-a-las-victimas-de-las-fuerzas-militares>, fecha de la última actualización, 22 de abril de 2015, fecha de consulta: 10 abril de 2019.
- MONTES, Rocío, “La polémica por el Museo de la Memoria obliga a dimitir al Ministro de Cultura en Chile”, *El País*, agosto de 2018 [en línea] https://elpais.com/internacional/2018/08/13/america/1534177652_330511.html, última modificación, 13 de agosto de 2018, fecha de consulta: 15 de mayo de 2019.
- MORA RODRIGUEZ, Fernando, “El Bouletererion, El legado de Hipodamos”, diciembre, 2015, [en línea], <<https://ellegadodehipodamos.wordpress.com/2015/12/11/el-bouleuterion/>>, fecha de publicación, diciembre 2015, fecha de consulta: 23 marzo 2019.
- MUSEO CASA DE LA MEMORIA INDÓMITA, [en línea], <<https://museocasadelamemoriaindomita.mx/>>, fecha de consulta: 2 de noviembre de 2019.
- NAVARRO, Oscar, “History and the education as a bases for museum legitimacy in Latin American museums: some comments for a discussion from a critical museology point of view”, *Museológica Brunensia*, 2012, vol.1, pp. 28-33, [en línea],

- <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/131353>>, fecha de consulta: 12 mayo de 2018.
- “Museos en crisis: una visión desde la museología crítica”, Museos.es, 2009-2010, Madrid, pp. 50-57, [en línea], <<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:450d5e21-e07f-493a-8a04-2702984a02cf/navarro-tsagaraki.pdf>>, fecha de consulta: 3 de marzo de 2020.
- NUBIA BELLO, Martha, “¡Basta Ya!...Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad”, conferencia en el Colegio de la Frontera Norte (COLEF), [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=oFKI73gOgwc>>, fecha de publicación, 10 de noviembre 2014, fecha de consulta: 10 de febrero de 2019.
- OLAYA GUALTEROS, Vladimir, Marina Lasnaia, “Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político” en *Revista Colombiana en Educación*, no. 62, 2012, pp. 117-138, [en línea], <<http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n62/n62a07.pdf>>, fecha de última actualización 26 de diciembre de 2012, fecha de consulta: 22 de agosto de 2019.
- OVALLE, Camilo Vicente, “El enemigo que acecha. La construcción del enemigo político y la represión en México en la década de 1970”, *Historia y grafía*, vol. 56, 2020, pp. 53-87, [en línea], <<https://doi.org/10.48102/hyg.vi56.353>>, fecha de consulta: 26 de agosto de 2021.
- REVISTA DIGITAL NUEVA MUSEOLOGIA, “Renuncia el director del Museo de la Memoria en Perú (LUM) luego de una controversial muestra sobre Fujimori”, agosto de 2017, [en línea], <<https://nuevamuseologia.net/renuncia-el-director-del-museo-de-la-memoria-de-peru-lum-luego-de-una-controversial-muestra-sobre-fujimori/>>, fecha de última modificación, 4 de diciembre de 2015, fecha de consulta: 17 de junio de 2020.
- ROEMER, Nils, *Revisiting Artifacts and Their Histories: The Trauma of Objects and the Holocaust*, febrero de 2017, [en línea] <<http://www.thecurioproject.com/curiostories/2017/2/1/revisiting-artifacts-and-their-histories-the-trauma-of-objects-and-the-holocaust>>, última modificación, febrero 2017, fecha de consulta: 22 septiembre de 2019.
- ROTHSTEIN, Edward, “The Problem with Jewish Museums”, [en línea], <<https://mosaicmagazine.com/essay/2016/02/the-problem-with-jewishmuseums/>>, fecha de publicación, 1 de febrero de 2016, fecha de consulta: 29 de agosto de 2018.
- SÁNCHEZ DEL OLMO, Sara, “Huellas de dolor: una aproximación crítica al Museo de las Memorias del Paraguay” en *Revista A Contra Corriente. Una revista de estudios Latinoamericanos*, vol. 15, no. 2, Carolina del Norte, 2018, pp. 193-219, [en línea], <<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1743>>, última modificación 17 enero de 2018, fecha de consulta: 15 de julio 2018.
- SIN AUTOR, Informes, Centro Nacional de Memoria Histórica, [en línea], <<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes?limitstart=0>>, fecha de consulta: 5 de enero de 2019.
- SIN AUTOR, “Las víctimas que se oponen al nombramiento de Darío Acevedo en el CNMH”, [en línea], <<https://www.semana.com/nacion/articulo/el-candidato-a-dirigir-el-centro-de-memoria-historica-al-que-se-oponen-las-victimas/600242>>, fecha de última actualización, 5 de febrero de 2019, fecha de consulta: 13 de febrero de 2019.
- SIN AUTOR, *Museo Memoria y Tolerancia*, Ciudad de México, Ediciones La Caja, 2011.

- SITIOS DE MEMORIA, “Circular de Morelia”, [en línea], <<http://sitiosdememoria.segob.gob.mx/es/SitiosDeMemoria/CircularDeMorelia>>, fecha de consulta: 22 de agosto de 2019.
- STAROPOLSKY SAFIR, Galia, *Maquetas y dioramas en la comunicación expositiva*, [en línea], <https://repositoriodepublicaciones.encyrm.edu.mx/pdf/7.%20Maquetas%20y%20dioramas%20en%20la%20comunicaci%C3%B3n%20expositiva.pdf>, fecha de consulta: 3 de septiembre de 2019.
- VARGAS ÁLVAREZ, Sebastián, Hernando Sánchez Cepeda, *El Museo Nacional de la Memoria de la Ley de Víctimas en Colombia, ¿Qué exhibir? ¿Cómo hacerlo?*, pp. 26-59, [en línea], <e20a07.pdf>, fecha de última modificación, 10 de agosto de 2014, fecha de consulta: 16 de febrero de 2019.
- VILLA GÓMEZ, Juan David, Manuela Avendaño, “Arte y memoria: expresiones de la resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política”, *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, vol. 8, no. 2, 2017, pp. 502-535, [en línea], <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6048088.pdf>>, fecha de publicación, 24 de junio de 2017, fecha de consulta: septiembre 15 de 2019.