



**Casa abierta al tiempo**

**Universidad Autónoma Metropolitana  
Unidad Azcapotzalco  
División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Posgrado en Historiografía**

**Museo Casa de la Memoria Indómita: el discurso en los museos  
memoriales de América Latina.**

**Tesis para obtener el grado de Maestra en Historiografía**

**Jimena Jaso Guzmán**

**Noviembre 2019**

*A Marcela y Flavio  
"Cuando ya no podemos ir a la montaña,  
seremos montaña"*

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a mi asesor, Álvaro Vázquez Mantecón quien tuvo la paciencia, el tiempo y el enorme compromiso para discutir conmigo y permitirme hacer de esta tesis lo que es.

Agradezco a mis sinodales, Francisco Ramírez Treviño y Saúl Jerónimo por sus valiosos comentarios y al posgrado en Historiografía de la UAM Azcapotzalco, en especial a René por todo su apoyo.

Agradezco a los visitantes del CCU Tlatelolco quienes son la base de mis investigaciones y para quienes he trabajado los últimos ocho años.

Agradezco a los mediadores quienes han sido el motor para trabajar cada día por la memoria y por construir futuro juntos.

Agradezco a mis colegas de museos de Latinoamérica quienes se han vuelto compañeros en este camino y me han ayudado a confiar, creer y reimaginar.

Agradezco a Lucelena por estar siempre. Agradezco a Sara por escuchar y comprender. Agradezco a Gerardo por ser.

## Índice

### Introducción

#### 1. El trabajo de investigación

- 1.1 Un proyecto historiográfico
  - 1.1.1 La historiografía crítica
  - 1.1.2 Texto histórico y realidad
  - 1.1.3 El museo y su estudio historiográfico
  - 1.1.4 Pasado musealizado
- 2.1 Estudio de caso: El Museo Casa de la Memoria Indómita
- 2.2 El MCMI en comparación con otros casos en América Latina
- 2.3 Hipótesis y preguntas de investigación

### Capítulo I. Condiciones de enunciación en el Museo Casa de la Memoria Indómita.

#### 1. Estado de la cuestión. La memoria es conflicto

- 1.1 El sujeto y objeto de la memoria
- 1.2 La memoria, un problema de un *nosotros*
  - 1.2.1 El Estado y el monopolio de la violencia
  - 1.2.2 Del monopolio de la violencia al monopolio de la memoria
  - 1.2.3 El museo frente a los monopolios de la memoria
- 1.3 La memoria un problema del objeto: el archivo
- 1.4 Conclusión dos vertientes problemáticas de la memoria

#### 2. Tres niveles de la memoria: internacional, latinoamericano, mexicano

- 2.1. El problema del monumento
- 2.2 Memoria en el contexto internacional
- 2.3 Memoria y Latinoamérica
  - 2.3.1 El discurso ‘salvador’ del Estado dictatorial
  - 2.3.2 Museos de Memoria en América Latina
- 2.4 Memoria en México
  - 2.4.1 Museos de Memoria en México
  - 2.4.2 El MCMI ¿un museo autónomo?
- 2.5 Relación Estado-Museos de Memoria en Latinoamérica

#### 3. El Museo Casa de la Memoria Indómita y sus condiciones de enunciación

- 3.1 La Guerra Sucia, discurso soslayado
- 3.2 Condiciones políticas. Transiciones
- 3.3 Condiciones ideológicas. Los discursos inaugurales
- 3.4 El discurso del MCMI y la Universidad
- 3.5 Conclusión de las condiciones de enunciación

#### **4. El Comité Eureka en relación con el discurso del museo. Lo no dicho.**

- 4.1 Comienzos del Comité Eureka
- 4.2 Los personajes Rosario Ibarra y su hijo
- 4.3 La creación del museo por parte del Comité Eureka
- 4.4 Institucionalizar la memoria por medio de un Museo
- 4.5 Autoría compleja, quién es el que habla
- 4.6 El Comité Eureka y sus aliados en el proceso de realización del museo

#### **5. Conclusiones**

### **Capítulo II. La configuración del MCMI**

#### **1. La configuración del espacio**

- 1.1 El edificio del MCMI
- 1.2 Jorge Gálvez. Emprendedor de memoria

#### **2. Análisis del discurso a partir de códigos de comunicación particulares**

- 2.1 El objetivo del museo según la cédula introductoria
- 2.2 Lado derecho. Los antecedentes
- 2.3 Sobre el inicio del museo
- 2.3 Lado izquierdo. México color de rosa.

#### **3. Análisis discursivo de sala El Terror**

- 3.1 La cédula de sala
- 3.2 Los testimonios en el museo
- 3.3 Los testimonios en el MCMI
  - 3.3.1 Testimonios con un fin jurídico
  - 3.3.2 Testimonios auditivos
- 3.4 La experiencia estética frente a los testimonio
- 3.5 Los silencios que muestra la sala
- 3.6 Conclusiones

#### **4. Análisis discursivo de sala La Espera**

- 4.1 La fotografía de desaparecido
- 4.2 La experiencia de la fotografía de desaparecidos en el museo de memoria
  - 4.2.1 ESMA
  - 4.2.2 Museo de la memoria de Chile

4.3 La imagen de desaparecidos en el MCMI

4.4 La emoción de la sala

## **5. Conclusiones**

### **Capítulo III. Análisis del discurso del museo en general**

#### **1. Sala la lucha**

1.1 Los archivos material para construir el discurso de sala

1.2 Los archivos del MCMI

1.2.1 Dos formas de usar el archivo por parte del Comité Eureka: conformación de identidad y forma de lucha política

1.2.2 El archivo como conformación de identidad e ideas de futuro

1.2.3 El archivo como forma de lucha política expuesto en el museo

1.2.3.1 Sala “El escrache”, el archivo como problema

1.2.3.2 El archivo de la desaparición, último espacio de la exposición permanente

1.3 El archivo sus posibilidades y silencios

#### **2. Los archivos en los museos de memoria**

2.1 Archivo y autoridad

2.2 El archivo en el Museo de Memoria de Santiago de Chile

2.3 El Memorial del 68 (2007-2017)

#### **3. Conclusión**

### **Capítulo IV. Conclusión General**

1. La experiencia en el MCMI a través de testimonio, fotografía y documento

2. La exposición como catalizadora de emociones

3. La construcción de un *nosotros*

4. Conclusiones

## Introducción

*Lo desconocido no es aquello de lo que no sabemos absolutamente nada,  
sino aquello que, en lo conocido, se nos impone como lo inquietante.*  
Heidegger

Trabajo en un museo de memoria desde hace ocho años. Mi trabajo, en general, tiene la intención de acercar a los ciudadanos a la memoria del pasado reciente. Con el propósito de desarrollar proyectos en el museo, me he visto envuelta en diversas preguntas en relación con la memoria, con los museos y sus públicos. El tema me ha inquietado a lo largo de estos años y ha caracterizado mis experiencias, tanto académicas como empíricas. Mi trabajo práctico y académico tiene como fundamento una creencia compartida con Elizabeth Jelin:

En el campo de estudios de las memorias convergen inquietudes teórico-académicas y un compromiso cívico-político (...) con ideales de construcción de sociedades donde los conflictos –inevitables en la dinámica sociopolítica– puedan ser abordados sin violencias y con un sentido compartido de justicia.<sup>1</sup>

Para mí, la intención de los espacios de memoria es formar ciudadanos, activos y críticos. Sin embargo, el cómo, desde dónde, con qué intenciones, en qué contextos, son dudas que me acompañan día con día. Creo que formar a los jóvenes para reflexionar sobre su calidad de sujetos políticos es un compromiso que no puede estar desvinculado de la reflexión de nuestra práctica. Creo que los procesos que acompañan la formación de museos de memoria deben ser estudiados y visibilizados. De esta forma podremos entender estos espacios y sus códigos de comunicación particulares para tener mayores herramientas críticas que ayuden a construir museos en el futuro.

---

<sup>1</sup> Elizabeth JELIN, “Revisando el campo de las memorias: un nuevo prólogo”, en *Los trabajos de la memoria*,

## **1. El trabajo de investigación**

### **1.1 Un proyecto historiográfico**

El objetivo de esta investigación es analizar los museos de memoria como espacios que conforman discursos a partir de estrategias de comunicación museales. Mediante el análisis de estas estrategias en un museo en particular, el Museo Casa de la Memoria Indómita, y apoyándome en la comparación de éste con otros museos memoriales, comprenderemos cómo se conforma un discurso que visibiliza narrativas del pasado reciente en estos espacios específicos, los museos de memoria.

Con Valentina Salvi, podemos entender la memoria como una forma de “elaboración, resignificación y construcción de sentidos sobre el pasado que están a su vez enmarcadas en escenarios de colaboración y diálogo, pero también en disputa y confrontación con otras interpretaciones y en contra de olvidos y silencios”.<sup>2</sup> La memoria se construye por grupos particulares que dotan al presente de un sentido activo; grupos que tienen objetivos sobre qué quieren mantener de sus memorias y cómo quieren influir en el presente con ellas. Estas memorias buscan dialogar y ser parte no sólo de un pasado que parece omitir ciertas cosas, sino de un presente que va a asimilarlas. Para poder hacer un estudio sobre estas memorias trabajaré a partir de la historiográfica crítica.

#### **1.1.1 La historiografía crítica**

Para comprender la historiografía crítica debemos definir la diferencia entre las experiencias epistemológicas de la modernidad y sus cambios en la modernidad tardía. La modernidad es una categoría que hace referencia a un tipo de sociedad que entre sus características, creyó en la ciencia como forma de comprender el mundo, tanto el mundo presente como el mundo pasado. Desde este horizonte, se defendía que la historia, como ciencia, tenía la posibilidad de conocer lo que sucedió a partir de documentos que fueran pruebas fehacientes de los hechos pasados. Sin embargo la modernidad deviene en un crisis donde la certeza en la posibilidad de encontrar la *verdad*, se pone en duda. Esta crisis, podemos definirla como la modernidad tardía. Los conceptos de relatividad e incertidumbre

---

<sup>2</sup> Valentina SALVI, *Cuaderno de trabajo. Módulo 2. Introducción a los Estudios sobre Memoria: Problemas, Perspectivas, Debates* (Argentina: IDES, 2017) 4.

se enmarcan en un contexto de autoreflexión en el que existe una pérdida de confianza en el conocimiento científico y se involucra al observador en todos los procesos en los que define lo real.<sup>3</sup> Es decir, ante esta crisis se afirma que el conocimiento no proviene del objeto mismo, el observador siempre está involucrado en la relación con el objeto y su definición de él.

La puesta en duda del valor de verdad de las representaciones del mundo, -de la relación entre sujeto y fenómeno-, afectó la forma en que se entendieron las relaciones entre mundo y sujeto y entre sujeto y conocimiento. Entre estas nuevas relaciones, el conocimiento de la historia fue también cuestionado.

Entre los problemas teóricos que acarrearón las nuevas perspectivas, se encuentra la relación entre la historia y la escritura de la historia. No es que este conflicto fuera nuevo, ya habían existido disputas en este terreno desde tiempo atrás. Como explica Rüsen, existía la disputa entre la escritura de la historia como una poética (como una representación literaria posterior a la investigación histórica, lo cuál nos hacía preguntarnos qué tan deformado o no deformado será el conocimiento histórico en el paso de la historia a la escritura) y por otro lado, la escritura de la historia como parte del proceso de investigación, tal y como Schieder la entiende: “La forma de representación no resulta de puntos de vista externos o formal-estéticos, sino de la forma de nuestro preguntar, y esto significa, de nuestro investigar”<sup>4</sup>. La pregunta clave, es una pregunta que ha acompañado a la historia de la filosofía desde Platón: ¿Cuál es la relación entre mundo y concepto? Es decir ¿qué relación tienen la escritura y en particular el texto con el mundo o lo real? Esta pregunta es la que marca las preocupaciones del siglo XX en el terreno de la historiografía.

### **1.1.2 Texto histórico y realidad**

Hartog, en su libro *Evidencia de la historia*, comienza preguntándose cómo se entiende el concepto de evidencia en distintas épocas y cuál es su relación con la historia. De

---

<sup>3</sup> Silvia PAPPE “Perspectivas multidisciplinares de la narrativa. Una hipótesis”, en *Historia y Grafía*, núm. 24, 2005, 77

<sup>4</sup> Jörn RÜSEN, “La escritura de la historia como problema teórico de las ciencias sociales”, en Silvia Pappel (coord.), *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*, (México: UAM-A/UIA, 2000) 245.

acuerdo con el autor “En 1908... se escribía historia, pero nunca se interrogaba sobre la historia en tanto tal, su evidencia no era cuestionada”.<sup>5</sup> Así, propone desde su posición en la modernidad tardía, cuestionar “algunos de los presupuestos constitutivos de la práctica moderna”<sup>6</sup>, tales como la “autoridad” de la historia, preguntándose ¿quién dota de autoridad a la historia, quién la autoriza? Podemos describir a Hartog como un intelectual que en su época pone en duda diferentes estadios de la modernidad: en primer lugar la verdad del conocimiento, en segundo lugar la forma de entender el tiempo histórico y, finalmente, la relación entre estos dos conflictos y la escritura de la historia. Nuestro problema quedará más claro si nos adentramos en otros pensadores que también pusieron en crisis la escritura de la historia, o reflexionaron respecto de ella.

En su texto *La escritura de la historia como problema teórico*, tras hacer un camino por las diferentes disputas sobre la relación entre la investigación histórica y la escritura de la historia, Rüsen afirma que la escritura de la historia es una construcción de sentido, la investigación se construye junto con la escritura y ambas son inalienables una de otra. Rüsen asevera que “una construcción de sentido tal no llega a existir sin la actividad de la fuerza imaginativa humana”<sup>7</sup>. Propone que hay que descifrar en detalle las operaciones de la conciencia histórica y analizar de qué formas puede traducirse la fuerza imaginativa en la narrativa de la historia. A su vez, critica el pensamiento que afirma que la escritura de la historia es pura poética, pues lo desapegaría de la deuda con el pasado, más bien pone énfasis en el problema de que la escritura pueda ser la “apropiación del mundo a través de la lengua”<sup>8</sup>, como dice Hayden White.

Por su parte el mismo White afirma que “la reconstrucción de la historia es una forma de actividad intelectual que es a la vez poética, científica y filosófica”.<sup>9</sup> Propone que existe en la escritura de la historia un acto imaginativo necesario para dar sentido a la historia (acto *poiético*). Sin embargo, la escritura histórica no puede ser pura imaginación, ésta difiere de la escritura de ficción en tanto que también es científica, es decir, parte de hechos del

---

<sup>5</sup> François HARTOG, *Evidencias de la historia*, (México: UIA, 2012) 24.

<sup>6</sup> HARTOG, *Evidencias*, 25.

<sup>7</sup> RÜSEN, *La escritura*, 255.

<sup>8</sup> RÜSEN, *La escritura*, 258.

<sup>9</sup> Hayden WHITE, “Introducción”, en *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, (México: FCE, 1992 (c 1973) 4.

mundo concretos y, finalmente, es filosófica; porque sin preguntas como las que cuestionan ¿cuál es la relación entre el acto *poiético* de la escritura de la historia y el pasado como algo que *fue*?, la reconstrucción de la historia no podría existir, pues es por la reflexión sobre este modo específico de creación escrituraria que la historia adquiere su valor como disciplina.

La escritura es un medio para hacer ver, o como diría Hartog, “hacer evidente, evidenciar” lo que fue el pasado. Para *hacer ver* es necesario dar sentido y forma a esos contenidos. El problema al volver el pasado un texto es que el texto es un todo acabado. Como explica De Certeau, el texto es finito y debe crear un tiempo discursivo. El texto no sólo cuenta una historia, también *hace* una historia<sup>10</sup>. Esta realidad del texto genera dos problemas, el primer problema es que al ser finito, debe dejar de lado cosas, el segundo es que, al generar el discurso se *hace* la historia. Por lo tanto, bajo esta premisa, el texto histórico resulta inalienable de la historia misma, ya que es el proceso de escritura la que lo hace historia. O en otras palabras podríamos decir que “la escritura de la historia es la construcción de sentido”<sup>11</sup> que se hace presente en el texto. Si el texto como ente finito da sentido a la historia, cabría preguntarse cómo se construye este sentido, quién lo construye, con qué fines, cómo elige qué es lo que contendrá la narración y qué no contendrá, estas preguntas son las que se plantea la historiografía crítica.

Si los sentidos no se *muestran* (como podría pensarse en tradiciones modernas), sino que se *producen*, entonces hay que pensar desde qué lugar de enunciación se producen. De Certau nos explica que “la operación histórica se refiere a la combinación de un lugar social, de prácticas científicas y de una escritura”.<sup>12</sup> Estos tres son límites para la operación histórica, debemos entender la escritura como un límite pero también como la forma de dar sentido a *lo que fue*. Como De Certeau afirma: si es mediante la escritura que se puede hacer historia, entonces hay que conocer el modelo escriturario, las posibilidades del decir y sus límites. White afirma “El historiador trama su relato: hace su relato incluyendo

---

<sup>10</sup> Michel DE CERTEAU, *La escritura de la historia*, (México: UIA, 1993 (2ª. Ed. con trad. rev.). “La operación historiográfica” 26.

<sup>11</sup> RÜSEN, *La escritura*, 254.

<sup>12</sup> Michel DE CERTEAU, *La escritura*, 2.

algunos hechos y excluyendo otros, subrayando algunos y subordinando otros”.<sup>13</sup> El problema es, entonces, comprender el entramado entre las prácticas científicas, la escritura y el lugar social del enunciante para discernir desde donde se está escribiendo el texto, cuáles son sus límites y cuáles fueron sus posibilidades.

El problema de la escritura de la historia se finca en saber cuál es la relación entre pasado y representación de la realidad, cuál es el valor de representar de forma escrita el *haber sido*. “el objeto de la historiografía no es el infinito campo del pasado mismo, sino su representación”,<sup>14</sup> la historiografía crítica se basa en reconocer que la escritura, al ser un acto *poiético*, no sólo refiere al mundo sino que, a su vez, *crea mundo*. Las condiciones de posibilidad del conocimiento del pasado, y los procesos de significación, son la base de la investigación historiográfica crítica.

Hagamos el ejercicio ahora de no sólo pensar en el texto histórico como único recurso para traer al presente *lo que ya no es*. Actualmente podemos afirmar que el cine, el museo, la literatura, son otros modos de construir un discurso sobre el pasado. Por lo que debemos entender la idea de texto, no sólo como una experiencia escrituraria, sino pensarlo como una forma de lectura de la realidad, un texto podría ser un edificio o una grabación de danza, un texto puede también ser un museo.

### 1.1.3 El museo y su estudio historiográfico

Toda relación que tengamos con el pasado será mediada por el modelo que estemos usando para acercarnos a ese pasado, así “todo presente está abierto de una manera distinta al pasado que está detrás de él, pero la manera en que el pasado es experimentable en un presente depende del sistema dado de formas de apropiación las cuales son, a su vez, formas de observación del pasado”,<sup>15</sup> el museo es un espacio que nos relaciona con el pasado desde sus propias características, no es un texto escrito, sin embargo sí es un

---

<sup>13</sup> Hayden WHITE, “Introducción”, 8.

<sup>14</sup> Karlheinz STIERLE, “Experiencia y forma narrativa. Anotaciones sobre su interdependencia en la ficción y en la historiografía”, en Silvia Pappe (cord.), *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*. (México: UAM-A / UIA, 2000) 486.

<sup>15</sup> Karlheinz STIERLE, *Experiencia y forma narrativa*, 496.

espacio de discursos. Las formas en que se ha entendido el museo están intrínsecamente relacionadas con las formas en que se ha entendido la historia misma. No podemos entender los museos si no los pensamos en el contexto específico en el que surgen, y este contexto en especial debemos pensarlo desde las propias prácticas de la historia.

Los museos nacieron como un espacio de acumulación de objetos; estos objetos eran expuestos en colecciones, al ser parte de una colección se resignificaban. Se sabía que estos objetos provenían del pasado, sin embargo los museos no eran considerados como espacios que narraran o configuraran el pasado sino como depositarios de objetos provenientes de él. Con el tiempo estos espacios se preocuparon por contextualizar los objetos para que el público asistente comprendiera el valor que se les atribuía. Se incluyeron dioramas, mapas y fotografías que apoyaban al usuario para entender los usos y significados de lo expuesto. Estos recursos auxiliaron al visitante sin embargo, con el fin principal de mostrar, significar y dar valor a objetos.

En este contexto, el espacio que ocuparon los museos en relación con la investigación histórica fue principalmente de divulgación; mientras los historiadores registraban y publicaban sus investigaciones, los museos en su mayoría se enfocan en hacer accesibles a públicos no especializados algunos de estos contenidos en sus espacios expositivos.

Fue en el siglo XX cuando la crisis en la certeza de la verdad histórica se ve reflejada también en los espacios expositivos. Los nuevos enfoques historiográficos influyeron en estos espacios expositivos dando como resultado una nueva clase de museos, los museos memoriales. Como vimos más arriba la historia comenzó a entenderse como una configuración que mediante la narración da sentido a los acontecimientos del pasado. “A partir de las ideas de Paul Ricœur y Hayden White, puede pensarse en la indagación histórica como un proceso de interpretación que dota de significación a los acontecimientos –singulares y dispersos- de los que dan cuenta las fuentes o testimonios”.<sup>16</sup> Este cambio de paradigma propone una nueva forma de trabajo para el historiador, quién no será únicamente el que conjunte pruebas y verifique archivos; bajo esta propuesta, el trabajo

---

<sup>16</sup> Javier RICO MORENO, “Análisis y crítica en la historiografía”, en Rosa Camelo y Miguel Pastrana Flores (editores), *La experiencias historiográfica*. VIII Coloquio de Análisis Historiográfico, (México: UNAM, 2009) 203.

fundamental del historiador será construir la trama que dote de sentido y significado a hechos ocurridos en el pasado. Los museos de memoria se plantean ya no sólo la posibilidad de mostrar objetos del pasado sino de construir las tramas que doten sentido al pasado.

Esta investigación, por lo tanto, se concentrará en efectuar un análisis de las implicaciones conceptuales y prácticas de la musealización del pasado. Defendiendo que el museo es un lenguaje, con ciertos códigos y significaciones que intervienen en él. Son estos códigos los que deben ser investigados para dar cuenta de la forma en que se construye la narrativa sobre el pasado en los museos.

Esta investigación se justifica bajo el entendido que “como plantea la museóloga brasileña Tereza Scheiner, el museo no es tanto un lugar donde se asegura la memoria de los objetos sino un ejemplo vivo de construcción de la memoria a través del tiempo y el espacio”<sup>17</sup> Desde esta perspectiva podemos dar cuenta que el estudio de los museos, aportará respuestas significativas hacia las preguntas sobre la relación actual entre el sujeto y el pasado, la comprensión de las narrativas mostradas en estos museos será de gran valor para comprender cómo narramos nuestra propia realidad y cómo en otros espacios distintos al texto escrito, se construyen narrativas del pasado.

Si afirmamos que aunque a partir de dispositivos distintos, tanto museos memoria como la historia escrita tienen contenidos y procesos parecidos en su formación, entonces se pueden investigar con metodologías similares. Para ello cabría preguntarnos cuál es la relación entre el pasado que se presenta de forma escrita y el pasado que refieren los museos de memoria.

#### **1.1.4 Pasado escrito, pasado musealizado**

Debemos de reflexionar sobre los límites de las metodologías relacionadas con el estudio del pasado escrito y las posibilidades de plantearnos nuevos caminos para estudiar la memoria musealizada. Podemos encontrar similitudes entre las formas en que se pueden estudiar tanto el pasado escrito como el pasado musealizado. Ante ambos nos haremos las

---

<sup>17</sup> Cintia VELÁZQUEZ MARRIONI, *Musealizar el pasado reciente, ¿Un futuro para la historia? Los museos memoriales y el Memorial del 68*. (México: INAH, 2010) 10.

mismas preguntas historiográficas, a saber, cómo se construye el discurso, cómo se valida el discurso, cuáles son las posibilidades enunciativas, en qué contextos se aparecen estos discursos. Sin embargo ambos cuentan con códigos de comunicación diferentes. Por lo tanto, dividiremos esta investigación en dos partes, la primera que responde a las primeras preguntas planteadas en este párrafo, la segunda la que estudia los códigos de comunicación particulares de los museos de memoria.

Cabe precisar que en esta investigación no nos preocuparemos por la relación entre el discurso de los museos y la *verdad* de los acontecimientos pasados, sobre si los acontecimientos que se narran fueron de la forma en que, según se dice en ellos, sucedieron. No es una investigación histórica sobre, por ejemplo, la *Guerra Sucia* o sobre los acontecimientos de las dictaduras. No compararemos diferentes fuentes para reconocer un discurso más auténtico en relación con lo que fue. La investigación historiográfica que se pregunta por la memoria, se pregunta por quién construye la memoria, cómo la construye, para qué la construye y en qué contexto la construye. Así, estas preguntas nos permiten entender, quién es este grupo, por qué considera que su memoria no está incluida, contra qué memorias disputa espacios de representación y qué sentidos encuentra en relación con sus memorias. Como Pilar Calveiro afirma:

Es necesario historizar los procesos y recuperar las memorias, comprenderlos en sus conexiones y sentidos más profundos a la luz de las urgencias del presente, para pasar, efectivamente, a otra cosa. Comprender pasado y presente desde su propio sentido y desde allí rastrear las mutaciones y las réplicas porque los antiguos peligros resuenan en los del presente como semejanza pero también como diferencia.<sup>18</sup>

En mi caso, no sólo me preocupan estas cuestiones, sino también las herramientas discursivas que, ahí donde se selecciona un código de comunicación como el museo, son parte de esta posibilidad de dar a conocer. El museo tiene herramientas particulares. Los museos de memoria alrededor del mundo comienzan a tener cánones de representación. Estudiar estos códigos es paralelo a lo que Hayden White hiciera con el texto histórico. White decidió estudiar los tropos para conocer cómo se escribía un texto histórico y lo que esto implicaba. Yo pretendo estudiar los códigos de comunicación del museo para conocer

---

<sup>18</sup>Pilar CALVEIRO, *Los usos políticos de la memoria*. (Buenos Aires: CLACSO, 2006) 381.

cómo funcionan los procesos comunicativos de la memoria en estos espacios. Sabemos que la historiografía ha expandido su campo de estudio y como expresa Rico:

Se orienta hacia otras formas de representación del pasado en las que la escritura no es el elemento de expresión, aunque la presuponen: rituales y ceremonias, la iconografía o el discurso monumental de la arquitectura y la escultura. En este caso, el estudio historiográfico se despliega sobre la base de considerar tales expresiones como textos, pero textos que se configuran con lenguajes y códigos específicos.<sup>19</sup>

Con estas intenciones, elegimos el Museo Casa de la Memoria Indómita (en adelante MCMI) como eje para la investigación.

## **2.1 Estudio de caso: El Museo Casa de la Memoria Indómita**

El *Museo Casa de la Memoria Indómita* se encuentra en el Centro Histórico de la Ciudad de México; es un museo relativamente joven, abierto al público desde el año 2012. Este museo es resultado de la organización de un grupo conformado desde la sociedad civil, el Comité Eureka!, el cual se fundó en los años setentas con familiares de desaparecidos políticos quienes buscaban a sus hijos y solicitaban al Estado respuesta sobre su paradero. A lo largo de este trabajo profundizaremos sobre el Comité y sobre el tema del museo. Sin embargo por el momento quisiera explicar porqué seleccioné este museo como estudio de caso para esta tesis.

He seleccionado el Museo Casa de la Memoria Indómita, ya que muestra ciertas particularidades en relación con otros espacios y museos de memoria. Este museo fue impulsado por un organismo de madres que se constituyó para encontrar a sus hijos desaparecidos en el contexto de la llamada *Guerra Sucia* en México. Este organismo, llamado Comité Eureka, se adjudica la autoridad de construir un discurso propio desde un único archivo: el suyo. Es un museo que no cuenta con discursos creados desde otras entidades ni con archivos de otras fuentes más allá de la propia recuperación de documentos por parte del Comité. Otros museos de memoria latinoamericanos<sup>20</sup> han trabajado con archivos que surgieron de las investigaciones jurídicas y las comisiones de la

---

<sup>19</sup> RICO, *Análisis y crítica*, 199-212.

<sup>20</sup> Dos importante ejemplos son el museo de memoria de Santiago de Chile y el museo Ex Casino de Oficiales en la ESMA, Buenos Aires.

verdad impulsadas por los propios gobiernos en las transiciones democráticas. El Comité Eureka, por su parte, no cuenta con este tipo de archivos.

Analizar este museo nos permite preguntarnos cómo se crea la legitimidad de un archivo. Tomando en cuenta que cuando analizamos nuevas memorias, hay un intento por crear nuevas hegemonías en relación con esas memorias<sup>21</sup> nos hacemos las preguntas: cómo se trabajan los archivos en los museos de memoria, cuál es la relación entre los archivos, el Estado y los organismos de derechos humanos y familiares de víctimas. En la creación del discurso del museo del Comité Eureka no trabajaron historiadores, no hubo una investigación con el rigor de la disciplina del historiador, más bien se creó un discurso desde la memoria de sus participantes. Esto nos permite plantear preguntas tales como ¿qué implicaciones tiene la creación de discursos del pasado a partir de grupos de lucha social?, ¿qué implicaciones tiene que ni la academia ni el Estado se involucren en sus discursos?

Nos preguntaremos por qué las madres del Comité Eureka deciden hablar en un museo después de tantos años, reconociendo que enfrentan el olvido disputando un espacio de memoria. “Toda organización política vehiculiza su propio pasado y la imagen que forjó para sí misma”,<sup>22</sup> en este caso se resuelve en un museo, por lo que analizaremos las estrategias para construir este pasado. Nos preguntaremos también qué intenciones de futuro tienen estas memorias, el Comité Eureka, específicamente, es claro sobre la intención de su museo. A través de su narrativa nos invitará a construir un otro común: el represor, y una identidad común también: la de los ciudadanos que debemos enfrentar al represor. Este es un museo donde el desaparecido puede *estar*, hablar y ser escuchado, pero nunca desde su propia voz, sino desde un organismo particular llamado Comité Eureka, ellos son quienes definen y disputan los discursos de la memoria del desaparecido.

Nos acercaremos al discurso del museo desde dos vertientes, primero nos interesa reconocer las condiciones de posibilidad del museo en general, después los códigos de comunicación específicos del MCMÍ. En ambos casos, compararemos al MCMÍ con otros museos de América Latina, en adelante explicaré las razones.

---

<sup>21</sup> Mario RUFER, *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. (México: El Colegio de México, 2010) 33.

<sup>22</sup> Michael POLLACK, *Memoria, Olvido, silencio*, (Buenos Aires: Ediciones al margen, La Plata, 2006) 26.

## 2.2 El MCMI en comparación con otros espacios de Memoria en América Latina

Como metodología de trabajo, compararemos al MCMI con otros espacios de memoria en América Latina. La intención de hacer estas comparaciones es poder reconocer el problema de la memoria en su representación expositiva. Compararemos las condiciones de posibilidad del MCMI en relación con otros museos de memoria de América Latina y después contrastaremos las herramientas discursivas que utilizan estos espacios, sus similitudes y diferencias según el museo. Como hemos señalado ya, los museos memoriales cuentan con códigos de comunicación particulares que dan vida a discursos específicos en relación con *aquello que fue*, nos interesa comprender sus particularidades y al mismo tiempo advertir las posibilidades de enunciación según el país en el que cada museo se encuentra.

En relación a los códigos de comunicación, notaremos que los museos latinoamericanos recurren a crear en el visitante efectos parecidos a partir de prácticas similares. El uso del testimonio, el uso de la fotografía de desaparecido y del documento, están enmarcados en experiencias emocionales y sensoriales que hacen de los recorridos no solo lugares de conocimiento sino de emoción, tema que abordaremos en su momento.

La comparación entre museos de memoria nos será útil también para reconocer las intersecciones y divergencias entre los discursos según distintos lugares geográficos. No podemos desvincular los discursos expositivos de los contextos históricos y académicos que los posibilitan. En algunos países latinoamericanos, la memoria como concepto y como práctica ha sido reconocida y trabajada académica y políticamente, a partir de museos, monumentos y conmemoraciones, consecuencias todas de procesos de transición que los han apoyado tanto económica como éticamente, en las últimas décadas. Así, en esta tesis compararemos experiencias de memoria latinoamericanas reflejadas en museos memoriales de Chile, Argentina, Uruguay, Perú y México.

He decidido seleccionar estos países para relacionarlos con México ya que América Latina comparte con nuestro país experiencias históricas comunes. La violencia ejercida en contra de los opositores al poder tanto en las dictaduras Latinoamericanas como en México en los setentas y ochentas son una experiencia común. Si bien, con sus particularidades, la

relación de los estados frente a los opositores generó un clima de violencia que ahora se pretende visibilizar en museos de memoria a lo largo del continente.

Países como Argentina y Chile han vivido ya varias etapas en relación con la memoria desde sus procesos transicionales, tanto de forma académica como política se han preguntado por cómo relacionarse con su pasado y cómo favorecer ideas de futuro. Ambos países han reaccionado de formas distintas, la conmemoración del cumpleaños de Pinochet, que muchos chilenos aun celebran, es un claro ejemplo de la polarización de un país que ha cambiado de gobiernos de derecha a gobiernos de izquierda de forma intermitente en las últimas décadas. En Argentina, la decisión del presidente Néstor Kirchner de bajar el cuadro de Videla de la Escuela Nacional de la Armada, define un momento clave de la posición del Estado frente a su pasado varios años después de terminada la dictadura. Sin embargo, con sus diferencias, estos países promovieron la creación de museos de memoria en la última década. Caso diferente al de México. En México, el museo del Comité Eureka ocupa un espacio de oposición mucho más vulnerable que en el resto de museos de memoria en América Latina analizados en este trabajo, pues éste museo no es respaldado por el gobierno de forma tan contundente.<sup>23</sup>

El museo mexicano que analizamos en este trabajo es un espacio independiente creado desde un comité de lucha, este museo muestra la violencia de Estado en el periodo llamado *Guerra Sucia* en México. Basta con reconocer que en México la definición de este periodo no ha sido otra sino la de *Guerra Sucia*. El uso de este concepto nos hace notar que la memoria de este periodo no ha sido reflexionada lo suficiente, ni ha podido disputar otras perspectivas. La idea de *guerra* siempre asume que existen dos bandos que se enfrentan para defenderse del otro. Cuando el Estado ataca a sus ciudadanos, ya sea que estén armados o no, el concepto guerra no debería ser usado. En México y también en América Latina se utilizó este concepto para sustentar una teoría, nombrada por los argentinos como

---

<sup>23</sup> Como veremos a lo largo de esta investigación, los museos de memoria Latinoamericanos analizados, tienen fuertes relaciones con el Estado, tanto económicas como éticas. El Museo Ex Casino de Oficiales en la ESMA fue realizado con dinero Estatal promovido por el gobierno del presidente Néstor Kirchner. El Museo de la Memoria de Santiago fue impulsado por la presidenta Michelle Bachelet y construido con presupuesto de su gobierno. El Lugar de Memoria de Lima también es un proyecto federal, en cambio el MCMI en México a pesar de que se ubica en un edificio prestado en comodato por parte del Gobierno de la Ciudad de México, no tiene otro apoyo gubernamental. Por lo que su memoria disputa un lugar de enunciación desde un espacio más vulnerable que otros museos de América Latina.

la *teoría de los dos demonios*, en ella se entiende que existen dos parte rivales, cada una con sus errores y que la sociedad civil queda fuera de esta *guerra* en la que dos bandos se enfrentan. Sin embargo, ya en Argentina se ha buscado transformar esta forma de pensar, defendiendo que fue el Estado el que violó los derechos humanos al atacar contra la vida de sus ciudadanos. El Estado violó las leyes al asesinar, torturar y desaparecer a la sociedad argentina, no fue una guerra fue un terrorismo de Estado, donde el Estado usó la fuerza para crear terror y obediencia por parte de la sociedad. Los Argentinos, después de años de crítica y reflexión sobre la memoria del pasado reciente, tienen un discurso sólido que defiende esta nueva postura, impidiendo que se le nombre *guerra* al periodo que ahora nombran como de *terrorismo de Estado*.

En México seguimos llamando *Guerra Sucia* a este periodo de la historia en que el Estado investigaba, perseguía, torturaba y desaparecía a miembros de la sociedad contrarios al régimen. En México aun no se define qué narrativas podemos tener sobre esta parte de la historia, cómo hacerle frente a la idea de guerrillero, cómo distinguir entre movimientos sociales que han hecho de los mexicanos seres libres, discursos aplicados ya a la Revolución Mexicana, la independencia o incluso el movimiento del 68, versus movimientos sociales que son clasificados como guerrilla, vandalismo y violencia. Nos encontramos ante un presente clave. Mientras yo escribía esta tesis, la izquierda gana las elecciones y por primera vez en México tenemos un presidente que el día de las elecciones menciona que él votaría por Rosario Ibarra de Piedra, (creadora del museo que analizaremos en esta tesis). Como parte de su primer año de gobierno el presidente López Obrador, abrió las carpetas de investigación en relación con el Movimiento Estudiantil de 1968. Ese mismo año en la Ciudad de México el gobierno federal inaugura un memorial de la matanza de estudiantes del 10 de junio de 1971, mejor conocida como "El Halconazo", este nuevo memorial se ubica en las instalaciones de lo que fuera la Dirección Federal de Seguridad (DFS) donde se secuestraron, torturaron y desaparecieron jóvenes sistemáticamente. Al mismo tiempo en el primer año de presidencia de AMLO, el historiador Pedro Salmerón debe renunciar de su cargo como director del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones Mexicanas, por la polémica suscitada tras definir como "jóvenes valientes" a los involucrados en el intento de secuestro y muerte del empresario Eugenio Garza Sada en 1973.

En conclusión, estamos ante un momento clave para la memoria del pasado reciente en nuestro país, nuevos escenarios en el poder parece que pueden permitir nuevas formas de relacionarnos con nuestro pasado reciente, sin embargo también tenemos que reconocer a México como un país que ha favorecido procesos de olvido a lo largo de décadas, procesos que han sido enfrentados por algunas pocas organizaciones (tales como el Comité Eureka, fundador del Museo Casa de la Memoria Indómita) y acompañados por algunas instituciones y organismos gubernamentales pero de formas poco contundentes.

En relación con los países de América Latina, tenemos muchas similitudes pero también estamos atrasados en la reflexión sobre la violencia de Estado y la memoria, este estudio pretende aportar a estas reflexiones y ayudarse de los países latinoamericanos para proponer reflexiones sobre nuestro propio contexto, para frente a los otros comprender nuestras similitudes y diferencias y así definir cómo se posiciona la memoria en el contexto actual en México.

### **2.3. Hipótesis y preguntas de investigación**

La hipótesis que fundamenta este trabajo es que el museo de memoria es un espacio donde se construyen nuevas formas de acercarse al pasado reciente. Estos espacios operan en correlación con procesos políticos y sociales tanto internacionales como nacionales y son resultado de formas específicas en que se entiende la memoria del pasado reciente en los países donde se fundan. El museo cuenta con posibilidades discursivas particulares, pues, a diferencia del texto histórico, tiene una autoría compleja<sup>24</sup>, al no ser un texto escrito, requiere de un apoyo económico importante, además se construye pensando en un público, parte de la sociedad, quien busca comprender los acontecimientos del pasado reciente. El museo de memoria mediante sus códigos de comunicación particulares, acerca al público al pasado reciente desde estrategias que el texto escrito no tiene, la experiencia inmersiva, el espacio en el que puede desplazarse el público decidiendo hacia dónde dirigirse, los ambientes creados por el color y la luz, son posibilidades aprovechadas por el museo, parte de un discurso específico que solo el museo de memoria puede proporcionar. En esta

---

<sup>24</sup> Concepto que definiremos más adelante

investigación daremos cuenta de estas especificidades a partir de un estudio de caso el estudio del Museo Casa de la Memoria Indómita, y su comparación con otros espacios de Memoria en América Latina.

A lo largo de esta investigación nos aproximaremos al discurso del MCMÍ desde dos ángulos. El primero son las condiciones de posibilidad del museo y, el segundo, los códigos de comunicación de la exposición misma. Cada capítulo está acompañado tanto de bibliografía académica como de entrevistas y experiencia de campo en diferentes museos de México y América Latina.

En el primer capítulo buscamos comprender los procesos sociales y políticos que son condiciones de posibilidad para la creación de sentidos del pasado en el museo a investigar.<sup>25</sup> Nuestro interés es comprender quiénes generan estas memorias, comprender el contexto en las que se desenvuelven, es decir, en qué momento histórico y qué acontecimientos rodean estas memorias. También nos interesa reconocer a los autores de la memoria, cuáles han sido los procesos de selección de los materiales que desean conservar y cómo generan los discursos que los identifican.

En el segundo capítulo nos centraremos en comprender los códigos de comunicación que utiliza el MCMÍ para transmitir su discurso. Lo compararemos con otros museos de memoria para reconocer conjuntos de tropos discursivos y herramientas expositivas que sustentan los discursos en museos de memoria.<sup>26</sup>

El análisis de códigos de comunicación particulares puede arrojar luz sobre las formas de representación con las que cuenta el museo en relación con la memoria y la violencia. Las fotografías de desaparecidos, los rostros de las víctimas, el símbolo de la madre, los testimonios de tortura, los objetos de sobrevivientes y víctimas son parte de una lista de herramientas comunes en estos espacios y son ya acompañados de cargas simbólicas que tienden a lo universal. La intención de este segundo capítulo es señalarlos y comprenderlos en sus especificidades.

---

<sup>25</sup>Elizabeth JELIN, *Cuaderno de trabajo. Módulo 1. Introducción a los Estudios sobre Memoria: Problemas, Perspectivas, Debates* (Argentina: IDES, 2017) 22

<sup>26</sup> Philippe MESNARD, “El tema del ‘phatos’ en los espacios de los museos y de los monumentos memoriales”, En Silvana MANDOLESSI, Maximiliano ALONSO, (comp), *Estudios sobre memoria: perspectivas actuales y nuevos escenarios*. (Ed EDUVIM, 2015) 94.

El tercer capítulo nos servirá para reconocer las intenciones discursivas del MCMI en general. Después de conocer las especificidades de cada sala, es el momento de entender las intenciones narrativas de la propuesta expositiva completa. También será en este capítulo en el que nos detendremos a reflexionar sobre el archivo y su uso en el museo, comparándolo también con algunos otros museos memoriales. El archivo en los espacios expositivos tiene usos y procesos de legitimación específicos que serán abordados en este capítulo desde el MCMI y otros museos de memoria.

Finalmente llegaremos al capítulo cuatro que nos permitirán hacernos la última pregunta sobre la relación entre el visitante y la experiencia expositiva. Cómo involucra el discurso del museo al visitante y qué herramientas usa para ello además del archivo. Nos concentraremos en la emoción que detona la exposición y cómo este *pathos* puede ayudar pero también perjudicar en ciertos sentidos la apropiación de la memoria. Este tema nos servirá tanto de conclusión como de apertura para nuevas preguntas que abordaremos en otras investigaciones.

Mi interés por reflexionar sobre mis acciones, sobre mi herramienta de trabajo, sobre el museo de memoria y sobre el clima que lo conforma es el motor de esta investigación. La perspectiva académica historiográfica me ha brindado las herramientas para estudiar los museos de memoria con la intención de transformar mi práctica.

## Capítulo I. Condiciones de la enunciación en el Museo Casa de la Memoria Indómita

Sólo lo publicado era verdadero.  
*Esse est percipi* (ser es ser retratado)  
era el principio, el medio y el fin  
de nuestro singular concepto de mundo.  
“Utopía de un hombre que está cansado” Borges.

Este primer capítulo tiene como intención enmarcar en un horizonte de enunciación específico al Museo Casa de la Memoria Indómita, en adelante MCMI, espacio del que reflexionaremos en esta tesis. En la primera parte, daremos cuenta de la memoria como concepto complejo, para luego observar los procesos de memoria en el contexto internacional, latinoamericano y mexicano que no pueden ser pasados por alto para reconocer las posibilidades de enunciación del museo pues están directamente relacionados con él. En una segunda parte reconoceremos las condiciones políticas, ideológicas e institucionales mexicanas que fueron necesarias, mas no por ello suficientes, para la existencia del MCMI. Finalmente, plantearemos la relación entre el Comité Eureka como grupo activista y el Comité Eureka como tema del museo.

### 1. Estado de la cuestión: La memoria es conflicto

La forma en que los ciudadanos, los estados, las víctimas y las organizaciones de derechos humanos se relacionan con la memoria del pasado reciente se transforma día con día. La memoria no es estática, los mismos acontecimientos pueden ser referidos de formas distintas, la memoria es un mecanismo de hacer y deshacer permanente del relato.<sup>27</sup> Los museos de memoria también se transforman aceleradamente, cada nuevo museo es diferente del anterior. Toda investigación al respecto se convierte rápidamente en la huella de una forma en que concebimos la memoria en algún presente anterior. Como explica Pilar Calveiro, “en realidad, la memoria no es un acto que arranca del pasado, sino que se dispara

---

<sup>27</sup>Pilar CALVEIRO, *Los usos políticos*, 378.

desde el presente, lanzándose hacia el pasado”.<sup>28</sup> Al ser toda memoria en el presente, si el presente es siempre cambiante, la memoria también.

A pesar de estas transformaciones, las formas de abordar la memoria en los museos también tienen permanencias: generan tropos, hitos, códigos de comunicación que se asientan, creando un corpus discursivo que permite el análisis. A su vez, el rápido nacimiento de espacios de memoria en el siglo XXI nos permite ampliar las investigaciones cada día.

Nos encontramos en un contexto propicio para el estudio de los museos de memoria. La bibliografía sobre el tema de la memoria es basta, tanto Europea como Latinoamericana. Mujeres como Elizabeth Jelin, Victoria Langand, Mariana Franco, Pilar Calveiro y Beatriz Sarlo, son argentinas que desde hace décadas reflexionan sobre este tema, sin embargo sobre museos de memoria no encontramos tanta investigación. Podemos citar a algunos investigadores que se preocupan específicamente por la memoria en museos. Desde el continente americano, Mario Rufer<sup>29</sup>, hace un excelente análisis de museos de memoria en Sudáfrica y Argentina. Philippe Mesnard<sup>30</sup> y Mieke Bal<sup>31</sup> desde Europa, se preocupan por entender el tema del *pathos* en los museos del Holocausto. En México tenemos el estudio de Cintia Velázquez<sup>32</sup> y los ensayos de Álvaro Vázquez Mantecón<sup>33</sup> y Eugenia Allier<sup>34</sup>, quienes desde la academia historiográfica analizan estos espacios. Sin embargo el museo de memoria, gracias a su actualidad y a la fructífera producción de nuevos espacios en la última década, es un objeto de estudio contemporáneo del que queda mucho por explorar. Este trabajo de investigación pretende ser una aportación más para el análisis académico de

---

<sup>28</sup> Pilar CALVEIRO, *Los usos políticos*, 378-379.

<sup>29</sup> Mario RUFER, *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. (México: El Colegio de México, 2010)

<sup>30</sup> Philippe MESNARD, “El tema del ‘phatos’ en los espacios de los museos y de los monumentos memoriales”, En Silvana MANDOLESSI, Maximiliano ALONSO, (comp), *Estudios sobre memoria: perspectivas actuales y nuevos escenarios*. (Ed EDUVIM, 2015)

<sup>31</sup> Mieke Bal, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. (Madrid: Ed Akal, 2016)

<sup>32</sup> Cintia VELÁZQUEZ MARRIONI, *Musealizar el pasado reciente, ¿Un futuro para la historia? Los museos memoriales y el Memorial del 68*. (México: INAH, 2010)

<sup>33</sup> Álvaro VÁZQUEZ MANTECÓN, “La divulgación de la historia como problema historiográfico”, en Ronzón, José y Saúl Jerónimo (coords.), *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, (México: UAM, 2002) 345-354. “El Memorial del 68 y el debate sobre la historia reciente de México” En *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en conflicto*. (Buenos Aires: Nueva Trilce, 2012) y “Nuevas historias oficiales, el caso del Memorial del 68 en México” En *Centenarios: conmemoraciones e historia oficial*, Erika PANI, Ariel RODRÍGUEZ, Coordinadores (México, Col Mex. 2012)

<sup>34</sup> Eugenia ALLIER, “El 68 en el museo”, En *Revista Nexos*, 20 de noviembre 2018.

los museos de memoria como recursos específicos, con sus potencialidades y sus límites para la construcción de discursos sobre la memoria del pasado reciente.

### 1.1 El sujeto y el objeto de la memoria

La memoria es traer al presente aquello que sólo podemos asegurar que *fue*, es traer al presente en dos sentidos, como presencia y como actualidad<sup>35</sup>. Enzo Traverso, la define como las representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente, las cuáles “estructuran las identidades sociales, inscribiéndolas en una continuidad histórica y otorgándoles un sentido, es decir, una significación y una dirección”<sup>36</sup>, en palabras de Daniel Lvovich, “mientras la historia aborda el pasado de acuerdo a las exigencias disciplinares, aplicando procedimientos críticos para intentar explicar, comprender, interpretar, la memoria se vincula con las necesidades de legitimar, honrar, condenar.”<sup>37</sup> Necesidades de las colectividades.

El problema de la memoria es complejo y puede ser abordado desde diferentes perspectivas. Para esta investigación propongo reflexionar el problema desde dos ángulos: el problema subjetivo, sobre los sujetos de la memoria, y el problema sobre el objeto de la memoria, el archivo. El primero nos presenta preguntas tales como: ¿quiénes son las voces legítimas para enunciar la memoria?, ¿quiénes están implicadas en ellas?, ¿existe un nosotros para la memoria?, ¿cómo se construye este nosotros? El segundo problema se aboca hacia las preguntas: ¿cómo se configura un archivo?, ¿qué le permanece al archivo y qué no?, ¿quién decide esto y con qué fines?, ¿cómo puede el archivo luchar contra el olvido y la desaparición?

---

<sup>35</sup> El trabajo de Pierre Nora es fundamental para comprender cómo el concepto de memoria se adentra en la academia. En los años ochenta Nora acuña el concepto de *Lugar de memoria* para definir una oposición entre la historia nacional y sus discursos y la memoria como un elemento simbólico del patrimonio memorial de una comunidad. Esta propuesta es un hito para la historiografía europea y ofrece un modo específico de preguntarse por la memoria que será retomado posteriormente en el continente americano.

<sup>36</sup> Enzo TRAVERSO, “Historia y memoria, notas sobre un debate.” En Marina FRANCO, (comp) *Historiar reciente, perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, (Buenos Aires: Paidós, 2007) 79

<sup>37</sup> Daniel LVOVICH, *La cambiante memoria de la dictadura*, (Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008) 7.

Ambos problemas en relación con la memoria, si bien pueden ser analizados desde el concepto mismo de memoria, los quiero abordar desde los museos, pues estos son espacios paradigmáticos para responder las preguntas arriba planteadas. En relación al problema del sujeto de la memoria: el museo es un espacio público que busca involucrar a la sociedad que lo visita, busca hacer del problema expuesto un problema común. El museo cuenta con estrategias particulares para legitimar su discurso y construye la memoria desde diferentes voces.

En relación al segundo problema, el problema del objeto de la memoria: el museo es un espacio para el resguardo del archivo, defendido y definido por diversos actores. El museo puede ser una posibilidad de visibilización: cuando la violencia busca desaparecer no sólo cuerpos, sino registros, borrar las huellas y negar posibles memorias, la finalidad de los museos es recuperarlas, dar cuenta de ellas, resguardarlas, hacerlas aparecer.

Recordemos que hemos seleccionado el Museo Casa de la Memoria Indómita como objeto de estudio porque a partir de este museo podemos responder tanto las preguntas sobre los sujetos de la memoria, como aquellas sobre el objeto de la memoria. Lo cual se trabajará a lo largo de esta investigación.

## **1.2 Los sujetos de la memoria**

### **1.2.1 El Estado y el monopolio de la violencia**

Los discursos de memoria buscan crear una identificación con un grupo, hacerse parte de un colectivo, las memorias disputan espacios de representación, y sujetos que las hagan suyas. Ante un pasado violento como lo fue el pasado dictatorial latinoamericano, el Estado buscó reclamar el monopolio en la definición de lo ocurrido en el pasado reciente del país. El Estado, frente a los casos de violencia sistémica en la época de las dictaduras, se preocupó por generar narrativas que, en muchos casos negaron la existencia de la víctima y, en otros, hicieron de la víctima un enemigo, un subversivo que debía ser combatido. El discurso del Estado buscó ser el único que significara las experiencias de violencia ocurridas a lo largo de la dictadura. Por tanto, los museos de memoria deben de disputar un espacio para reconocer otros sentidos del pasado, por un lado, generar discursos que den a entender que la víctima de hecho existió, hacerla aparecer y, por otro lado, cambiar la

forma en que se le mira, desvinculándola de su etiqueta de subversivo, de enemigo, “humanizarla”.

Los museos de memoria existen como discursos que se enfrentan a narrativas identitarias de una nación para crear otras. Las narrativas identitarias son *densas* por naturaleza, es decir, no aceptan espacios vacíos y, por tanto, no dan cabida a ninguna alteridad posible. *Olvido* no es un concepto suficiente para comprender la crisis de la memoria que busca atenderse en un museo memorial. Los museos memoriales buscan transformar todo el esquema sobre el que se estaba construyendo el pasado, no rellenar ausencias de información en un discurso que demos por sentado de antemano. Está en juego la estructura misma desde la que se entienden los hechos del pasado. Podemos decir con Ricœur que “lo más difícil no es contar de otra manera o dejarse contar por otros, sino contar de otra manera los acontecimientos fundadores de nuestra propia identidad colectiva y principalmente nacional”.<sup>38</sup> Como veremos en este trabajo este es un reto al que los museos memoriales se han enfrentado en toda Latinoamérica y al que el MCMI en México ha tenido que enfrentarse también. En el capítulo siguiente profundizaremos en las estrategias que tiene este museo para disputar una memoria que se construye desde nuevas definiciones sobre lo sucedido y sobre los actores implicados en la llamada *Guerra Sucia Mexicana*.

De acuerdo con Jelin:

En el momento de los golpes de Estado, los militares de los distintos países atribuyeron un sentido muy similar a sus acciones políticas: sus discursos ponían énfasis en su rol ‘salvador’. (...) La amenaza era vista como algo externo al cuerpo social y cristalizaba en la ‘subversión’, la ‘antipatria’ o la infiltración.<sup>39</sup>

Estos discursos fueron parte de una identidad nacional, acompañaron las representaciones de cada uno de los países en que fueron utilizados. En algunos periodos históricos de México encontramos también esta intención por parte del Estado. Apoyado por los medios de comunicación, el Estado buscó deslegitimar a todo aquel que estuviera en

---

<sup>38</sup>Paul RICŒUR, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1999) 47.

<sup>39</sup>Elizabeth JELIN, *La lucha por el pasado*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2017) 45.

desacuerdo con políticas estatales, señalándolo como subversivo, terrorista, antipatria etc. Estas estrategias, construyeron discursos que crearon una otredad, el *otro* fue el subversivo. Así, al entenderlo como otro, se generó un clima en el que su memoria no tendría porqué tener valor, no tenía legitimidad.

Los seres humanos siempre están inmersos en procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Estos discursos deben buscar su legitimidad (social, narrativa) para disputar un espacio en narrativas excluyentes. Existen cambios en el sentido del pasado a lo largo del tiempo. Los discursos de los museos de memoria no buscan que su memoria aparezca frente al silencio o al olvido, sino frente a otras memorias: buscan cambiar el sentido del pasado. El pasado se activa en el presente con intenciones de futuro, con ciertas expectativas, y es necesario tomar en cuenta que hay momentos, coyunturas para visibilizar ciertas memorias y momentos también de olvidos y de silencios.<sup>40</sup>

Los museos de memoria permiten implicar a la sociedad, generar un discurso que enfrente los discursos del Estado de aquellas épocas. Elizabeth Jelin ha investigado desde hace décadas los usos de la memoria y las disputas que ésta ha tenido en diversos momentos de la argentina posdictatorial, su pensamiento es clave para dar cuenta de la forma en que se ha construido el concepto de víctima en este país, ella señala que: “Las víctimas no eran parte de la comunidad humana; eran seres extraños para ser destruidos. Al quebrarse los vínculos de la comunidad política, los únicos vínculos sobrevivientes fueron primordialmente los de parentesco”.<sup>41</sup>

Los museos de memoria son espacios donde los colectivos de familiares de desaparecidos pueden generar discursos que hagan reconocer al desaparecido como víctima. Buscan implicar a la sociedad civil en una cuestión que, no sólo involucra a las familias afectadas, sino reconoce un problema más amplio, el cómo el Estado se condujo frente a sus ciudadanos. Buscan crear un *nosotros* que demande respeto a los derechos humanos y a las leyes donde todo ciudadano sea reconocido como tal. Los museos de memoria son instituciones que pueden legitimar voces que crean nuevas narrativas.

---

<sup>40</sup> Elizabeth JELIN,, *Los trabajos de la Memoria*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2001) 18.

<sup>41</sup> JELIN, *La lucha*, 214.

A lo largo de esta investigación veremos qué posibilidades concretas existen en relación con estos discursos, en qué medida el Estado también está involucrado en un cambio de narrativas y cómo las transiciones en el poder ayudan a visibilizarlas. También nos preocuparemos por cómo los museos de memoria pueden involucrar a nuevos actores en los procesos memorísticos, invitar al que no vivió los hechos, a que se reconozca en otras memorias. Buscar hacer del visitante, un *nosotros* que comparta una memoria en común.

### **1.2.2 Del monopolio de la violencia al monopolio de la memoria**

Si el Estado promueve el olvido de ciertas memorias, son las víctimas y sus familiares las que, organizadas, reclaman espacios para hacer visibles otras versiones del pasado reciente. En estas versiones podemos reconocer un monopolio de la memoria. El monopolio de la memoria por parte de las víctimas que pujan porque sus memorias sean reconocidas, complejiza la experiencia del *nosotros* cuando nos relacionamos con los acontecimientos del pasado reciente. Es decir, en muchos casos parece que los que pueden hablar de la memoria son sólo aquellos que fueron víctimas, parece que aquellos que no vivieron los hechos están excluidos del discurso del pasado reciente.

Cuando el Estado no desarrolla canales institucionalizados oficiales y legítimos que reconocen abiertamente los acontecimientos de violencia de Estado y represión pasados, la lucha sobre la verdad y sobre las memorias se desarrolla en la arena societal. (...) Hay disputas permanentes acerca de quién puede promover o declarar qué, acerca de quién puede hablar y en nombre de quién.<sup>42</sup>

Cuando el monopolio de la memoria se construye por parte de las víctimas es difícil para la sociedad que no vivió los hechos, crear empatía y construir un *nosotros* común. Como explica Jelin, “el sufrimiento personal (...) puede llegar a convertirse para muchos en el determinante básico de la legitimidad y de la verdad”.<sup>43</sup> Si la legitimidad es asignada sólo a aquellos que tuvieron la experiencia de los hechos, y justificada por el sufrimiento personal de la víctima, esta autoridad puede volverse un reclamo monopólico de la memoria, donde

---

<sup>42</sup>JELIN, *Los trabajos*, 61.

<sup>43</sup> JELIN, *Revisando el campo de las memorias*, 8.

todos aquellos que no vivieron los hechos sean excluidos como portavoces de todo discurso. El discurso a su vez puede tornarse intransferible.

Si el museo es para *los otros*, es necesario plantear “la cuestión de transformar los sentimientos personales, únicos e intransferibles, en significados colectivos y públicos”.<sup>44</sup> El reto es hacer de los *otros* un *nosotros*, preguntarnos si esta memoria que se pretende mostrar puede pasar de ser una memoria literal a una memoria ejemplar<sup>45</sup> que involucre el sentir y accionar de aquel que no vivió esa experiencia pero que puede hacerla suya desde su contexto.

Por ello es importante ser crítico con el discurso mitificado de la víctima<sup>46</sup>. En esta investigación, seremos críticos ante el discurso monopólico del MCMi realizado desde el Comité Eureka, haciendo una revisión sobre el planteamiento de la víctima inocente y considerando las estrategias discursivas del museo para definirla. Pues el MCMi defiende un único discurso, construido desde sus archivos sobre su lucha, el hecho de que no muestren en el museo voces de otros que no sean parte de su movimiento da cuenta de este reclamo monopólico de la memoria.

### **1.2.3 El museo frente a los monopolios de la memoria**

Hemos visto cómo es posible que los discursos sobre el pasado se monopolicen. Es imposible señalar si los museos de memoria son discursos opositores o discursos nacionales. Esta dicotomía es inútil cuando estudiamos este tipo de espacios, pues, como veremos a lo largo de esta investigación, en todo museo de memoria existen intervenciones de organismos institucionales de diferente índole, así como coyunturas políticas que hacen favorables sus discursos. Un museo de memoria no es, por tanto, un espacio de contranarrativa por sí mismo. Responde, sí, a experiencias violentas del pasado que estuvieron acompañadas de silencios y olvidos en relación con las víctimas. Sin embargo, de ello no se concluye que sean un espacio de oposición. Múltiples actores participan en su

---

<sup>44</sup> JELIN, *Los trabajos*, 56.

<sup>45</sup> Tzvetan TODOROV, *Los abusos de la memoria*. (Barcelona: Paidós, 2000).

<sup>46</sup> Pilar CALVEIRO, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013) 6.

creación y el mismo Estado, desde diferentes frentes, apoya estas nuevas narrativas tanto discursiva como económicamente. Todo esto será analizado en la presente investigación.

En este sentido queremos preguntarnos: ¿puede el museo ser un espacio para la disputa de nuevas memorias, o sólo genera nuevos monopolios de la memoria?, ¿cómo hacer nuestras esas nuevas memorias?, ¿son tan fuertes las estrategias de estos espacios que no invitan a la crítica sino a la experiencia emocional y cognitiva de la barbarie?, ¿puede haber un museo de memoria crítico?

Los museos de memoria buscan mantener la memoria viva. La memoria solo está viva si se implica al otro y si no es clausurada por una sola voz. ¿Cómo se implica al otro en la memoria? y ¿cómo evitar que la memoria no sea clausurada por ninguna voz?

Dar respuesta a estas últimas preguntas es una tarea que va mucho más allá de los límites del presente trabajo. Se trata de cuestiones que han surgido a lo largo del desarrollo de la investigación. Tenerlas siempre presentes, sin embargo, me ha vuelto más precavida al momento de acercarme a mi objeto de estudio y me ha ayudado a evitar posibles aproximaciones ingenuas. Así, espero, he podido ser más crítica en mi análisis. Una investigación posterior será el lugar adecuado para su correcto despliegue. El trabajo que presento a continuación se centra en reconocer las posibilidades discursivas de un museo de memoria y los códigos de comunicación que lo acompañan, como veremos en lo siguiente.

### **1.3 La memoria, un problema del objeto: el archivo**

Cuando se pretende reconstruir el pasado en los museos de memoria, uno de los problemas a enfrentar es la recuperación de archivos y, cuando llega a darse el caso, la generación de los mismos (a partir de entrevistas a sobrevivientes y recuperación de testimonios). “En casos donde hay un acto político voluntario de destrucción de pruebas y huellas, con el fin de promover olvidos selectivos a partir de la eliminación de pruebas documentales, nos encontramos frente a políticas negacionistas”.<sup>47</sup> El museo es un espacio donde se pueden enfrentar estas políticas, pues resguarda el archivo y le da valor y coherencia a partir del discurso. El resguardo y la construcción de discurso son fundamentales, pues en muchos casos estos archivos no tienen un espacio para guarecerse. Se trata de documentos que

---

<sup>47</sup> Elizabeth JELIN, *Cuaderno de trabajo*, 22.

experimentaron a lo largo del tiempo la destrucción o el ocultamiento. El museo los reúne a todos en un mismo espacio y, al hacerlo, les da un valor específico. Así genera un discurso unitario que los sintetiza y los valida, dándoles, por así decirlo, una dimensión más tangible, más real.

#### **1.4 Conclusión dos vertientes problemáticas de la memoria**

Como he expuesto hasta aquí, el museo es el lugar para el análisis de las vertientes subjetiva y objetiva de la memoria. En el museo donde cabe reflexionar sobre los múltiples actores que se debaten el monopolio de la memoria. Es en el museo también donde el discurso de los *otros* puede devenir en una memoria de un *nosotros*. Es en el museo donde se reconstruye la identidad del desaparecido y se le da un lugar a memorias antes sin visibilidad; y es ahí donde se resguarda el archivo desde donde se construyen estos discursos.

Pero también es un lugar siempre cambiante, un lugar de poder. Los actores de las disputas por la memoria usan estos espacios de poder para legitimar sus voces, mientras otras voces quedan acalladas siempre. Toda memoria crea otros olvidos, toda memoria es una selección de lo que queremos que permanezca para construir desde ella hacia el futuro.

Es por esta razón que hago esta investigación. Hago esta investigación porque todo esto es para mí inquietante, porque soy parte de esa construcción de memorias en mi práctica; la hago porque, al seleccionar discursos y callar otros, favorezco silencios y olvidos; porque me encuentro en un lugar de enunciación y lo menos que puedo hacer es no sólo inquietarme, sino preguntarme al respecto.

Después de este panorama abstracto en torno al problema de la memoria, quisiera referirme a tres niveles de la memoria en lo siguiente.

## **2. Tres niveles de la memoria: internacional, latinoamericano, mexicano**

La memoria ha sido parte de las experiencias expositivas desde la segunda mitad del siglo XX, como hemos visto más arriba, el concepto de memoria es complejo y dinámico.

Este concepto poco a poco se ha forjado un lugar de análisis frente a conceptos más estudiados, como lo son el de ciencia o el de historia, campos del conocimiento que se presentan en los museos desde siglos más atrás. La memoria, como concepto nuevo ha defendido un lugar en el espacio académico y en el museo, ha encontrado un lugar de representación y construcción de discursos.

Los museos de historia, como hemos visto más arriba, se centraban en mostrar objetos, aquellos objetos que provenían del pasado. Poco a poco estos espacios fueron creando estrategias para acercar al público a comprender lo expuesto, así se realizaron cédulas explicativas, maquetas, mapas, todo con el fin de que el objeto fuera mejor comprendido por el visitante. Sin embargo en la actualidad el objeto ha perdido valor como único portavoz del pasado, como resultado de esta crisis podemos reconocer los museos de memoria.

Los museos de memoria son resultado de grandes transformaciones en la forma en que comprendemos nuestra relación con el pasado y con el conocimiento del pasado. Estos espacios responden a un panorama político, social y epistemológico específico. Es decir, en el panorama político nos encontramos ante procesos transicionales en los que nuevos gobiernos hacen trabajos de reconstrucción del pasado reciente de sus países. En el plano social, la sociedad civil, organizada en colectivos y grupos, exige a los Estados espacios para la visibilización de experiencias de violencia acalladas por gobiernos represores. En el plano epistemológico, las formas de relacionarnos con el *haber-sido*<sup>48</sup> se actualizan en el presente desde nuevas narrativas a partir de nuevos recursos. Se proponen nuevas estrategias para relacionarnos con lo que *ya no es*. Al comenzar a trabajar con huellas, con testimonios, con memorias no antes dichas, las narrativas que le dan sentido a aquello que *ya no es* pero fue son propuestas novedosas que ponen en duda el valor del objeto como único posible comunicador entre pasado y presente.

---

<sup>48</sup> Deseo utilizar el término *haber-sido*, en vez del término “pasado” ya que, considero que el pasado es ya un discurso específico que nos remite a lo que ya no es, en cambio si pensamos en el *haber-sido*, la única condición que podemos definir es que son acontecimientos o experiencias que fueron pero que con el paso del tiempo ya no son. Esto nos permite pensar que el *haber –sido* no es en sí mismo discurso. El discurso es aquello que se crea desde el presente en relación con lo que ya no es.

A pesar del gran auge en los temas de memoria, podemos asegurar que la memoria ha existido siempre; recordar a aquellos que ya no están fue la intención de acciones políticas específicas en la Grecia antigua, donde los ciudadanos de la polis conmemoraban “la memoria de los miembros de la polis ofrecida a la polis mediante el monumento”.<sup>49</sup> Los monumentos consolidaban una identidad del ciudadano de la polis. Es claro que sólo estaban relacionados con aquellos a los que se podría señalar como ciudadanos, todos los “otros”, los bárbaros, no tenían cabida en este tipo de rituales ni su memoria podría ser monumentalizada. Los monumentos sólo eran realizados por las personas en el poder. Por lo que al final estos monumentos terminan siendo “testimonios de la dominación más que de una apropiación justa y solidaria del espacio territorial y del tiempo histórico”.<sup>50</sup>

## 2.1 El problema del monumento

El monumento se construye desde el poder, con una sola voz. Es la experiencia antidemocrática de la memoria por excelencia. Una representación de lo que el poder desea que se recuerde. Al pasar de las generaciones, si el monumento no es acompañado por otros procesos de memoria, pierde todo su efecto, su discurso se desvanece. Pensar en un memorial en vez de en un monumento o junto con un monumento es un intento de democratizar, de invitar a otras voces a participar y a activar la memoria. De no existir el memorial, las posibilidades del monumento son casi nulas, como ejemplo podemos pensar en tantos monumentos de otros tiempos que no significan ya nada para las generaciones presentes. El monumento termina siendo algo de “los viejos”, eso es “los otros”.<sup>51</sup> Un museo memorial puede terminar también de esa forma, nada asegura que en su transitar no se agote, que su discurso pierda valor para el presente. Sin embargo, un museo de memoria se activa mediante “emprendedores de memoria”<sup>52</sup>, esta podría ser la diferencia entre monumento y museo de memoria, que el museo se activa siempre, es un espacio, un *lugar* de la memoria, en cambio el monumento puede perder su potencialidad memorística.

---

<sup>49</sup> Hugo ACHUGAR, “El lugar de la memoria, a propósito de monumentos”. En Jelin (Comp). *Monumentos memoriales y marcas territoriales*. (Buenos Aires: Siglo XX, 2003) 199.

<sup>50</sup> ACHUGAR, El lugar de la memoria, 189.

<sup>51</sup> ACHUGAR, El lugar de la memoria, 196.

<sup>52</sup> Tema del que hablaremos más adelante.

“El monumento borra, tacha, cancela toda otra posible representación que no sea la representada por el monumento”.<sup>53</sup> Es una oda a quienes tuvieron el poder de monumentalizar. América Latina está repleta de monumentos a los próceres de la patria. Estos monumentos son el resultado de la necesidad de un discurso único forjador de naciones, homogenizadas bajo una sola narrativa que pudiera referirse a sus mismos héroes como fundadores, aquellos que siempre tendrían que ser recordados. En América Latina, para la construcción de las naciones se forjó una memoria en piedra.

Sin embargo, en el nuevo siglo sectores sociales antes marginados, que no habían tenido la posibilidad de dar su versión de los hechos, que no habían estado en algún espacio con la posibilidad de hacer un monumento, logran tomar una voz: “de los nuevos ciudadanos, ha conllevado el desafío de memorias otras”.<sup>54</sup> Estas otras memorias traen consigo una necesidad por evaluar qué es lo que debería de ser recordado, preservado y transmitido a las nuevas generaciones, frente a lo que podría ser olvidado o desechado.

Como apunta Jelin también hay que tener cuidado con romantizar las memorias:

Sin duda, hay algo de ‘ritualización’ y aun de rutinización en todo este proceso de confrontación del pasado. Hay intentos de ‘domesticar’ las luchas, proponiendo políticas de memoria tranquilizadoras. Hay propuestas llenas de ambigüedad y ambivalencia, ya que toda visibilización de una narrativa implica una selectividad que lleva a silencios.<sup>55</sup>

Por estos motivos, debemos estudiarlas.

La memoria no necesariamente genera espacios democráticos, pero sí ofrece más posibilidades para ello que los monumentos. Puede convertirse en un espacio crítico donde las preguntas por las voces y los silencios sean pertinentes. El monumento es piedra, la piedra como cualquier otro elemento se desgasta, puede acabarse. No obstante, tiene la

---

<sup>53</sup>ACHUGAR, El lugar de la memoria, 206. El monumento puede generar otros significados al ser intervenido por la sociedad civil, como ejemplo tenemos el Ángel de la independencia recientemente intervenido en una manifestación feminista, con consignas pintadas en aerosol sobre paredes y piso y pañuelos verdes (pro aborto) que cubrieron los rostros de las esculturas de este monumento. Sin embargo esta intervención es una resignificación por parte de la ciudadanía de un discurso oficial único que el monumento planteaba. Esta intervención es una respuesta a aquellos que monumentalizaron, a los que tienen el poder de monumentalizar, es una réplica ante el poder.

<sup>54</sup>ACHUGAR, El lugar de la memoria, 204.

<sup>55</sup>JELIN, *Revisando el campo*, 5.

propiedad de existir casi en su misma forma durante milenios, si deseas algo permanente, ‘grábalo en piedra’, dice el dicho. Los museos memoriales, son un de nuevo material, contienen nuevas estrategias para la memoria, que detonan nuevas dudas, por ello son espacios muy ricos para investigar.

## 2.2 Memoria en el contexto internacional

Los museos de memoria tienen su apogeo entre finales de los años setenta y principios de los ochenta del siglo XX. Les da vida una necesidad de dar un espacio de representación a las memorias de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto:

Con las transformaciones experimentadas en las ciencias sociales y las humanidades a partir de la posguerra, se abrieron nuevas perspectivas para el estudio y acercamiento al pasado, entre las cuales puede mencionarse la revisión de temáticas contemporáneas por medio de fuentes informativas antes ignoradas.<sup>56</sup>

Los museos de memoria acogen estas nuevas temáticas y fuentes informativas. Podemos enmarcar los museos memoriales como consecuencia de las políticas de memoria que surgieron en Europa por las conmemoraciones de los cincuentenarios en relación con Hitler, desde entonces el problema del Holocausto se convirtió en clave para analizar otros problemas de violencia alrededor del mundo. Fue utilizado como referente obligado para hablar de violencia y memoria en otros lugares y tiempos posteriores.

Durante finales de la segunda mitad del siglo XX, los museos memoriales amplían sus temáticas más allá de las guerras mundiales europeas, pero siempre asociados a experiencias de violencia en relación con políticas estatales específicas. Notamos que estos espacios son representativos de un cambio en las relaciones entre ciudadano y Estado y de “nuevas formas de manifestación pública del descontento, sobre todo de un revisionismo histórico del siglo XX que ha influido en la manera de entender el pasado”.<sup>57</sup>

Frente a escenarios de violencia, los ciudadanos comienzan a organizarse y crear grupos que encuentran espacios para defender otras versiones de los hechos; no sólo en el ámbito de las memorias del pasado reciente, sino con la intención de que los Estados asuman su

---

<sup>56</sup> VELÁZQUEZ MARRIONI, *Musealizar el pasado reciente*, 11.

<sup>57</sup> JELIN, *La lucha*, 12.

calidad de victimarios. Estos grupos, -organizaciones de derechos humanos, o familiares de víctimas-, buscan tener una respuesta jurídica a sus demandas en problemas de desaparición forzada y violencia de Estado, pero también buscan defender nuevas narrativas en el plano de la memoria.

Ante las experiencias de extrema violencia, podemos encontrar dos momentos con diversas exigencias conmemorativas por parte de los grupos sociales. Un primer momento en que se crean espacios de conmemoración, marcas territoriales, fechas de conmemoración, cambio de nombre a calles y un segundo momento que resulta en estrategias que buscan que la memoria sea apropiada. Pues, aunque la piedra y la placa muestran lo ocurrido, no aseguran que la memoria pueda ser apropiada por otros ciudadanos. En este segundo momento es en donde los grupos *emprendedores de memoria* comienzan el *trabajo de memoria*, es decir, desarrollan con una intención pedagógica la significación que se quiere dar al espacio o la conmemoración y la acompañan con diversas estrategias activamente.

Estos grupos de ciudadanos se preocupan también por recuperar otras formas de relacionarnos con el pasado. En muchos casos porque las pruebas de archivo convencionales o no existen o no son confiables o están intervenidas, borradas, tachadas etc. Es común que frente a las situaciones de violencia perpetrada por el Estado, sea el testimonio de las víctimas la fuente más abundante para poder reconstruir lo que pasó. Así podemos notar como “la memoria colectiva se vuelca hacia los testimonio de la víctima o sobreviviente de grandes sucesos traumáticos, especialmente el holocausto judío en Alemania, el *apartheid* en Sudáfrica y las dictaduras militares en América Latina, con sus efectos en las políticas de memoria y justicia transicional”.<sup>58</sup> En este contexto, nacen nuevos sujetos que disputan nuevas memorias y buscan espacios de representación, el museo se vuelve uno de esos espacios.

### **2.3 Memoria y Latinoamérica**

Específicamente en América Latina son los años noventa y los principios del siglo XXI el momento en que en nuestro continente se instauran lugares de memoria enmarcados en

---

<sup>58</sup> Alejandra BARRERA FONSECA y Sebastián VARGAS ÁLVAREZ, *Museo Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México. Aproximación crítica con dos contrapesos*. Intervención Vol. 6, No. 11, (México, 2015)

los contextos de transición política del cono sur, y de la lucha de organizaciones civiles y organismos internacionales por visibilizar y exigir justicia por experiencias de violencia.

Terminaban las dictaduras y los gobiernos de transición debían tomar decisiones sobre cómo abordar la memoria del pasado reciente, cómo construir nuevos discursos sobre la nación, cómo parecer una nación *normal* ante el mundo, qué tanto de memoria y de *olvido* se requería para ello.

En Argentina, poco antes de terminada la dictadura, los militares decretan una autoamnistía a través de la *Ley de Pacificación Nacional*. Según esta ley toda acción subversiva y antisubversiva que había sucedido en el país de 1973 a 1982 no podría ser juzgada. Este hecho levantó tanta polémica popular que Raúl Alfonsín asumió el debate como bandera de su campaña hacia la presidencia, con la llegada al poder de Alfonsín, se deroga dicha ley y nace la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, (CONADEP). Las estrategias asumidas por el presidente tuvieron diferentes repercusiones en los organismos de derechos humanos y familiares de víctimas pues para algunos no abarcaban la magnitud del problema ni juzgaban a todos los culpables, sin embargo el presidente buscaba también una estrategia que no polarizara al país mientras a su vez, la comisión investigaba sobre las violaciones a los derechos humanos.

Con la llegada de Menem al poder, Argentina entra en un periodo de *normalización* en el que el olvido se plantea como necesario en pro del crecimiento económico y la *pacificación* del país según el presidente. Y no es hasta el penúltimo año de su periodo (nueve años después de comenzar su mandato), cuando en 1998 en Rosario Argentina nace el primer museo de memoria que hacer referencia al tema de la dictadura.

Argentina desde el fin de la dictadura, con los cambios de mandato en el poder, se enfrenta a su pasado reciente a través de distintas estrategias, algunas que apelan más a la memoria otras que defienden el olvido como necesario para el crecimiento del país. Si bien por ejemplo en el periodo de Nestor Kitchner, la memoria fue impulsada como estrategia estatal, con la llegada de Macri al poder, los espacios de memoria perdieron ampliamente el apoyo del gobierno. Como podemos apreciar, la memoria es un trabajo constante que puede ser privilegiada por algunos gobiernos democráticos y por otros no, según su ideología y

proyecto de nación, sin embargo los organismos de víctimas, y derechos humanos siempre pugnarán por visibilizar sus memorias.

En Chile, ante el triunfo del *No* en el plebiscito de 1988, se realizó una *transición pactada*. Esto se refiere a que entre el poder militar y el poder político llegaron a acuerdos para llevar a cabo una transición moderada que implicaba que los militares siguieron conservando puestos de poder. Tanto en el sector militar como en el sector político, actores principales de la época dictatorial, conservaron su poder con la creación de los llamados senadores designados que eran senadores no elegidos por voluntad popular, (incluso Pinochet llegó a ser senador designado). Esta transición pactada también implicaba que no se harían investigaciones en relación con violaciones de derechos humanos durante la dictadura militar. La consecuencia era que muchos violadores de derechos humanos siguieran en el poder mucho tiempo después de finalizada la dictadura. Su poder generaba una fuerte presión política sobre cómo se debería asumir la memoria de la dictadura en Chile. Por esta razón los escraches y velatones eran las estrategias de memoria realizadas de forma ilícita por la sociedad civil que buscaba visibilizar el problema. Sólo cuando Pinochet fue apresado (1998) a finales de los noventa en Inglaterra por los juicios que le estaban haciendo en España, se dio apertura para impulsar juicios para condenar a violadores de derechos humanos en Chile.

Ricardo Lagos fue el primer presidente socialista (2000-2006) que llega al poder luego de la transición, bajo su gobierno se pone la estatua de Allende fuera de La Moneda y no es hasta que llega Michelle Bachelet al poder (2010-2012) cuando se hacen el Museo de la Memoria de Chile.

A partir de estos breves resúmenes, podemos notar como ambos países construyeron procesos distintos en relación con el pasado reciente desde el arribo de la democracia, sin embargo actualmente los dos cuentan con numerosos espacios, placas, monumentos y museos de memoria sobre el periodo de la dictadura, todos perfilados hacia el discurso de los derechos humanos.

Desde el fin de las dictaduras, paralelamente tanto los Estados como los organismos de derechos humanos buscaban generar relatos de lo ocurrido. Los exiliados políticos, los

familiares de víctimas, los organismos de derechos humanos en búsqueda de desaparecidos, pretendían mostrar relatos distintos a los que habían prevalecido durante la época de las dictaduras: el relato militar.

Una maniobra paradigmática es aquella donde los exiliados transformaron sus relatos desde una perspectiva de la derrota política hacia un discurso sobre la violación de los derechos humanos por parte del Estado. Esta versión se concentraba en denunciar la represión por parte del organismo en el poder en la época de la Dictadura.<sup>59</sup>

El desarrollo del discurso post dictatorial en relación con los crímenes acontecidos, el cual definía a los sujetos en la dicotomía víctima-victimario, marcó la interpretación que se defendería por toda Latinoamérica. Los informes sobre las víctimas no hicieron visibles sus ideales, sólo se concentraron en su victimización. Esto evitaba arriesgarse a tener una sociedad polarizada, donde los ideales de los ciudadanos fueran la base para definir el bien y el mal en el contexto político. Permitía que partes de la sociedad que pudieron estar en contra de esos ideales o ser ajenos a los mismos, defendieran a la víctima por su calidad de víctima, pues con ello defendían los derechos humanos. “La incorporación de la clave ‘violaciones a los derechos humanos’, fue, en ese marco, una verdadera revolución paradigmática, Esta definición implica concebir al ser humano como portador de derechos inalienables, más allá de su accionar”.<sup>60</sup>

Esto también implica que es el Estado el que tiene que responder por la violencia cometida, ya que sólo el Estado viola los derechos humanos. Así, este discurso, favorece la posibilidad de defender a la víctima; más allá de su misma identidad, y culpar al Estado, pudiendo dismantelar sus discursos salvadores (de lo que hablaremos en el siguiente apartado).

Pero esto lleva consigo el problema de borrar la identidad de la víctima, dejar de lado sus convicciones políticas, borrar sus ideologías y formas de pensar, con el fin de encontrar caminos de reconciliación más amplios entre los ciudadanos. Finalmente nos encontramos ante olvidos selectivos del pasado.

---

<sup>59</sup> JELIN, *La lucha*, 45.

<sup>60</sup> JELIN, *La lucha*, 49.

### 2.3.1 El discurso ‘salvador’ del Estado dictatorial

Es necesario reconocer los discursos ante los que se enfrentan los organismos de derechos humanos y familiares de víctimas, discursos creados desde la oficialidad militar de las dictaduras, quienes hicieron del subversivo el otro a eliminar. “Bajo esta denominación se asimiló a una serie de otros: todos aquellos que representarían una alternativa para el proyecto hegemónico norteamericano”.<sup>61</sup> Estos otros eran supuestamente amenazadores y era preciso destruirlos para salvar a la nación. Así los militares se constituían como aquellos hombres que en su valentía defendían la nación, la salvaban de estos otros quienes, habían perdido toda propiedad de ciudadanos e incluso de humanos. En estos discursos oficiales militares, se desautoriza todo uso de la fuerza que no venga del Estado y el subversivo o terrorista se vuelve un ser difuso que puede ser otro por su religión, su raza, su ideología, “el terrorista encarna al Otro en el mundo global”.<sup>62</sup>

Ante esta figura amenazante, parece que el Estado está justificado a suspender la legalidad. Este enemigo rebasa todo conocimiento de causa, no es un ciudadano que ha cometido un error o delito, es Otro no identificable. Frente este contexto, cuando los organismos de derechos humanos y de víctimas, intentan construir nuevas memorias sobre este Otro, necesitan humanizarlo. El camino que han encontrado es el de los derechos humanos, pues de esta forma humanizan a la víctima y enmarcan al Estado en un papel de violador de derechos, haciendo posible el reconocimiento del error en el Estado de derecho. Sin embargo, esta estrategia de las organizaciones de derechos humanos hace perder a la víctima su identidad propia, ideológica y política, para darle valor sólo en su calidad de víctima.

Actualmente, como resultado de los procesos de transición democrática, el Estado responde a organismos que pujan por políticas de la memoria, quienes reclaman no sólo justicia sino reconocimientos simbólicos a través de materialidades y materializaciones de las memorias. El Estado legitima el reconocimiento de la víctima y de la violencia del Estado ejercida hacia ella en el pasado.

---

<sup>61</sup> CALVEIRO, *Los usos políticos*, 366.

<sup>62</sup> CALVEIRO, *Los usos políticos*, 372.

Las disputas por la memoria son permanentes. Por ejemplo, podemos hablar en la Argentina de 2019 de una publicación que pone sobre la mesa el debate crítico sobre la relación entre política y violencia, afirmando en la editorial de su primer número que: “la experiencia de la lucha armada sigue esperando su reevaluación histórica desde una perspectiva crítica, en la que se aborde sin prejuicios la riqueza política de la misma”<sup>63</sup>. Este ejemplo da cuenta de cómo las memorias contienen desplazamientos en una misma conceptualización de sujeto. La idea del subversivo o terrorista se desplaza a la de víctima inocente y esta última puede desplazarse también a la figura del militante romántico o heroico. El problema que sucedió hace unos días en México, ya relatado más arriba, se inició cuando Salmerón adjetivó como *valientes* a los jóvenes de la Liga Comunista 23 de septiembre. Salmerón renuncia de su cargo pidiendo una disculpa que versó en afirmar que la violencia nunca puede ser una vía. Sin embargo, también se preocupó en señalar que fue la derecha mexicana la que usó sus palabras para atacarlo y utilizar este adjetivo de *valiente* para tachar su discurso de una apología de la violencia. Este hecho nos muestra como las disputas por la memoria son constantes y México ha avanzado muy poco en la democratización de la memoria y el análisis crítico sobre la historia reciente de su país. .

En esta investigación nos centraremos en sólo algunos museos con discursos específicos realizados en una temporalidad particular, sin embargo tenemos claro que estos lugares tienen la posibilidad de ser transformados con el tiempo. En el contexto del trabajo actual tenemos un panorama general de la memoria en América Latina, como una memoria producto de las transiciones políticas post dictadura. Una memoria compleja y múltiple, que finalmente encuentra, en un primer momento, a los derechos humanos como su espacio de anclaje y difusión, pero que a su vez, encuentra límites y críticas en este planteamiento.

Vamos a estudiar la memoria en particular en los museos de memoria, y a lo largo de este trabajo tendremos presente la pregunta: ¿cómo afectan estas disertaciones el desarrollo de los espacios de memoria?

### **2.3.2 Museos de memoria en América Latina**

---

<sup>63</sup> Pilar CALVEIRO, “Memoria, política y violencia”. En *Políticas de la Memoria*, Sandra LORENZANO, (México: Ed. Gorla, 2007) 27.

La lucha por los derechos humanos no es sólo una lucha en el plano jurídico, sino una lucha también por la memoria. El museo materializa la voluntad de construir un imaginario de larga duración<sup>64</sup>, pero también es una posibilidad para que este espacio pueda criticar y actualizar esos imaginarios. Un lugar de disputas de la memoria que los países latinoamericanos han aprovechado para este fin.

Los museos son concebidos como vehículos de la memoria, donde sujetos agentes intentan materializar sentidos del pasado. Esta materialidad no debe implicar pasividad por parte del visitante, el museo es “una estrategia pretendida de empoderamiento por la adquisición ‘experiencial’ de la “vivencia’ ”.<sup>65</sup> Esta posibilidad vivencial que el monumento no contiene hace que el museo sea un espacio activo.

La función del espacio museístico es hacer que dicha participación funcional sea posible, de modo que, en vez de contemplar un espectáculo, los visitantes puedan experimentar un encuentro.<sup>66</sup>

Estas experiencias dependerán de los factores no sólo curatoriales o museográficos, sino también del sitio en el que se decide hacer la exposición.

Como propone Ana Longoni<sup>67</sup>, podemos reconocer lugares de memoria como emplazamientos permanentes y otros como espacios de experiencias. Dentro de los emplazamientos permanentes tenemos los museos, estos museos se encuentran en dos tipos de espacios. Por un lado aquellos sitios que se ubican donde se experimentaron experiencias de violencia, sitios recuperados a partir del reclamo de víctimas, familiares y organismos de derechos humanos. En segundo lugar, aquellos que se erigen en lugares no antes connotados como lugares de violencia que funcionan como espacios resignificados para un fin memorístico.

Es necesaria una breve revisión al panorama general de los museos de memoria en el Latinoamérica para poder reconocer que los procesos de memoria no son procesos aislados

---

<sup>64</sup> RUFER, *La nación en escenas*. (México: El Colegio de México, 2010) 112.

<sup>65</sup> MIEKE, *Tiempos trastornados*. 312.

<sup>66</sup> MIEKE, *Tiempos trastornados*. 312-213.

<sup>67</sup> Ana LONGONI, *Lugares de memoria en América Latina, coordinadas de un debate*. (Errata revista, Artes visuales, Bogotá Colombia. #13, Derechos Humanos y Memoria. Enero-Junio 2015).

y que, en cada caso, es el museo el vehículo seleccionado por sus características específicas de enunciación.

A continuación, identificaremos los momentos de apertura y particularidades de cada uno para contar con un cuadro general de la experiencia de memoria en América Latina. Destacaremos los espacios pioneros, los primeros espacios de memoria en la región:

***Parque Villa Grimaldi (Chile).*** En 1994 este espacio, ubicado en la ciudad de Santiago de Chile, es expropiado por el gobierno chileno, ya que desde finales de la dictadura organismos de derechos humanos y familiares de desaparecidos habían emprendido la tarea de oponerse a su demolición por parte de una empresa privada, dueña del predio. Villa Grimaldi resultó ser el primer centro de detención, tortura y exterminio (durante las dictaduras en Latinoamérica) recuperado para ser un espacio de memoria gracias a la lucha de los familiares y organismos de derechos humanos. Este espacio había sido abandonado en 1988 y luego derruido para ocultar lo que había sucedido en él a lo largo de la dictadura. Desde 1994 comienzan las discusiones sobre cómo relacionar al público con el lugar, si era preciso reconstruirlo o no, hacerlo un espacio diferente o mantener visible lo que en él sucedía. Después de importantes discusiones entre los organismos civiles y de derechos humanos que se habían conformado para recuperar este espacio, en 1997 se abre al público como un *Parque de la paz* con intervenciones arquitectónicas importantes que se preocupan por generar una experiencia particular en el visitante en relación con la violencia que se sufrió en este sitio. Se decidió no reconstruir los edificios, pero sí hacer marcas arquitectónicas que permitieran entender las experiencias que los desaparecidos y sobrevivientes tuvieron en este lugar. En el espacio aún quedan los pisos de los diferentes edificios que conformaban el espacio. Los sobrevivientes cuentan que, al estar vendados todo el tiempo, era el piso lo único que ellos podían reconocer, por lo que se decidió dejar estas huellas de los edificios como un recordatorio de las experiencias de los detenidos.

La puerta principal, por donde entraban, se cerró simbólicamente, como una representación de que *Nunca más* volvería a entrar alguien a ese recinto en las condiciones en las que entraban los detenidos en la época de la dictadura, en su lugar, una puerta lateral es la que da el acceso a los visitantes.

En 2004 y 2005 respectivamente se inaugura el museo de la memoria dentro del mismo recinto y el monumento “rieles”, el cual, mediante unos rieles recuperados del mar, hace visible uno de los métodos utilizados para la desaparición de personas en Chile: tirar al mar a los individuos amarrados a rieles de tren.

***Museo de la Memoria (Argentina)***. En 1998 se inaugura en el Rosario Argentina el Museo de la Memoria, también pionero en el tema, con la intención de ser un espacio para la reflexión sobre los derechos humanos y el conocimiento del terrorismo de Estado de la última dictadura militar Argentina.

Ya en el siglo XXI, se registra la aparición de nuevos espacios de memoria a lo largo de la región.

En 2002 se inaugura el ***Museo de la Memoria: Dictadura y Derechos Humanos*** de Paraguay con motivo de la dictadura de Alfredo Stroessner. En 2006 se inauguran dos museos de memoria más, el ***Centro Cultural Museo de la Memoria*** en Montevideo, sobre la dictadura y la desaparición forzada y otro en Medellín, el ***Museo Casa de la Memoria***, éste preocupado por “la memoria de un conflicto aun vivo”.<sup>68</sup>

En la segunda década de siglo XXI tenemos como referentes: el ***Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*** inaugurado en Santiago de Chile en 2010 con el tema de la dictadura de Pinochet, y el ***Museo Memorial de la Resistencia Dominicana*** abierto al público a partir de 2011, sobre la dictadura de Trujillo.

Finalmente en 2015 se inaugurarán dos museos más, uno en Buenos Aires Argentina, el ***Museo Sitio de Memoria ubicado en la Ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)***, un excentro clandestino de desaparición forzada. Éste había sido entregado a la ciudadanía, desde el año 2004, por el presidente en turno Néstor Kirchner quien anunció el 24 de marzo que este lugar funcionaría como un Espacio para la Memoria y la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos y que se hizo efectivo, una vez desocupado por la Armada Argentina, el 20 de noviembre de 2007. Este espacio es administrado por un ente público integrado por el gobierno nacional, el gobierno de la ciudad de Buenos Aires y organismos

---

<sup>68</sup> Museo Casa para la Memoria, Medellín Colombia. *Por qué un museo para la memoria*. Consultado 20 de enero 2019, <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/elmuseo/por-que-un-museo-para-la-memoria/>

de Derechos Humanos, que en el año 2015 inauguran el *Museo Sitio de Memoria* en el edificio Ex Casino de Oficiales, lugar donde se encontraban los detenidos desaparecidos dentro de la ESMA.

También en 2015 se inaugura el *Lugar de la Memoria (LUM)* en Lima, Perú, con un tema no del todo acorde con los museos de memoria que hemos citado. Todos los anteriores con excepción del museo de Medellín, enfatizan el problema de un Estado que hace uso de la violencia contra los ciudadanos; en cambio, el museo de Lima asegura que el tema de su museos se enfoca “en el periodo de violencia 1980-2000 en el Perú, iniciado por los grupos terroristas”.<sup>69</sup> Son los *grupos terroristas* el eje del problema de violencia según el discurso de este último museo citado.

Este breve recuento, si bien no es un listado exhaustivo, nos permite reconocer una disposición hacia la creación de los sitios de memoria en América Latina, y cómo las experiencias similares de violencia y las experiencias de gobiernos de transición en los diversos países han dado pie a museos que recuperan y visibilizan aquello que colectivos y organizaciones tuvieron la intención de dar a conocer desde muchos años atrás pero que no habían podido materializarlo antes al no encontrar un Estado propenso a escuchar. Podemos reconocer dos formas como se crean estos espacios, o como lugares autónomos con presupuestos privados que con una base popular defienden sus discursos, o con la llegada al poder de gobiernos de izquierda que hacen aportes gubernamentales. Es decir, el contexto político marca un cierto auge de los espacios de memoria (postergados durante los gobiernos de transición; apoyados una vez que la centro izquierda se consolida en el poder, y que se reduce la polarización en la sociedad y disminuye el riesgo de nuevos levantamientos militares).

Por ejemplo, Villa Grimaldi en Chile no fue impulsado por el Estado de transición. Meramente, el gobierno de Eduardo Frei (1994-2000) cedió el lugar a organismos de derechos humanos, quienes no deseaban que el predio fuera destruido totalmente y reemplazado por proyectos inmobiliarios. En este caso, el Estado tuvo que ceder ante la presión de los grupos de izquierda. En 2006 se vive un cambio en la política del Estado

---

<sup>69</sup> Lugar de Memoria de Lima Perú. *Quiénes somos*. Consultado 20 de enero 2019  
<https://lum.cultura.pe/el-lum/quienes-somos>

chileno. El Museo de la Memoria de Santiago es creado por la presidencia en turno Michelle Bachelet<sup>70</sup> (2006-2010), en un contexto político de izquierda, con presupuesto gubernamental.

La *ESMA* en Argentina vive una experiencia similar. Su uso como centro de promoción de los derechos humanos y memoria de lo ocurrido no se concreta hasta que Néstor Kirchner, desde su gobierno apoya el proyecto, “porque a partir de la asunción como presidente de Néstor Kirchner (en 2003), el Estado tomó la palabra y la iniciativa en ese tema”.<sup>71</sup> Así también sucede en Uruguay, recién cuando el Frente Amplio (partido progresista de izquierda) toma el poder en 2005 se construye el *Museo de Memoria* de Montevideo.

Estos espacios buscan compartir las narrativas sobre la violencia de finales del siglo XX a nuevas generaciones que viven actualmente dentro de espacios llamados a sí mismos como democráticos. Si queremos precisar sus equivalencias podemos citar a la Red de Sitios de Memoria Latinoamericanos y Caribeños, red que conjunta 40 instituciones en 12 países diferentes de la región todas aquellas que trabajan en la recuperación y construcción de las memorias colectivas acerca de las violaciones a los derechos humanos y las resistencias, ocurridas en la región durante el pasado reciente, en periodos de terrorismo de Estado, conflicto armado interno y altos niveles de impunidad, con el objetivo de promover la democracia y las garantías de no repetición.<sup>72</sup>

## 2.4 Memoria en México

La memoria en México se encuentra ante un panorama diferente. Nosotros no nos encontramos en un periodo post dictadura. A diferencia de los países latinoamericanos mencionados en este trabajo, nunca hubo un fin de la violencia que nos permitiera preguntarnos por cómo asimilarla. Podemos identificar un periodo de fuerte violencia Estatal con el establecimiento de la Dirección Federal de Seguridad, fundada en 1947 por

---

<sup>70</sup> Bachelet es hija de Alberto Bachelet, un miembro del gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende. Tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, su padre fue detenido por la dictadura militar, falleciendo en prisión. En 1975, Bachelet y su madre fueron detenidas y torturadas en Villa Grimaldi por los organismos represivos de la dictadura antes de partir al exilio político.

<sup>71</sup> JELIN *La Lucha*, 208.

<sup>72</sup> Red de sitios de memoria latinoamericanos y caribeños. Consultado 20 de enero 2019  
<http://sitiosdememoria.org/es/>

el presidente Miguel Alemán Valdés, que recrudece a lo largo de la llamada *Guerra Sucia*. En 1985 este organismo desaparece, no obstante, el mismo grupo en el poder, el Partido Revolucionario Institucional permanece hasta el año 2000 y con él, persisten prácticas del uso ilegítimo o excesivo de la violencia, paramilitarismo y desaparición. Más adelante, la guerra contra el narcotráfico que impulsó Felipe Calderón (2006-2012) continuó con la violencia a lo largo del país, así persistieron la muerte y desaparición de personas ahora ligada al contexto del Narcotráfico, mismo que ya existía desde el periodo de la DFS pero que ahora se desarrollaba con estrategias distintas.

Mientras que en el contexto de la memoria en América Latina la pregunta es: cómo involucrar a las nuevas generaciones en experiencias que no vivieron, cómo hacerles comprender la dictadura a generaciones que viven en democracia, en nuestro país no podemos reconocer una transición clara entre un espacio de violencia y un espacio de no violencia.

En México siguen desapareciendo personas<sup>73</sup>, en todo el país, por diferentes razones. Los militares matan civiles, los policías en muchos casos son parte de sistemas que violentan a la población. No podemos esperar a una transición hacia un estadio de no violencia para poder involucrarnos en el tema. Sin embargo, sí hay procesos en México que podemos reconocer en otros países de Latinoamérica, y que, aunque se encuentran en fases diferentes, son similares en sus formas. En México también se utilizó la figura del subversivo para desacreditar movilizaciones sociales. Entre finales de los años sesenta y los setentas, la llamada *Guerra Sucia*<sup>74</sup> mexicana se enfrentó a los mismos problemas de desaparición forzada, tortura y exterminio que su vecinos latinoamericanos.

---

<sup>73</sup> En México hay 40 mil 180 personas desaparecidas, informó en conferencia el saliente Comisionado Nacional de Búsqueda, Roberto Cabrera Alfaro. Información vía Animal político, 17 de enero 2019. <https://www.animalpolitico.com/2019/01/40-mil-desaparecidos-mexico-victimas-sin-identificar/>

<sup>74</sup> Utilizamos en esta tesis el término *Guerra Sucia*, ya que nos ayuda a identificar un periodo de tiempo en la historia de México, sin embargo tenemos claro que al llamarla de este modo se está defendiendo un discurso hacia la “teoría de los dos demonios” en el que, al llamarla “guerra” se asume que dos bandos se enfrentan en igualdad de condiciones. Las guerras dan legitimidad para que ambos bandos sean violentos, y se defiendan. En el cono sur estos periodos de violencia son nombrados por las víctimas de otros modos. Formas en las que el señalamiento principal es en contra de un Estado que viola sistemáticamente los derechos humanos de sus ciudadanos. Cabe señalar que la contraargumentación hacia la teoría de los dos demonios en Argentina es resultado de amplios debates sobre el pasado reciente en este país. Debates que en México no han sido incorporados a la agenda.

Sin comparar el número y las formas de sistematización para la desaparición, ya que no es tema de este trabajo, cabe señalar que los procesos de erradicación de toda movilización social, seguían las mismas lógicas. Los familiares de los desaparecidos, se enfrentaron a los mismos procesos de deslegitimación y abusos que sus vecinos del sur.

Ante estas experiencias, podemos reconocer similitudes y diferencias entre cada país de América Latina que sufrió periodos de violencia y México. Los museos, que pretenden mostrar experiencias similares, en muchos casos utilizan los mismos códigos de comunicación para lograrlo. Cabe señalar una particularidad de nuestro país, que podría compararse actualmente con la experiencia colombiana: la violencia se experimenta en el día a día. En este sentido los códigos de comunicación de los museos de memoria son utilizados incluso para exposiciones que muestran la realidad nacional actual. Basta el ejemplo de la exposición sobre feminicidios realizada por Ignacio Vázquez en el *Museo Memoria y Tolerancia* de enero a julio del año 2017, la cual utilizaba muros con rostros para visibilizar a las víctimas, experiencias inversivas para reconocer las violencias, experiencias artísticas para crear emoción en el público en torno a la desaparición, esta exposición hablaba sobre la violencia contemporánea que vivimos las mujeres día a día en el país, no es una exposición para recordar un pasado trágico sino para enfrentar un presente violento.

A pesar de continuar en un clima de violencia, México ha experimentado transiciones políticas que han favorecido el nacimiento de museos de memoria. Si bien de formas más tímidas frente a los magnos proyectos latinoamericanos, podemos encontrar dos museos de memoria en la capital del país que hablan del clima de violencia de los años sesenta y setenta en México.

#### **2.4.1 Museos de Memoria en México**

En la Ciudad de México podemos encontrar dos museos de memoria inaugurados en el mismo clima memorialístico de América Latina:<sup>75</sup> el Memorial del 68, inaugurado en

---

<sup>75</sup> El 10 de junio de 2019 se inauguró un museo en las antiguas oficinas de la Dirección Federal de Seguridad. El proyecto, con dos meses de vida, a cargo del gobierno de la ciudad de México es desconocido para mí por lo que no lo sumaré a esta reflexión.

2007<sup>76</sup> y el Museo Casa de la Memoria Indómita, inaugurado en 2012<sup>77</sup>. Ambos museos abren sus puertas en un momento particular: se encuentran dentro de un contexto mundial de disposición hacia la recuperación de memorias en el que la experiencia del tiempo presente parece arrojarlos hacia la memoria con mayor fuerza. En un contexto latinoamericano donde las transiciones políticas y la presión de las organizaciones civiles han dado pie a generar espacios de visualización y reflexión sobre las memorias del pasado reciente y en México en un contexto particular de transición política después de 70 años del mismo partido en el Gobierno Federal y con un gobierno de izquierda en la Ciudad de México, involucrado en ambos museos.

Fue este gobierno de izquierda de la Ciudad de México el que donó el predio de la Secretaría de Relaciones Exteriores a la UNAM y el que solicitó que se hiciera alguna experiencia conmemorativa sobre los acontecimientos del 2 de octubre sucedidos en la plaza contigua al edificio. Fue también el gobierno de la Ciudad de México el que, con la condición que fuera un espacio abierto al público, dio en comodato un lugar en el centro histórico para que el Comité Eureka fundara el *Museo Casa de la Memoria Indómita*.

Sin embargo, estas donaciones no fueron acompañadas de procesos jurídicos, señalamiento de responsables, investigaciones desde el poder judicial o los organismos de derechos humanos. Estos espacios no fueron el acompañamiento de procesos de resolución del conflicto y restitución a la víctima. El *Memorial del 68* nace como un espacio para hacer memoria pero no se relaciona con una experiencia de justicia. A diferencia de los museos chilenos y argentinos, donde toda la información dentro del espacio es retomada de los juicios e investigaciones sobre los hechos ocurridos, en México son los testimonios, realizados desde instancias no administrativas estatales, los que sostienen los relatos.

---

<sup>76</sup> El Memorial del 68 ha sido recientemente reinaugurado con una propuesta museográfica nueva, para distinguir uno de otro en esta tesis señalaremos Memorial del 68 (2007-2017) y Nuevo Memorial del 68 para el museo inaugurado en 2018.

<sup>77</sup> Dejaré de lado en este recorrido el Museo de Memoria y Tolerancia, ya que la temática central del museo es el Holocausto, y omito también el Memorial a las Víctimas de la Violencia, inaugurado en 2013. Este espacio está planteado como un espacio público-memorial sobre la violencia en nuestro país, es un proyecto arquitectónico en el que el discurso se constituye por medio de espacios y materiales, sin embargo no cuenta, desde mi perspectiva, con códigos de comunicación, procesos de investigación y reflexión suficientes como para considerarlo un museo de memoria. Tema que nos ocupa en este trabajo.

¿Hay un clima memorialista en México? Sería una pregunta clave. Consideramos que la memoria en los museos, las experiencias discursivas que proponen nuevos relatos sobre el pasado reciente, deben de estar acompañadas de procesos jurídicos y asunciones de responsabilidad por parte de los Estados. Cuando no se condenan culpables y no hay deslinde de responsabilidades, vivimos en un estado de impunidad. La memoria no sólo debe ser un acto narrativo, debe ser asumida como una responsabilidad ante el presente y la sociedad, debe ser tratada como problema, no hay memoria completa sin búsqueda de justicia. Esto en México está muy lejos de ser una realidad.

Como ejemplo quisiera hablar de una nueva sala en el Ex Casino de Oficiales en la ESMA, Argentina. A partir de los juicios realizados en 2017 y 2018 se dictó condena a una larga lista de implicados en la desaparición forzada en el periodo de la dictadura, en esta sala hay un video que muestra a quiénes y porqué razón se condenaron.

La experiencia del espectador ante una sala que muestra cargos y condenas de aquellos que hicieron posible la sistematización de la violencia en ese edificio (y en otros) es la consecuencia de un clima memorialístico que ha habitado Argentina desde el fin de la dictadura y que ha ido creciendo y buscando espacios de representación, no sólo narrativa sino legislativa. Esta sala es un discurso no construido desde testigos, desde un grupo de madres o una parte de la sociedad, sino desde la justicia Argentina, así el Estado no solo se legitima apoyando discursos en museos de memoria, sino también en el plano jurídico. De esta forma la justicia y la memoria pueden construir juntas mayores posibilidades para la no repetición.

En México estamos lejos de conseguir algún tipo de condena, México tiene un panorama de impunidad arraigado, por lo que los museos de memoria no tienen ese apoyo institucional que podemos encontrar en otros países. Como consecuencia el clima memorialístico que podría estar sucediendo es opacado por la impunidad y violencia del presente.



Foto 1. ESMA, Fotografía por la autora. 15 de julio 2019

#### 2.4.2 El MCMI ¿un museo autónomo?

En el Museo Casa de la Memoria Indómita (MCMI) nos encontramos ante un espacio creado por una instancia ciudadana independiente. El Comité Eureka se adjudica la posibilidad de hablar desde sus propios archivos en un museo que construye un discurso desde ellos mismos. A diferencia de otros museos latinoamericanos que pudieron trabajar con archivos resultado de las investigaciones jurídicas y las comisiones de la verdad impulsadas por los propios Estados en las transiciones, el museo del Comité Eureka no consta de este tipo de proceso. Pues si bien en nuestro país, como mencionaba más arriba, han existido transiciones democráticas, no han sido acompañadas de procesos jurídicos que reconozcan las violaciones a derechos humanos de gobiernos anteriores<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> Aunque en el gobierno de Vicente Fox (2000-2006) se crea la FEMOSP, este organismo no entrega resultados contundentes. (Hablaemos de este tema a detalle más adelante).

En México, el museo del Comité Eureka se posiciona desde un espacio de oposición mucho más vulnerable que el de los museos de América Latina, quienes tienen apoyo en muchos casos tanto ético como económico por parte del gobierno.

Las pugnas por regular el pasado y administrarlo generan dispositivos que intentan legitimar sus narraciones pero que son asimétricas en sus relaciones de poder. Las herramientas que tiene el Estado (...) no son las mismas que tienen los sectores subalternos para enunciar sus reclamos y contramemorias.<sup>79</sup>

El Comité Eureka, eje central de este trabajo, es un museo que no cuenta con condiciones de enunciación tan favorables como otros espacios. Para dar cuenta de estas asimetrías a continuación relataremos lo que ha sido la *Guerra Sucia* y su relación con la memoria actual en México. Pues si bien el MCMÍ contó con apoyos éticos, burocráticos y económicos de varias instituciones, es claro que no tiene la misma potencialidad discursiva que los memoriales que enuncian desde el Estado, hecho que se ve reflejado en las formas en que las políticas mexicanas institucionales se han visto renuentes hacia la posibilidad de una reapropiación de la memoria.

También queremos enunciar que considerarlo un museo autónomo en su totalidad estaría dejando de lado las condiciones favorables que se han gestado desde fuera. El MCMÍ plantea que su temática no es sobre un pasado reciente ya acabado (como aquellos museos sobre dictaduras finalizadas), sino sobre problemáticas de violencia que existen en el presente. En este sentido, el MCMÍ siempre ha querido expresar que es autónomo en su discurso y sus recursos, autónomo del Gobierno Federal, que en sus primeros años de funciones fue primero panista y luego priista; y autónomo de toda estatalidad, lo cual incluiría el Gobierno de la Ciudad de México.

Esta autonomía debe ser cuestionada, no con el objeto de desmentirla, sino de reconocer las relaciones siempre complejas entre Estado y organizaciones civiles. “Distinguir entre coyunturas favorables o desfavorables a las memorias marginadas es de entrada reconocer hasta qué punto el presente tiñe el pasado. Según las circunstancias, se da la emergencia de ciertos recuerdos y el énfasis es puesto sobre uno u otro aspecto”<sup>80</sup>. Si el MCMÍ fue

---

<sup>79</sup> RUFER, *La nación en escenas*, 35.

<sup>80</sup> Michael POLLAK, *Memoria, olvido, silencio*, (La Plata: ediciones al margen, 2006) 24.

posible, no fue sólo por la intención del Comité Eureka de hacerse escuchar, es también porque había un panorama favorable para su escucha, pues es necesario encontrar a otros con capacidad de escuchar para quebrar silencios.

En este apartado analizaremos primero cómo se ha construido el discurso de la *Guerra Sucia* desde la transición panista y cuál a sido la relación Estado-museo, comparando los discursos inaugurales realizados por personajes oficiales en dos museos de memoria de Latinoamérica y en el MCMI, para reconocer las condiciones políticas que vuelven comunicables los discursos de memoria en una coyuntura particular. Sobre todo porque en todos los casos el Estado tiene una relación económica, social e ideológica con estos espacios. También conoceremos cómo nace el MCMI y a los principales emprendedores de memoria que lo impulsan.

### **3. El Museo Casa de la Memoria Indómita y sus condiciones de enunciación**

#### **3.1 La *Guerra Sucia*, discurso soslayado**

La *Guerra Sucia* es un periodo de la historia mexicana que mantiene una memoria confusa y poco arraigada socialmente, basta compararla con el Movimiento Estudiantil de 1968. Este último ha sido estudiado académicamente de forma recurrente y también reconocido desde esferas políticas en el poder, a demás se mantiene en la memoria del imaginario mexicano alimentada por numerosas películas, un museo y amplia literatura no solo académica sino también dirigida a las grandes masas. La *Guerra Sucia* no tiene este arraigo en la memoria de los ciudadanos. A pesar de que, como señala Pedro Salmerón, “encontramos varios trabajos no publicados de muy alta calidad académica, que muestran que, a pesar de la persecución y los silencios, el tema está ya maduro para ser historiado con seriedad”<sup>81</sup>, estas investigaciones y el tema mismo no ha sido debatido por sectores más amplios de la sociedad. El ejemplo ya citado sobre la renuncia de Salmerón por señalar como *valientes* a los jóvenes de la Liga 23 de Septiembre, nos muestra que la sociedad mexicana en sentido amplio no está preparada para una verdadera discusión sobre lo

---

<sup>81</sup>Pedro SALMERÓN SANGINÉS, “El movimiento armado socialista”, en *La Jornada*, (9 de julio 2019)

ocurrido en este periodo. El tema parece quedar aun en un problema político que se mantiene al límite de la investigación histórica, preocupado más bien por hacer uso de ese pasado a partir de señalamientos amplios y poco reflexivos que se basan en la triada guerrillero-violencia-maldad, conceptos que fueron impuestos discursivamente por la historia oficial mexicana sobre este periodo. A pesar de que Adela Cedillo cuenta la historia de las Fuerzas de Liberación Nacional de 1969 a 1983 en su tesis de licenciatura y analiza de forma seria los eventos ocurridos y el panorama político de la época que impulsó estas organizaciones guerrilleras, desde la esfera social y política del país existen silencios y miedos por reflexionar sobre este tema y hacer un análisis serio de lo ocurrido. América Latina cuenta con “una buena cantidad de acontecimientos considerados en extremo conflictivos o traumáticos, [que] han sido prioritariamente soslayados, tergiversados, o de hecho excluidos, en las construcciones de las historias oficiales”<sup>82</sup>. La *Guerra Sucia* es uno de ellos y aunque hay esfuerzos actualmente de hacer análisis serios al respecto, estos silencios y tergiversaciones impuestos por el Estado no han sido enfrentados de forma contundente. Basta con hacer una breve revisión de la forma en que la oficialidad ha abordado el conflicto.

Durante los años setenta, el Estado mexicano y los principales medios informativos negaron sistemáticamente la realidad de las desapariciones forzadas, por un lado, mientras que por el otro, el desprestigio político y moral en contra de las víctimas de la violencia estatal se materializó a través de la estigmatización, al ser catalogados como ‘terroristas’ o como ‘delincuentes’.<sup>83</sup>

Esta estigmatización ha sido combatida por el Comité Eureka, desde los inicios de su organización sin embargo la fuerza de este organismo no ha logrado sobreponerse al discurso oficial que fue mantenido desde los sesentas hasta el fin del régimen priista.

En México, no es sino hasta la transición del gobierno priista al panista en el año 2000, cuando el presidente Vicente Fox crea un fiscalía para aclarar lo sucedido en la *Guerra*

---

<sup>82</sup>Francisco RAMÍREZ TREVIÑO, “¿Verdad, justicia y reparación? La Fiscalía Especial para los Movimientos Sociales y Políticos del pasado y la guerra sucia en México”. En Pappe, Silvia, Sperling, Christian (coord.) *Reflexiones interdisciplinarias para una historiografía de la violencia*, (UAM, 2015) 171.

<sup>83</sup>Edith KURI PINEDA, *El Museo Casa de la Memoria Indómita: condiciones de producción y recepción de un espacio de memoria dedicado a la guerra sucia en México*, *Sociológica* vol.33 no.93 (México: ene./abr. 2018) 2.

*Sucia*. Según lo dicho por este gobierno, ello con el fin de refrendar el compromiso que se tiene con la justicia en relación con los crímenes del pasado.

Así en noviembre del 2001 se crea la Fiscalía Especial para la Atención de Hechos, Probablemente Constitutivos de Delitos Federales Cometidos Directa o Indirectamente por Servidores Públicos en Contra de Personas Vinculadas con Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP).

Antes de esto, como relata Francisco Ramírez Treviño, encontramos dos antecedentes. El primero, en 1979 “se realiza una investigación por parte de la Procuraduría General de la República, en la que se reconoció la desaparición de 314 personas aparentemente vinculadas con movimientos guerrilleros”<sup>84</sup>. El segundo, entre 1990 y 1992 la Comisión Nacional de Derechos Humanos realiza una investigación para aclarar las desapariciones políticas en el estado de Guerrero.

Así en un contexto mundial y latinoamericano donde se comienzan a revisar los crímenes de Estado como parte de la búsqueda de impartición de justicia proveniente de las transiciones en diversos países, México tiene sus primeros antecedentes en el tema. Sin embargo, los resultados no fueron alentadores.

Un problema fundamental fue que en 2001 el Senado de la República acepta la adhesión de México a la Convención para la Imprescriptibilidad de los Crímenes de Guerra y Lesa Humanidad y a la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas, pero lo hace bajo condiciones de reserva, define que ningún crimen puede ser juzgado antes de 1994, pues la ley no puede ser retroactiva. “Lo que determinaba era que ninguna desaparición forzada anterior a 1994 pudiera ser objeto de investigación o sanción y, así mismo, que ningún militar pudiera ser encausado jurídicamente ante autoridades civiles”.<sup>85</sup>

En 2006 la FEMOSPP desaparece frente a críticas importantes y sin lograr aclarar lo sucedido, ni incriminar jurídicamente a ningún actor. El documento producto de esta fiscalía fue difundido pero sin lograr inculpar ni moralmente ni jurídicamente a nadie. Así

---

<sup>84</sup> RAMÍREZ TREVIÑO, ¿Verdad, justicia y reparación?, 176.

<sup>85</sup> RAMÍREZ TREVIÑO, ¿Verdad, justicia y reparación?, 176.

se extingue la primera intención oficial de un gobierno de transición de dar respuesta a los crímenes de Estado de sus antecesores en el poder.

Un año más tarde se inaugura el Museo Memorial del 68, otra intención de visibilizar los crímenes de Estado. El museo recupera el Movimiento Estudiantil de 1968. Si bien este espacio no se genera con fines jurídicos, permite visibilizar la situación de violencia que vivía México en ese año en relación con el gobierno en turno. Estos espacios de memoria siempre conllevan críticas, todo discurso acompaña silencios y omisiones, no existe una “memoria completa”. Sin embargo, este es un primer esfuerzo desde una institución del Estado (autónoma), la Universidad Nacional Autónoma de México, para visibilizar el tema desde un dispositivo museal. Si “el museo constituye una voluntad por construir un imaginario de larga duración”<sup>86</sup>, podemos identificar en este primer esfuerzo la intención política discursiva de visibilizar, no esporádicamente sino en un museo permanente, las experiencias de violencia del Estado mexicano por lo menos en el contexto de 1968.

### **3.2 Condiciones políticas del MCMI: Transiciones**

El director del MCMI, Jorge Gálvez, yerno de Rosario Ibarra de Piedra, coordinador del proyecto del museo desde su fundación, cuenta que en el momento en que Andrés Manuel López Obrador era Jefe de Gobierno del Distrito Federal (2000-2005), las mujeres del Comité Eureka (Comité de quien es el museo y del que hablaré más adelante) se acercaron a él para solicitarle un espacio, espacio donde pudieran conservar el archivo que habían juntado a lo largo de los años de existencia del Comité y donde también pudieran dar a conocer lo que Rosario Ibarra de Piedra llama *su lucha*. En ese momento el Gobierno Federal era panista, y existían diversas polémicas en relación con los *crímenes del pasado reciente*, ya que en México era el primer momento en que un partido político diferente al PRI obtenía la presidencia de la República. En abril del 2006 un edificio tipo vecindad, que cuenta con planta baja y un piso, ubicada en el número 66 de la calle de Regina en el

---

<sup>86</sup> RUFER, *La nación en escenas*, 112.

Centro Histórico, con una extensión de 532 metros cuadrados de construcción, fue cedido en comodato<sup>87</sup> al Comité Eureka para albergar el Museo Casa de la Memoria Indómita.

A lo largo de este proceso Rosario Ibarra, miembro fundador del Comité, era senadora de la República, cargo que desempeñó desde el 1 de septiembre del 2006 al 31 de agosto de 2012, primero como representante del Partido de la Revolución Democrática (PRD), más tarde por el Partido del Trabajo (PT), Ibarra hace este cambio de partido en la coyuntura en la que López Obrador se desvincula del PRD, lo que nos muestra una importante adhesión al proceso político propuesto por él.

### **3.3 Condiciones ideológicas. Los discursos inaugurales**

El edificio fue solicitado a López Obrador en su gestión como jefe de gobierno, pero fue entregado por su sucesor Marcelo Ebrard (del PRD) el 19 de abril de 2012 después de sufrir una restauración a cargo del Fideicomiso del Centro Histórico.

Sobre la entrega del edificio por parte de Ebrard al Comité Eureka la revista Proceso, relata:

En una ceremonia simbólica de entrega del edificio, el jefe de Gobierno del Distrito Federal, Marcelo Ebrard, afirmó que la Casa de la Memoria Indómita es el símbolo de gratitud de la Ciudad de México hacia los luchadores sociales desaparecidos en el país. Su labor, dijo, permitió forjar los actuales derechos y libertades que hay en el Distrito Federal.<sup>88</sup>

Este discurso de Ebrard se encuentra en sintonía con discursos de inauguración de museos de memoria a lo largo del continente americano. Tanto el discurso de Ebrard como el de la presidenta de Chile, Michelle Bachelet al inaugurar el *Museo de la Memoria* en Santiago dos años antes, reafirman que su gobierno agradece a aquellos que lucharon por los derechos humanos, y no sólo agradece sino lo hace porque son los antecedentes de las libertades actuales que ahora sus gobiernos representan. Ambos gobiernos dan valor a estos espacios de memoria como portavoces de lo que sus gobiernos han defendido, así, los

---

<sup>87</sup> Permiso administrativo temporal revocable de uso por diez años. El cual fue dado al Comité Eureka en el año 2006 y fue renovado en el año 2016 para continuar con las labores de divulgación y resguardo del archivo de este organismo.

<sup>88</sup> La redacción, *Casa de la Memoria Indómita albergará vivencias de desaparecidos*. 19 de abril 2012, Revista Proceso.

nuevos gobernantes, se presentan como consecuencia de las luchas que estos museos muestran.

El museo de la memoria de Santiago de Chile, dice la presidenta Bachelet en su discurso, es la demostración de que “la democracia y la legalidad en Chile se han consolidado y sus valores se han arraigado en toda nuestra sociedad y en cada una de nuestras instituciones”.<sup>89</sup> Reconocer la ilegalidad que atravesó a las esferas políticas más altas y las luchas de los ciudadanos por visibilizarlas, es la posibilidad de defender un nuevo gobierno (por lo menos en el discurso) que niegue a conciencia esta ilegalidad y reconozca a sus ciudadanos y sus voces. Mismo caso del discurso de Marcelo Ebrard quien asegura que la labor de los luchadores sociales permitió arraigar los valores democráticos desde la sociedad y hacia las instituciones.

Vemos que tanto Ebrard como Bachelet hablan de los que pelearon por los derechos humanos como *otros*, no se colocan como parte de este grupo. Ebrard nos dice:

Al luchar por lo que lucharon y han luchado, abrieron las posibilidades de que nosotros no vivamos con miedo, que podamos decir lo que pensamos, que podamos hacer lo que queremos, que podamos amar a quien se nos dé la gana, todas esas libertades tienen que ver con lo que ustedes sembraron.<sup>90</sup>

Por su parte señala Bachelet en su discurso:

Presenta los esfuerzos y la dedicación de tantas chilenas y chilenos, así como personas de todo el mundo empeñados solidariamente en la *lucha por los derechos humanos*, desde la propia época de la dictadura y hasta la actualidad.<sup>91</sup>

En ambos casos, las autoridades manifiestan que la lucha fue de la ciudadanía, pero que este discurso ahora es respaldado por el Estado. Un discurso antes construido desde los ciudadanos, que ahora debe ser asumido como un pacto Estado-ciudadanía para la construcción de una *democracia verdadera*. Esta relación ideológica entre ambos actores da

---

<sup>89</sup>Michelle BACHETET, *Discurso de la presidenta de la república Michelle Bachelet en inauguración de Museo de la Memoria y Derechos Humanos*. (Santiago 11 de enero 2010) 3.

<sup>90</sup>Josefina CHÁVEZ RODRIGUEZ, *Recibe Rosario Ibarra de Piedra Museo Casa de la Memoria Indómita*. (19 de abril de 2012) Peninsular Digital.

<sup>91</sup>Michelle BACHETET, *Discurso de la presidenta*, 4.

pie a que los Estados decidan invertir dinero en los espacios de memoria y que el dar voz a los testimonios del pasado reciente lo vean como una posibilidad social beneficiosa para ambas partes.

Las cédulas del MCFMI afirman que no existe justicia en el país, pero nunca hacen algún señalamiento particular a la Ciudad de México en los años actuales. Como culpables señalan a los presidentes hasta 2017 y a personas del Gobierno Federal que eran parte de sus gabinetes. Es decir, aunque la cédula introductoria del MCFMI (hasta 2017) asegura que el problema del mal gobierno ha sido constante hasta la actualidad, no señala que el gobierno de la ciudad tenga vínculos con él. Incluso en la sala de escache<sup>92</sup> no se señalan a personajes de este grupo político.

El gobierno de la ciudad apoyando este espacio se asume como auspiciador de una contramemoria que se enfrenta a la historia oficial creada desde sus opositores en el poder: el régimen priista, reconociéndose como un gobierno diferente. Este *nuevo* gobierno defiende una *democracia* que asume que el terrorismo de Estado existió y que al nombrarlo y visibilizarlo, se coloca como un gobierno opositor y por lo tanto democrático.

Este *nuevo* Estado apoya la disputa por una memoria, y así busca legitimar un nuevo orden desde esferas altas del espacio político, la presidencia, en el caso chileno, la jefatura de gobierno, en el caso mexicano.

### **3.4 El discurso del MCFMI y la Universidad**

El MCFMI se hace realidad gracias a la entrega en comodato del edificio, sin embargo no ha habido más apoyo económico para investigación, activación y realización del espacio museográfico por parte del Gobierno Federal o Estatal. Cabe mencionar que la organización de archivos ha tenido dos apoyos universitarios importantes, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y desde 2018, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Cabe señalar que la UACM es una institución educativa de nivel superior que fue creada en el 2001 por decreto del entonces Jefe de Gobierno del Distrito Federal, Andrés Manuel

---

<sup>92</sup> Término del que hablaremos más adelante.

López Obrador. Esta universidad es parte de una propuesta educativa construida desde la oposición lo cual hay que tomar en cuenta para comprender el tipo de discurso que maneja.

En 2005 nace como parte de la UACM el Centro Académico de Memoria de Nuestra América, en el momento en que la universidad toma en resguardo el archivo que, sobre América Latina, El Caribe y Estados Unidos, había iniciado el periodista Gregorio Selser junto con su esposa, Marta, en Argentina en la década de los cincuenta. “En esa época, el matrimonio Selser comenzó a conformar un archivo único de información contemporánea sobre América y su relación con Estados Unidos”.<sup>93</sup> Este archivo es albergado y digitalizado por la UACM. Desde 2005 a la fecha se ha nutrido por archivos de diferente índole los cuales no son albergados por órganos oficiales del Estado. Entre sus programas se puede encontrar el apoyo al Comité Eureka para digitalizar y ordenar su archivo. Mismo que podemos encontrar en su página de internet, un trabajo importante de digitalización, aunque no concluido.

En tanto, en 2018 el Comité firma un convenio de colaboración con el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, perteneciente a la UNAM, para la digitalización de otra parte de su acervo.<sup>94</sup> Estas son dos universidades autónomas en las que, al decir del director del museo, el Comité confía, sobre el convenio con la UNAM Jorge Gálvez expresa: “nos interesa tener este tipo de convenios porque nos sentimos seguros que esta información, nuestra lucha, va a quedar en buenas manos y se va a preservar”.<sup>95</sup>

Las confianza depositada en las universidades autónomas, antes que con el poder político, se explica porque el mismo partido causante de la violencia de Estado en los años setenta en México tenía el poder federal en los años 2012-2018, con la presidencia del político del Partido Revolucionario Institucional (PRI) Enrique Peña Nieto. Por lo tanto, es difícil que el Comité pudiera confiar en otra institución para el resguardo de su archivo. Cabe señalar que si bien ambas universidades son también parte del Estado son instituciones autónomas que generaron mayor confianza en el comité pues por un lado la

---

<sup>93</sup> Centro Académico de la Memoria de Nuestra América. Consultado el 21 de enero 2019  
<https://selser.uacm.edu.mx/#>

<sup>94</sup> Con motivo del archivo digital sobre Movimientos Sociales que se realizó como conmemoración de los 50 años del Movimiento Estudiantil de 1968.

<sup>95</sup> Avida VENTURA, , *CCU Tlatelolco digitalizará acervo del Comité Eureka*. (24 de abril de 2018) Periódico El Universal.

UACM fue forjada por el partido opositor y por el otro, el repositorio de la UNAM es parte de la digitalización de un archivo de Movimientos Sociales que tiene como intención el resguardo de este tipo de documentos.

Dos universidades autónomas (una nacional, otra de la Ciudad de México) se convierten en las aliadas para la digitalización del archivo, proceso fundamental para la investigación en un museo de memoria. No obstante, tampoco tendrán injerencia en los contenidos del espacio expositivo del museo.

### **3.5 Conclusión de las condiciones de enunciación**

Como portavoz del Comité Eureka, Jorge Gálvez defiende que los contenidos del museo son autónomos. Toda la responsabilidad del contenido la asume el Comité Eureka. Lo que no implica que una coyuntura política, social e ideológica pueda ser dejada de lado al pensar en las posibilidades del Comité Eureka para conseguir un espacio y hacerse escuchar desde el recurso particular de un museo de memoria.

A su vez, sería difícil pensar la realización de este museo desvinculada de la coyuntura internacional. Incluso podemos notar que en la cédula introductoria, el museo hace referencia a otros movimientos sociales del mundo: “pero los pueblos del mundo han tomado conciencia plena de la trascendencia de actuar con efectividad y firmeza para poner fin a políticas represivas de Estado”<sup>96</sup>. La creación de un espacio como éste se suma de forma consciente a aquellos otros que han abonado en la visibilización de los problemas de desaparición forzada tanto internacionalmente como en América Latina y México.

## **4. El Comité Eureka en relación con el discurso del museo. Lo no dicho**

Para comprender la creación del museo y entender la autoría compleja<sup>97</sup> de la exposición, es necesario hacer un breve contexto histórico del Comité Eureka, cómo se

---

<sup>96</sup> Cédula introductoria MCMI. Firmada por Rosario Ibarra de Piedra.

<sup>97</sup> Roger Chartier utiliza el término de *autoría compleja* para referirse a la experiencia que cruza una obra literaria, que si bien podríamos nosotros reconocer como constituida por un autor, en su proceso desde ser

funda, su trayectoria y en específico la historia tanto de Rosario Ibarra de Piedra, su dirigente, como de su hijo Jesús, desaparecido en 1975 y por quien Rosario se involucra en el problema de la desaparición forzada.

#### **4.1 Comienzos del Comité Eureka**

El Comité Eureka es una organización no gubernamental fundada en 1977 con el propósito de localizar a los desaparecidos políticos en México. El comienzo de esta organización es, según Rosario Ibarra, la desaparición de su hijo Jesús. Mientras lo buscaba, conoció a otras madres con las que se organizó para iniciar un movimiento social por la búsqueda de sus familiares.

Alejandra Guillén escribe un artículo para el ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, en el que relata que el movimiento en pro de desaparecidos y presos políticos existía antes que Rosario Ibarra perdiera a su hijo, y es este grupo el que la invita a participar en él. Sin embargo, este primer comité perdió fuerza cuando los presos políticos fueron liberados, ya que muchos de quienes lo conformaban, lo abandonaron pues, con su familiar fuera de la cárcel, ya no tenían motivos para continuar en la lucha. Ambas historias no son exactamente contradictorias más bien nos marcan inicios distintos dependiendo la temporalidad que le demos a la organización del colectivo.

Es fundamental señalar estas otras historias que darán cuenta de las omisiones en el discurso del museo. Al preguntarnos cuál es el inicio del Comité Eureka, tendremos diferentes respuestas, podría ser el momento en que a Ibarra la invitan a esta organización, podría ser el momento en el que ella, solamente con familiares de desaparecidos lidera su organización; cada una enmarcará un discurso distinto según el espacio de enunciación de quien hable. El Comité Eureka en su museo indica que es Rosario Ibarra quien crea la

---

escrita hasta llegar al lector, intervienen una serie de personajes que se involucran en su experiencia de receptividad final. Esto quiere decir que no es sólo aquel que escribe la obra, el autor de la misma, sino la obra está atravesada por una autoría compleja en la que interviene editor, traductor, corrector de estilo, diseñador, etc. Podemos aplicar este mismo concepto a los museos, donde, desde una perspectiva ingenua, podemos pensar que es la voz del Comité Eureka la reflejada en el museo, sin embargo con esta visión, perderíamos de vista a todos los otros actores que intervienen en la producción de la experiencia museal: museógrafo, curador, artistas, arquitectos, etc.

organización y omite toda experiencia anterior de organizaciones de búsqueda de desaparecidos, posibles encaminadores o aliados de este movimiento.

Según esta publicación de la revista virtual: *Magis*, del ITESO, en 1974 en Jalisco un miembro del Partido Comunista, Luciano Rentería Estrada, funda el primer Comité de Familiares en Defensa de los Presos Políticos, antecedente del Comité Pro Defensa de los Presos, Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados Políticos. El motivo: su hijo, participante del Frente Estudiantil Revolucionario, es detenido. El padre decide ir afuera del penal para buscar a familiares de presos por motivos políticos, organizarse con ellos y formar un grupo con intereses en común.

En agosto de 1977, las familias de Jalisco, quienes contaban con una cantidad importante de presos y desaparecidos políticos, se articularon a escala nacional para conformar el Comité Pro Defensa de Presos, Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados Políticos, en el que participaron también personas de Nuevo León, Chihuahua, el antes llamado Distrito Federal, Baja California, Sinaloa, Morelos y Guerrero.<sup>98</sup>

Dos años antes, el 18 de abril de 1975, el hijo de Rosario Ibarra, Jesús Piedra Ibarra, fue detenido por la Dirección Federal de Seguridad en Monterrey Nuevo León, que lo acusaba de ser miembro de la Liga 23 de septiembre, organización clandestina armada que buscaba transformar el régimen político. Rosario Ibarra fue a la ciudad de México para buscarlo e investigar lo que había sucedido.

Así en 1977 se encuentran en la ciudad de México los representantes de este primer comité y Rosario Ibarra. Según Alejandra Guillén en su artículo *Desaparecidos, la memoria de la búsqueda más dolorosa*, Rosario Ibarra desde las primeras reuniones propuso que el comité fuera únicamente de madres, la organización estuvo de acuerdo que una madre fuera la que apareciera públicamente.

La idea de que una madre acongojada por la pérdida de su hijo es el detonante para su lucha (idea que parece mostrar el museo) es sesgada ya que deja de lado un contexto en el

---

<sup>98</sup>Alejandra GUILLÉN, *Desaparecidos, la memoria de la búsqueda más dolorosa.*, (febrero 1 de 2016)  
<https://magis.iteso.mx/content/desaparecidos-la-memoria-de-la-b%C3%BAsqueda-m%C3%A1s-dolorosa>

que, según la versión antes mencionada, el que fueran las madres las portadoras del discurso fue una decisión política para tener mayor apoyo popular. En el contexto latinoamericano podemos encontrar este mismo discurso en Argentina con las *Madres de la Plaza de Mayo*, “los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporizarse en mujeres”.<sup>99</sup>

El dispositivo museográfico, como veremos más adelante, pone más énfasis en la acción política de las madres que en la acción guerrillera de sus hijos. El museo que analizamos, hay que precisar, tiene como eje rector el movimiento social de las madres no la desaparición forzada, como sí lo tienen, por ejemplo los museos ubicados en lugares de detención y desaparición en Argentina. El eje central del MCMÍ es la forma en que los familiares se organizaron para la búsqueda de los desaparecidos. Las madres como portavoces son pieza clave del discurso del museo y símbolos y actrices recurrentes en la lucha por la desaparición forzada en América Latina. Tema que trabajaremos en su momento.

Para entender mejor el contexto debemos también reconocer la historia de Rosario y su hijo.

#### **4.2 Los personajes Rosario Ibarra y su hijo**

Rosario Ibarra ya es nombrada por algunos como el “símbolo de la lucha por los derechos humanos en México”.<sup>100</sup> Fue la primer candidata a presidente de nuestro país por el Partido Revolucionario de los Trabajadores, ex senadora y candidata al Premio Nobel de la Paz.

Ignacio Ramírez en 1994 se entrevista con Rosario Ibarra para la revista Proceso.<sup>101</sup> En esta entrevista, ella comenta sobre su vida antes de la desaparición de su hijo. Rosario Ibarra cuenta que eran una familia de clase media, con una casa amplia, servidumbre,

---

<sup>99</sup> JELIN, *Los trabajos*, 99.

<sup>100</sup> Luz María RIVERA, *Rosario Ibarra*, El Universal, (22 de enero 2001)  
<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/9672.html>

<sup>101</sup> La Redacción, *Veinte años del Comité Eureka: los presidentes, los procuradores, los torturadores*. Revista Proceso (15 de marzo de 1997) <https://www.proceso.com.mx/175100/veinte-anos-del-comite-eureka-los-presidentes-los-procuradores-los-torturadores>

automóvil del año y la posibilidad de montar a caballo. Su esposo, Jesús Piedra Rosales, era miembro del Partido Comunista Mexicano, él fue detenido y torturado en 1974 por esta razón. Sobre su hijo, Rosario explica que fue un joven con privilegios que cursaba la carrera de medicina, practicaba karate y tiro al blanco, leía y escuchaba música clásica. Tenía 21 años cuando fue desaparecido.

Tanto la historia de Rosario Ibarra anterior a la desaparición como la historia de su hijo no son contadas en el museo. El museo tiene la intención de no recuperar personalidades como tal sino hablar de colectivos, dando relieve a figuras abstractas: la figura de *la madre*, aquella que haría todo por sus hijos, y la figura del *ciudadano desaparecido*. El museo no se centra en especificar los antecedentes políticos e ideológicos de cada uno de ellos, más bien los homogeniza. Lo que todos los desaparecidos tienen en común no es su pasado o sus actos o ideologías, sino su experiencia de desaparición. El museo se centra en reconocerlos como *los desaparecidos* sin concentrarse en sus personalidades específicas.

Una de las intenciones de estas omisiones, o estos modos particulares de plantear los discursos puede encontrarse a partir del siguiente testimonio de Rosario. En la entrevista que le hizo Luz María Rivera para el periódico el Universal, el 18 de abril de 2006 Rosario Ibarra cuenta:

Fue muy duro aquel tiempo. Nos colábamos en las manifestaciones que organizaban obreros, campesinos, maestros, estudiantes o colonos inconformes y no éramos vistas con buenos ojos. Nos hacían el vacío porque éramos ‘las madres de los subversivos’; pero poco a poco también iniciamos aquella lucha colectiva entre todos ellos y nosotros.<sup>102</sup>

Esta experiencia política, vivida tanto por los miembros de organizaciones de búsqueda de desaparecidos por ideas políticas, (quienes, decidieron que una mujer podría ser mejor portavoz del movimiento), como por una madre que ha perdido a su hijo vista como *madre de un subversivo*, son dos experiencias claves para comprender el tipo de discurso del museo y entender las omisiones de su discurso, decididas en pro de la reivindicación del desaparecido y con la intención de no discutir frente a los estigmas del ser *guerrillero*.

---

<sup>102</sup> Ibarra, Rosario, *Soles Robados*, El Universal (18 de abril 2006).  
<http://archivo.eluniversal.com.mx/editoriales/34099.html>

Esta experiencia no es particular del contexto mexicano, “la identificación con la maternidad y su lugar familiar, colocó a las mujeres en un lugar muy especial, el de responsables por los ‘malos caminos’ y desvíos de sus hijos y parientes”.<sup>103</sup> Estos señalamientos provocaron reacciones contundentes por parte de las madres, quienes se posicionaron políticamente frente a la idea de la madre como *ser en el lugar privado* a ser una madre que defiende como ciudadana sus intereses en el espacio público.

Así en el museo no se encontrará la idea de *jóvenes subversivos*, ni señalamientos a partidos de izquierda o grupos guerrilleros. La *Liga 23 de septiembre* es mencionada, pero se dice que es el pretexto para que el gobierno persiga a “estudiantes, indígenas, campesinos, actores sociales”.<sup>104</sup>

En su lucha, las madres buscaban involucrar a los ciudadanos dentro de la problemática de la desaparición forzada. Necesitaban omitir las ideologías políticas de los desaparecidos, para concentrarse en el problema mismo de la desaparición forzada como un problema del terrorismo de Estado, utilizando la figura de madre como fuerte portavoz que puede crear una empatía con la ciudadanía en general. Este proceso fue apropiado por muchas organizaciones a lo largo del Cono Sur. “Recordemos que, en los años setenta, la represión dictatorial llevó a las mujeres a salir de lo doméstico”.<sup>105</sup> Muchas de ellas sin compromisos ideológicos de por medio sino con el compromiso de encontrar a sus hijos, nietos, familiares, desaparecidos por la violencia del Estado. A partir de un problema personal, las mujeres salen a la calle a buscar información, “las historias son convergentes: la desesperación y el desconcierto, la búsqueda de ayuda, el encuentro y reconocimiento mutuo con las afectadas”.<sup>106</sup> Poco a poco estas organizaciones fueron transformando la demanda privada, por la aparición de su familiar, en una demanda pública y política, ejemplos como este los podemos encontrar en las mujeres de plaza de mayo o el movimiento por la amnistía en Brasil 1978 que fue liderado por mujeres.

A su vez, las madres buscaban transformar una lucha política que sólo implicara a la familia del desaparecido, en una lucha social. Como afirma Silvia Pappé, “la desaparición

---

<sup>103</sup> JELIN, *Los trabajos*, 104.

<sup>104</sup> Cédula de sala *El Terror* en el MCMI.

<sup>105</sup> JELIN *La lucha*, 69.

<sup>106</sup> JELIN *La lucha*, 70.

forzada de personas concierne necesariamente a una sociedad más amplia que los grupos implicados, perjudicados o acusados, desde cualquier de los enfoques posibles”.<sup>107</sup> El Estado contaba con estrategias para hacer del problema un problema privado, dando a entender que algunas *malas* madres, habían criado *malos* hijos, y debían sufrir solas la consecuencia de ello, de tener un hijo *subversivo*.

Así las madres salen del espacio privado hacia el espacio público y mantienen un lucha con dos intenciones, la primera, encontrar a sus hijos, la segunda, lograr apoyo popular cambiando la narrativa que ocultaba el problema de la desaparición y señalaba a sus hijos como enemigos y no como ciudadanos.

Rosario Ibarra de Piedra, es una de aquellas madres que a partir de la desaparición de su hijo se volvió activista. En la última sala del MCMI nos encontramos con una cédula que describe su carrera política: ella forma parte de la Federación Latinoamericana de asociaciones de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (FEDEFAM), en 1982 y en 1988 fue candidata a la Presidencia de la República por el Partido Revolucionario de los Trabajadores. Fue diputada por ese partido en 1982 y, en 2006, senadora. Ha sido nominada al Premio Nobel de la Paz en tres ocasiones<sup>108</sup>.

Cabe señalar que Ibarra llevó una carrera institucionalizada. Lo que ella llama “la lucha” por la búsqueda de los desaparecidos políticos nunca la llevó a tomar las armas o a involucrarse en el tipo de organizaciones de las que fueron parte su hijo y otros miembros desaparecidos. Así la “lucha” que el museo muestra, si bien no es siempre institucional, ya que comprende huelgas de hambre y plantones, sí es siempre con miras al respeto de los derechos humanos y de la democracia. El museo visibiliza un modo particular de lucha, una lucha liderada por una mujer madre que buscó por las vías institucionales resolver el problema de la desaparición forzada en nuestro país.

### **4.3 La creación del museo por parte del Comité Eureka**

---

<sup>107</sup>Silvia PAPPE, Christian SPERLING, (coord.) *Reflexiones interdisciplinarias para una historiografía de la violencia*, (México: UAM, 2015) 193.

<sup>108</sup> Cédula de sala *La Lucha* en el MCMI.

En una entrevista con Jorge Gálvez<sup>109</sup> (director del MCMI), él comenta que es la muerte la que genera la idea de hacer un museo. “Las mujeres del Comité Eureka después de más de cuarenta años de lucha comienzan a morir”<sup>110</sup>. Para comprender esta frase de Gálvez debemos de pensar en el problema de la desaparición. El problema de la desaparición es que no es un problema finito, una persona desaparecida lo está para siempre o hasta que se encuentre. Cuando las madres de los desaparecidos mueren, dejan un legado, dejan una deuda con sus desaparecidos y con los familiares que quedan vivos, queda la necesidad de transmitir el recuerdo para evitar el olvido.

Al mismo tiempo, los más de cuarenta años de lucha social de esta organización también dejan una amplia investigación. La desaparición, es un hecho contrario a la ley, el proceso de recuperación de un desaparecido es un proceso de registro, se estudia la ley, se estudian los procesos de la ley, los derechos humanos. Un desaparecido no sólo desaparece en cuerpo, desaparece también su pasado, su historia y su archivo, por eso, quien enfrenta la desaparición no sólo busca encontrar un cuerpo, buscan también recuperar un archivo, una imagen, un documento de identidad, seguir por caminos burocráticos el registro de una persona y recuperar su transitar a través de estos papeles, busca darle vida a un pasado. Así el Comité Eureka se preocupó en su activismo tanto por hacerse escuchar, como por la investigación, proceso que devino en la conformación de un amplio archivo.

El museo busca entonces responder a *la deuda* como el impulso para dar un lugar entre los vivos al pasado y proteger el archivo, brindándole un espacio para su organización.

La deuda se podría haber contrarrestado mediante un documental, un libro, películas bien documentadas. Sin embargo, es el archivo el que quedaría desprotegido si sólo se usara en la realización de un producto de divulgación. Si queremos hacer frente a esta deuda, pero al mismo tiempo proteger un archivo, entonces el museo puede resolver ambas necesidades.

---

<sup>109</sup> Entrevista realizada el 25 de noviembre de 2017, por la autora.

<sup>110</sup> Entrevista, 25 de noviembre.

#### **4.4 Institucionalizar la memoria por medio de un museo**

Jorge Gálvez, nos comenta en la entrevista realizada el día 25 de noviembre del 2017, que lo más importante de un museo es que es una institución. El Comité Eureka conoce el peso de una institución, busca que sea esta la que proteja su legado y lo legitime. Si todo este archivo continuara en la casa de Rosario Ibarra, tras una doble pared librero, (en donde estuvo escondido muchos años según Jorge Gálvez), entonces, cualquier día podría ser destruido, no habría forma de demostrar que existió, de defender su valor. En el momento en que el archivo se localiza en un museo, legitimado por el jefe de gobierno de aquel entonces mediante un convenio entre el GDF y el Comité Eureka A.C. puede ser protegido por la institución, es más difícil su desaparición.

Me parece importante también señalar que al ser dado de alta como museo, el MCMI también adquiere las responsabilidades que el ICOM<sup>111</sup> como institución formada hace 70 años, representa en su artículo segundo; se vuelve una institución al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, con la intención de conservar, investigar y transmitir.<sup>112</sup>

Las ideas de conservar e investigar son las que podemos encontrar como rectoras del museo del Comité Eureka y por su puesto la *deuda* nos implica la necesidad de dar a conocer a los otros lo que sucedió para poder relacionarnos con este pasado. Esa deuda implica la divulgación de su historia.

#### **4.5 Autoría compleja, quién es el que habla**

La pregunta ¿quién es el que habla en el museo? es necesaria, pues aunque, como vimos más arriba, es el Comité Eureka el que decide hacer el proyecto, no podríamos decir que el museo es de su autoría, debemos asumir que en un museo distintas voces se yuxtaponen para la comunicación del discurso, estos proyectos siempre tienen una naturaleza colectiva.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Consejo Internacional de Museos (en inglés: International Council Of Museums, ICOM), creado en 1946.

<sup>112</sup> Según los estatutos del ICOM, Artículo 2, párrafo 1, aprobados por la 22va asamblea general en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007.

<sup>113</sup> Sobre la autoría compleja ver referencia anterior.

En este caso el museo es coordinado por una asociación política independiente: el Comité Eureka. Este museo de memoria en particular, es un ejemplo paradigmático, ya que su primera intención no es recordar, o mantener la memoria, como podría ser en la mayoría de los memoriales, sino la de mantener viva la lucha en el presente, la lucha de este comité en particular. Esas intenciones fueron compartidas al curador argentino Ignacio Vázquez Paravano y a los museógrafos, quienes trabajaron junto con *las doñas* y Rosario de manera colectiva para construir la propuesta expositiva. Misma que analizaremos en los siguientes capítulos.

Por lo tanto cuando hablamos de autoría compleja nos referimos a estas diferentes voces que se involucran en la construcción del discurso del museo. En este caso, Ibarra de Piedra, es la coordinadora de la lucha, las madres de los desaparecidos dan al Comité Eureka la voz y señalan la intención del museo, este colectivo tiene los archivos, las fotografías, los testimonios de tortura, pero no es quien va a diseñar el museo. El curador y el museógrafo son quienes conocen las herramientas para comunicar aquello que el colectivo desea comunicar. Así serán también autores de las experiencias de cada una de las salas, e invitarán a otros por ejemplo artistas, y colectivos a ser parte de la construcción del discurso.

Es necesario asumir entonces esta autoría compleja, pues no podemos encontrar en el museo un discurso que podamos acreditar a una única persona, el discurso expositivo es el resultado de la suma de visiones y perspectivas e intenciones de los diversos actores que en conjunto dan vida al museo.

#### **4.6 El Comité Eureka y sus aliados en el proceso de realización del museo**

Cuando el Comité Eureka había definido la idea de hacer un museo, entonces se procedió a buscar un profesional de museos para que hiciera el proyecto que las *doñas* querían. El curador Ignacio Vázquez Paravano las convenció por “su sensibilidad [para escuchar y comprender a las madres], experiencia en contextos de desaparición, violencia de Estado y cariño al proyecto”.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Palabras de Jorge Gálvez en la entrevista realizada el 25 de noviembre, 2017.

En entrevista con Vázquez Paravano,<sup>115</sup> nos cuenta que el proceso para hacer el museo se basó no en una investigación de archivo sino en charlas con las señoras del comité y sobre todo con Rosario Ibarra. Ellas le comentaban lo que querían transmitir y, de acuerdo con sus narraciones, se disponía a proponer los modos en que podrían generar las experiencias que las señoras buscaban. Según Jorge Gálvez la idea planteada al curador era la de dar a entender, valorar y reconocer el trabajo del Comité. Así Ignacio Vázquez comenta que en múltiples reuniones con las señoras fue dando forma a la idea del proyecto. Es importante señalar aquí que Ignacio Vázquez no tuvo una formación en museos, su carrera comienza como fotógrafo de publicidad: en 1999 se convierte en el director de fotografía del estudio de su padre y en 2001 se muda a la Ciudad de México donde funda el Estudio Vázquez Paravano, dedicado a diferentes áreas de la fotografía de moda, producto y artística. En años posteriores crea en México el Festival Internacional de Cine Africano, AFRICALA y dentro del marco del festival organiza su primera exposición *El corazón de las tinieblas* en el Centro Cultural de España, sobre los problemas de la energía en el continente africano. En el año 2011 es convocado por la embajada de Argentina en México para hacer una exposición sobre los 35 años del golpe militar en Argentina. A partir de este momento se incorpora como museógrafo externo en la sala temporal del Museo de la Memoria y Tolerancia, es en este periodo en el que es convocado por el MCMI para la realización del museo. En entrevista con el curador, él afirma que su trabajo en museos siempre ha sido más cercano a la intuición que a la investigación, por ello trabaja siempre de la mano de un grupo de expertos en los temas de las exposiciones que realiza, siendo su función la de dar vida mediante experiencias museales a aquello que los grupos desean retratar. Señala que su experiencia como curador-museógrafo en museos no era mucha al hacer el MCMI, por lo que se valió más de sus intuiciones que en su experiencia misma que a la fecha ya es muy vasta.

A lo largo del segundo capítulo de este trabajo, profundizaremos en la forma en que Vázquez fue resolviendo cada una de las salas del MCMI en conjunto con el Colectivo Eureka.

---

<sup>115</sup> Entrevista realizada por la autora el 6 de febrero de 2019.

## **5. Conclusiones**

En este capítulo hemos hecho un recorrido por el concepto de memoria y su relación con los museos de memoria tanto en el mundo como en México para dar cuenta del surgimiento del MCMI.

En la primer parte del capítulo, hablamos sobre el concepto de memoria y dimos cuenta del panorama internacional y latinoamericano propicio que posibilitó la creación del espacio expositivo y aquellos problemas que traen consigo estos espacios de memoria. A lo largo de la segunda parte, particularmente en México, reconocimos condiciones políticas, ideológicas e institucionales sin las que el museo difícilmente pudiera haberse creado y continuado con su labor. Finalmente en la tercera parte, nos relacionamos con la autoría compleja del museo, dando cuenta del pasado del Comité Eureka y cómo éste influyó en el discurso del museo, también reconocimos las experiencias de Rosario Ibarra en particular y del curador-museógrafo Ignacio Vázquez Paravano.

Tomando en cuenta las condiciones de posibilidad del discurso del MCMI, en el capítulo siguiente nos concentraremos en reconocer el discurso expositivo a partir de los códigos de comunicación de las salas del museo, comprándolas con otros museos de memoria de América Latina para poder dar cuenta de permanencias, similitudes y diferencias entre los códigos de comunicación, y así reconocer posibilidades discursivas en los museos de memoria.

## Capítulo II. La configuración del MCMI

El hecho de que sólo podamos hablar de historia en la medida en que somos nosotros mismos históricos significa que es la historicidad del estar-ahí humano en su incesante movimiento de atenciones y de olvidos la condición de poder revivir el pasado.  
Gadamer

Este capítulo comenzará exponiendo la configuración del MCMI, para luego analizar el discurso expositivo de las primeras salas del museo. Nos interesa estudiar los códigos de comunicación que intervienen en la creación de la narrativa completa del museo, para ello la metodología que seguiremos será trabajar sala por sala, reconociendo cómo se construye el discurso en cada una de ellas. Analizaremos la cédula, el ambiente expositivo y el contenido representado en los archivos y documentos utilizados. Parte de esta metodología involucrará la comparación de ciertos dispositivos utilizados en distintos museos de memoria de América Latina, la intención es reconocer sus usos y posibilidades como códigos de comunicación comunes entre diversos museos con temáticas similares. Esta metodología nos permitirá reconocer y caracterizar estrategias discursivas en los museos de memoria latinoamericanos.

Se trabajará dialogando con museos de memoria solamente de América Latina debido a que todos los museos investigados tienen la intención de visibilizar el pasado reciente a partir de nuevas narrativas que disputan un lugar en los procesos de memorialización.

### 1. La configuración del espacio

#### 1.1 El edificio del MCMI

El museo, ubicado en la calle de Regina cuenta diferentes espacios, alberga una cafetería que abrió en 2016, dos oficinas, la exposición permanente y una sala para exposiciones temporales que realiza muestras relativas a otros movimientos sociales que no han sido visibilizados. Cuenta también con dos salas para actividades que varían entre charlas,

talleres, reuniones de sindicatos, clases, etcétera. Finalmente tiene acondicionado en la planta baja, un espacio para el archivo donde “preserva y difunde más de 300 carpetas con miles de documentos originales, comunicados, cartas, fotografías y objetos relacionados con la desaparición forzada”.<sup>116</sup> Reunidos desde 1969 hasta la fecha, y no clasificados en su totalidad.

## 1.2 Jorge Gálvez como emprendedor de memoria

El proyecto del MCMI es dirigido por Jorge Gálvez, quien ha acompañado a Rosario Ibarra de Piedra desde que conoció a su hija Claudia (con la que está casado), hasta la conformación del museo. Gálvez ha estado al frente del MCMI desde que el edificio se entregó por parte de las autoridades, coordinó las tareas de adecuación del inmueble, las reuniones con curadores y museógrafos y desde su apertura, es el director del museo. Finalmente es quien da los recorridos a estudiantes, turistas y visitantes en general, es un *emprendedor de memoria*<sup>117</sup> es decir, es quien mantiene viva la disputa por la memoria en este espacio. *Emprendedor de memoria* es un concepto acuñado por Elizabeth Jelin para definir a una persona que se involucra personalmente en su proyecto para mantener viva una memoria en particular, pero también compromete a otros, generando participación y una tarea organizada de carácter colectivo. Los emprendedores de memoria, “pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado; y también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento”.<sup>118</sup> Estas personas se preocupan porque sus sentimientos en relación con el activismo que realizan, que en la mayoría de los casos son personales, únicos e intransferibles, puedan transformarse en significativos para colectivos y públicos.

Rosario Ibarra fue una activista y emprendedora de memoria desde la desaparición de su hijo. En el caso del MCMI, es Jorge Gálvez el que lleva el estandarte de emprendedor de memoria, coordinando las actividades, dando las introducciones a cada visitante que tiene interés por el museo, conformando charlas, exposiciones temporales etc. Su labor es

---

<sup>116</sup> Avida VENTURA, , *CCU Tlatelolco digitalizará acervo del Comité Eureka*. (24 de abril de 2018) Periódico El Universal. <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/ccu-tlatelolco-digitalizara-acervo-del-comite-eureka>

<sup>117</sup> JELIN, *Los trabajos*, 25.

<sup>118</sup> JELIN, *Los trabajos*, 49.

fundamental ya que “cada marca, cada lugar, cada conmemoración, es producto de voluntades humanas”.<sup>119</sup> Jorge ha tenido la voluntad de mantener viva la memoria del MCMI, pues tiene claro que el museo no debe hablar por sí mismo. Él pretende reconocer el perfil de cada público, y acercarlos al museo dotándolos de información que no se encuentra en la exposición, según los intereses y contexto del visitante, para complementar la experiencia.

El contexto de Jorge Gálvez (más allá de ser yerno de Rosario Ibarra) es importante para comprender su activismo. Él nace en 1955, en Tegucigalpa, Honduras. Su padre fue un militar oficial del ejército hondureño que se opuso al golpe de Estado de 1957 y a la represión de la población en ese país, por estas razones lo exiliaron, pero le permitieron conservar su salario, por lo que se fue junto con su familia a Monterrey, México. Gálvez conoce este país a temprana edad, para cursar la secundaria regresa a Honduras y finalmente vuelve a México para estudiar ingeniería en sistemas en el Tecnológico de Monterrey, una carrera que no existía en su país natal. “Nos fuimos a vivir a una casa que estaba a unas cuantas calles del Tecnológico, yo y seis estudiantes hondureños”.<sup>120</sup> En esa calle se reunían un grupo de mujeres jóvenes, con el tiempo, él y sus amigos se hicieron más cercanos a ellas. Ya habían escuchado que un joven de la cuadra había desaparecido, luego se enteraron que ese joven era hermano de una de ellas.

Así se conocieron Claudia Ibarra y Jorge Gálvez, cuando comenzaron a salir, él cuenta que notó que la familia era seguida por la Dirección Federal de Seguridad, Claudia en varias ocasiones le dio recomendaciones sobre qué hacer en caso de que lo agredieran. Él cuenta que así fue que comenzó a ser perseguido en México por su cercanía con la familia.

Por aquella época Jorge debió regresar a Honduras. Sobre su país explica que “se estaba gestando en Honduras una revolución con varios combatientes internacionales y había una población oponiéndose a estos combates, incluidos los estudiantes”.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> JELIN *La lucha*, 153.

<sup>120</sup> Loyo Jehieli BLANCO, *Jorge Gálvez, un hombre indómito*. (14 de julio 2018), AUNAM. <http://aunamnoticias.blogspot.com/2018/07/jorge-galvez-un-hombre-indomito.html>

<sup>121</sup> BLANCO, *Jorge Gálvez*

Al poco tiempo comenzó a ser perseguido también en Honduras, ante estas experiencias volvió a México y decidió involucrarse de lleno en la lucha contra la desaparición forzada y el terrorismo de Estado. No sólo fue la experiencia de su familia política lo que lo involucró con el contexto del activismo. Su pasado, sus experiencias en Honduras y la educación que le dieron en casa, fueron, según comenta, fundamentales para construir su carácter y llevarlo a donde ahora se encuentra.

## **2. Análisis del discurso de las salas a partir de códigos de comunicación particulares**

En esta parte del trabajo, nos dedicaremos a analizar distintos códigos de comunicación que nos permiten construir el discurso del museo. Nos preguntaremos primero por el objetivo del museo en general, para en segundo lugar acercarnos minuciosamente a las salas iniciales del museo, los antecedentes. Más adelante recorreremos cada una de las salas principales que nos permiten reconocer un proceso narrativo claro que combina recursos museográficos con recursos curatoriales y hace uso del archivo, testimonio y fotografía.

### **2.1 El objetivo del museo según la cédula introductoria**

Entrando al museo, nos encontramos con la cédula introductoria que nos presenta los objetivos del espacio. Según la cédula introductoria el museo busca “llevar con ustedes el conocimiento de la historia que los malos gobiernos no quieren contar y la convicción de luchar para que la desaparición forzada no exista más en ningún lugar de la tierra”.<sup>122</sup> Según esta cédula nos enfrentaremos a una historia no oficial, una historia que no es asumida por el gobierno. La intención de visibilizar esta historia sería la de involucrar a los visitantes de forma tal que se lleven con ellos una *convicción de luchar*. Es decir, convencerlos, crear en ellos la certeza de que la lucha es un camino necesario. ¿Pero qué sería la lucha? La sala nombrada justamente con ese nombre lo resolverá: una lucha organizada en frentes ciudadanos, asociaciones civiles que buscan un gobierno democrático que actúe con legalidad. A diferencia de la lucha que promovían los partidarios de la *Liga 23 de septiembre*, quienes actuaban de forma clandestina organizados en grupos nombrados

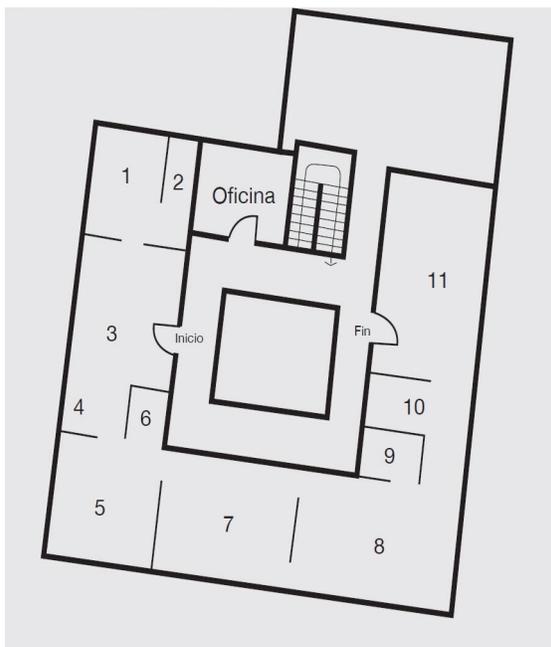
---

<sup>122</sup> Cédula introductoria del museo, firmada por Rosario Ibarra de Piedra.

como *guerrilla urbana*. Nos encontramos con un desplazamiento de los objetivos revolucionarios de los desaparecidos hacia los cívicos democráticos del Comité en la actualidad.

La estrategia del museo para convencer a los visitantes de su adhesión a la *lucha para que la desaparición forzada no exista más* es la empatía. El museo elabora una experiencia mediante las emociones de sus visitantes y con conceptos que pueden generalizarse en muchos aspectos.

Más allá de plantear temas jurídicos sobre violencia de Estado, de usar una línea del tiempo sobre los acontecimientos más importantes del Comité Eureka, el museo busca generar empatía con el Comité (en ningún caso con el concepto de *guerrillero*), compartiendo la experiencia por la que pasaron sus miembros desde el momento de la desaparición de sus seres queridos hasta la organización activista consecuencia de este conflicto. Vamos a dar cuenta de cómo lo logra analizando las salas del museo. Hacia el lado derecho nos encontraremos con los antecedentes, a la izquierda una obra de arte sobre los desaparecidos y la entrada al discurso central del museo.<sup>123</sup>



### Salas

1. Sala roja 1968.
2. Sala roja "El halconazo".
3. Sala rosa (objetos de la época).
4. Video de la Dirección Federal de Seguridad.
5. Sala negra "El terror".
6. Sala negra, represión en América Latina.
7. Sala de espera.
8. "La única lucha que se pierde es la que se abandona".
9. Zona de Escrache.
10. Documentos Comité ¡Eureka!
11. Exposiciones temporales.

<sup>123</sup> Crédito mapa: Edith Kuri Pineda

## 2.2 Lado derecho. Los antecedentes

Del lado derecho se exponen el 2 de octubre de 1968 y el 10 de junio de 1971 en dos salas contiguas. Ambos acontecimientos muestran como figura central al estudiante como víctima de la violencia de Estado.

La sala referente a 1968 usa como recursos fotografías de la época que muestran la violencia contra los estudiantes y un video (en una pequeña pantalla para uso individual con audífonos) que la testimonia.



Foto 2 Y 3. MCMI, fotografías por la autora. 5 de febrero 2017

Al lado de esta sala encontramos otra pequeña dedicada al 10 de junio de 1971. En ella se ubica una instalación que hace referencia a las varas de kendo utilizadas por los llamados *halcones* en contra de los estudiantes este día y una de las fotografías más famosas de aquel acontecimiento que da contexto a la instalación.



Foto 4. MCMI, fotografía por la autora. 5 de febrero 2017

Enfrente está ubicado el diario de un joven que relata los hechos del 10 de junio. El autor de este diario no sólo es un estudiante, sino será luego un desaparecido. La cédula junto al diario<sup>124</sup> nos dice: “un joven estudiante escribió estas líneas en su diario personal, sin saber que sería secuestrado por el Estado mexicano años más adelante, en concreto un 9 de junio de 1977”.<sup>125</sup>

La forma en que nos enfrentamos a la desaparición forzada por primera vez en el museo es por parte de un estudiante que conocemos gracias a su propio diario. Es fundamental destacar la intimidad que muestra la experiencia del diario, no es un testimonio resultado de una entrevista, es un escrito proveniente de las propias intenciones de quien lo narra. El joven se presenta a sí mismo como fotógrafo de prensa. También gracias a este documento relacionamos estudiante con periodista, aquel que busca la verdad. No sabemos el motivo de su desaparición, pero parece que el museo nos invita a suponer que su cualidad de estudiante y de buscador de la verdad (periodista) está relacionada con su desaparición, pues éstas son las únicas cualidades (estudiante y periodista) que relacionamos con este sujeto. Podríamos suponer que el estudiante desencantado por la represión al movimiento democrático, decidió pasar a la lucha guerrillera y fue por este motivo que lo

<sup>124</sup> En este diario el joven relata lo ocurrido el día 10 de junio, su transitar para poder llegar a la manifestación y la violencia con la que los granaderos y policías le impiden el paso.

<sup>125</sup> Cédula de la sala *10 de junio de 1971, Halconazo*, en el MCMI

desaparecieron, sin embargo el museo no aclara su actividad después del 10 de junio por lo que el discurso curatorial lo muestra sólo como un estudiante y periodista desaparecido.

Sin decirlo, ambas salas nos dan a entender que el contexto de desaparición en nuestro país está relacionado con jóvenes estudiantes (que tienen como función identitaria el estudiar), omitiendo, en estas dos primeras salas, otras movilizaciones sociales importantes de la época. Este inicio omite la organización en guerrillas, la violencia por parte de otros actores que no sean el Estado, y omite la posibilidad de pensar mediante su discurso que los estudiantes; además de tener la calidad de *ser el que estudia*, llevaban a cabo otro tipo de acciones políticas. Nuestros antecedentes serán la represión de jóvenes estudiantes representados en dos salas, la primera sobre un movimiento social ya legitimado: el movimiento estudiantil de 1968, y en la segunda un joven estudiante y periodista quien participa el 10 de junio de 1971 y es años más tarde desaparecido.

Como bien señala Pilar Calveiro a propósito de la Argentina de la dictadura, pero con mucha relación con lo que sucede en México, estas decisiones son fundamentales en la construcción del discurso general, “al reivindicar al *inocente*, al apolítico como verdadera víctima, la sociedad se identificaba con él, como igualmente *inocente* y ajena al enfrentamiento, eludiendo así diversas responsabilidades que le cabían en relación con la política de desaparición de personas”.<sup>126</sup>

Si se reivindicara al guerrillero en este discurso como parte de una memoria social, habría una recuperación de una memoria más completa, y se le devolvería el sentido que le dieron a sus actos aquellos desaparecidos.<sup>127</sup> Pero parecería que el Comité decide que no estamos preparados como sociedad para conocer esta parte de la historia. Esto es porque desde años atrás, la figura de aquel que defiende ideas distintas a las estatales, tanto en México como en América Latina, ha sido deslegitimada y reformulada como una figura de enemigo o apátrida. Es una figura deshumanizada.

Por ejemplo, en el *Museo Memorial del 68 y Movimientos Sociales* inaugurado en 2018 en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, hay una carta enviada a la prensa por parte

---

<sup>126</sup> CALVEIRO, *Memoria, política y violencia*, 27.

<sup>127</sup> CALVEIRO, *Memoria, política y violencia*, 27.

del gobierno en el contexto del Movimiento Estudiantil de 1968 que señala que no se debe usar el concepto de estudiante para dirigirse a los participantes del movimiento estudiantil, y se sugieren algunas palabras de remplazo: alborotador, guerrillero, apátrida etc. Este comunicado a la prensa nos muestra el interés que hay por generar representaciones sociales desde los medios de comunicación para que ciertos conceptos sean asumidos por la sociedad y utilizados de formas específicas en el contexto de los años sesenta y setenta.

No se trata de señalar de forma simplista que fue el gobierno quien logró insertar en la población estas representaciones sociales por medio de la prensa, pero sí que hay una clara intención de generar representaciones con cierto sentido negativo por parte del Estado en la idea de estudiante primero y en la idea del guerrillero después.

Podemos encontrar un claro paralelismo con lo que sucedía en Argentina en la época de la dictadura. En Argentina los militares se autoasignaron la tarea de proteger a los ciudadanos frente al “caos subversivo” (así llamado por ellos), convocando a los “padres, madres, e hijos ‘sanos de nuestro país’ a que ‘cuiden el hogar y no acepten generosamente las ideas implantadas en las mentes jóvenes por expertos internacionales de la subversión’”. Este comunicado del diario *La Nación* de 1976 termina diciendo: “la seguridad y la paz del pueblo se construyen dentro del hogar y las escuelas”.<sup>128</sup> Es decir, alimentaba el discurso que señalaba que todo joven debía ocupar sólo dos espacios, el hogar y la escuela. Era responsabilidad de los padres que fuera de ese modo, ya que así contribuían a la paz. De no ser el caso, si sus hijos no se encontraban en la escuela o en la casa, era responsabilidad de los padres lo que pudiera pasarles.

Podemos encontrar ejemplos parecidos en la prensa mexicana. En una revista del *Alarma*, referente al concierto de Avándaro sucedido en México en 1971 en la portada encontramos “vicio y degenera, ¿quiénes son los culpables?” haciendo una clara alusión a que los padres no están preocupados por sus hijos. En la prensa del 3 de octubre de 1968 también podemos encontrar discursos periodísticos que culpaba a los padres por haber perdido de vista a sus hijos y no lograr controlarlos en casa. Así como en Argentina “las publicidades estatales en la televisión preguntaban: ¿sabe dónde está su hijo ahora?”,<sup>129</sup> en

---

<sup>128</sup>JELIN, *La lucha*, 43.

<sup>129</sup>JELIN, *La lucha*, 196.

México también solicitaban que fueran los padres quienes mantuvieran ese control de vigilancia e inteligencia sobre sus hijos.

En consecuencia, el discurso gubernamental era: si tenías un hijo *revoltoso* o *subversivo* que había desaparecido o incluso que había muerto el dos de octubre o en contextos de desaparición, tanto en México como en Argentina, es culpa de la familia.

Las representaciones sociales que pueden dar sentido a conceptos como el de estudiante están insertadas en un marco de disputa entre diferentes espacios que las caracterizan y dan un valor específico, estos pueden ser asumidos por la sociedad gracias a la comunicación de masas generalmente controlada por Estados fuertes. Movimientos como el Comité Eureka, que no tienen poder comunicativo a gran escala, deben tener claras estas representaciones asumidas socialmente para poder dialogar con ellas.

Las representaciones sociales que se comunican desde las instituciones del poder, plantean escisiones en la sociedad, dando a entender que por un lado existen los alborotadores y revoltosos y por el otro la sociedad trabajadora que apoya el crecimiento del país. De esta forma generan códigos que definen la identidad de aquello que es el buen ciudadano. El museo debe reconocer estas representaciones previas y buscar involucrar al visitante en un proceso en el que desde las representaciones que tienen en común puedan ponerse en duda otras, que el museo busca nombrar o referir de forma diferente.

Dentro de estos códigos, en México, el *estudiante* del 68 es un concepto liberado del estigma de la subversión (gracias a muchos años de disputa por la memoria del Comité 68 y otros grupos que estuvieron primero en el movimiento y luego en la política mexicana, tema complejo que no trataremos en este espacio), mientras que el de guerrillero, sigue siendo difícil de defender sobre todo en el contexto de la Ciudad de México.

En el discurso del MCMI encontramos varias estrategias para vincular las representaciones de los visitantes con las del museo, en primer lugar, el concepto de estudiante como víctima, normalizado por la legitimación del Movimiento Estudiantil de 1968. En segundo lugar la defensa de derechos humanos, que busca no señalar a la víctima por su ideología política, sino por su calidad de humano.

En términos de los sentidos socioculturales, el paradigma de los derechos humanos trae consigo un cambio muy importante en el marco de interpretación de la violencia: lo que antes se interpretaba como represión o aun eliminación de los ‘perdedores’ de las batallas políticas fue tornándose unas décadas después en un sentido común que lo interpreta como ‘violaciones a los derechos humanos’, noción que supone la universalidad de la noción de ‘sujeto de derecho’<sup>130</sup>

No importa lo que la víctima hizo. Su accionar, tanto en sentido político o en sentido afectivo, queda silenciado en pro de la identificación con la víctima.

En tercer lugar el concepto de madre angustiada por la desaparición de su hijo, representación social universal.

El discurso del museo no se involucra en las posibles representaciones de *guerrillero* o *comunista*, que el visitante pueda tener antes de entrar al museo. El discurso se centra en el problema mismo de la desaparición como un problema de derechos humanos.

Cuando *las víctimas no son parte de la comunidad humana* pues son un enemigo que hay que desaparecer a toda costa, la primer intención de los organismos de desaparecidos es regresarles su humanidad, su calidad de víctimas defendiendo sus derechos humanos. En este sentido podemos entender la intención del museo al evitar hablar de la historia de la guerrilla en México y sus ideologías. Su prioridad es humanizar, legitimar su lucha. Por este motivo, el museo comienza con el Movimiento Estudiantil de 1968, un movimiento social ya legitimado, el de los estudiantes, quienes después de 50 años de disputas por la memoria, ya son una historia oficial que defiende que los estudiantes eran buenos. Incluso a tal grado que no se ha realizado aun un revisionismo al respecto.

### **2.3 Sobre el inicio del museo**

Como hemos visto, el discurso curatorial inicia temporalmente en 1968. Esta decisión, según Gálvez fue hecha por el curador Ignacio Vázquez. En entrevista con el curador, él nos comenta que “era un inicio natural”, eran jóvenes la mayoría de quienes desaparecían, “los jóvenes del 68 son conocidos y necesitábamos vincular a la gente con algo que les fuera familiar”.<sup>131</sup> Si bien Ignacio Vázquez nos comenta que al ser argentino, desconocía

---

<sup>130</sup>JELIN, “Revisando el campo de las memorias”, 3.

<sup>131</sup> Entrevista realizada por la autora, 6 de febrero 2019.

bastante sobre historia de México por lo que se basó en contenidos planteados por el Comité Eureka y un contexto general, es importante preguntarnos qué otros inicios podría tener el museo y con ello analizar el sentido que tiene el discurso al comenzar en 1968.

Un posible comienzo cronológico podría ser el primer desaparecido de las listas registradas por el Comité. Cuando Rosario Ibarra comenzó a hacer un seguimiento de desaparecidos en México, la esposa de Avilés Rojas fue a visitarla, ella le informó que el 18 de mayo de 1969, su marido fue desaparecido.<sup>132</sup> La fecha de esta desaparición, es la más antigua registrada por el Comité. Si el museo hiciera un seguimiento temporal cronológico de la desaparición forzada, podría comenzar en este punto, haciendo una investigación a partir del “comienzo” de las desapariciones.<sup>133</sup> Este inicio marcaría como eje del relato la *desaparición forzada*, misma que tendría que ser argumentada y explicada a profundidad si fuera el tema del museo, sin embargo no permitiría tanta empatía como lo hace *la madre*, pues la desaparición puede ser un tema ajeno para muchos visitantes que viven en otros contextos.

El inicio podría ser también aquella noche en que el hijo de Ibarra desapareció, ya que en cierto sentido podríamos decir que ella nunca hubiera fundado el Comité de no ser desaparecido su hijo. Podría remontarse también al contexto social e ideológico de la familia Ibarra y mostrarnos la conformación y vida de aquella familia. Estos inicios permitiría un museo más personalizado, donde Rosario Ibarra y Jesús, su hijo, serían el tema principal, sin embargo el Comité siempre busca mostrar que el problema de la desaparición es un problema más amplio, por ello no comienzan de este modo. Otro posible comienzo podría ser el asalto del cuartel Madera el 23 de septiembre de 1965, acción conocida como la primer acción guerrillera contemporánea en el país. Este posible inicio pondría el énfasis en las organizaciones guerrilleras y la lucha armada, temas que quisieron evitar en el discurso del museo al ser temas polarizantes que harían que el público tomara postura por la guerrilla en vez de preocuparse por el problema de la desaparición.

---

<sup>132</sup> Luz María RIVERA, *Rosario Ibarra*, (22 de enero 2001), periódico El Universal  
<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/9672.html>

<sup>133</sup> Por ejemplo en el Parque de la Memoria de Buenos Aires, hay 9000 nombres de desaparecidos y muertos por la dictadura, ordenados cronológicamente a partir del último día que se les vio con vida. La decisión de ordenarlos de este modo fue determinada después de importantes discusiones al respecto pensando que mostrar los nombres en este orden podía revelar el panorama represivo a lo largo de la dictadura.

Finalmente podría dar inicio con un mapa de problemas políticos de represión en el Cono Sur en la época de los años sesenta y setenta, pero se decide comenzar con los hechos en México: el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco y 10 de junio de 1971, el Halconazo, como antecedentes. En entrevista con Jorge Gálvez, él comenta que la decisión de omitir un contexto latinoamericano fue consensuada con el Comité pues se decidió que el discurso del museo buscaba poder señalar al Estado Mexicano como el culpable de la desaparición, si se involucraba el contexto latinoamericano, podría perder fuerza este señalamiento, disolviendo la responsabilidad en problemas políticos internacionales.

Sin embargo se decidió comenzar con el movimiento de 1968 y el Halconazo por la razones que hemos visto más arriba.

#### **2.4 Lado izquierdo. México color de Rosa**

Regresando a la entrada principal después de ver los antecedentes, giramos a la izquierda y nos encontramos con una sala color rosa, esta sala tiene varias televisiones que muestran lo que en una transmisión de la época estaría viendo una familia mexicana convencional: anuncios, celebraciones, juegos olímpicos, modernidad. Cabe resaltar una cápsula informativa realizada por *El Universal* sobre cómo agentes de la DFS se disfrazaban para poder integrarse de encubiertos en diferentes contextos y espiar a la población sin ser reconocidos. Esta cápsula muestra cómo el gobierno quería dar cuenta de sus esfuerzos por descubrir conspiraciones y mantenerlas bajo control, la cápsula parece tener la intención de hacer sentir a la ciudadanía segura, ya que el Estado tiene dominada cualquier tipo de amenaza.

Esta *Sala Rosa* ambientada con papel picado de colores, tiene la intención de mostrar cómo el Estado ocultaba el clima de descontento social mientras (recordando la Sala de Antecedentes) violentaba a los ciudadanos. A su vez muestra que desde la Dirección Federal de Seguridad el Estado Mexicano mantenía vigilados a grupos contrarios al régimen y que incluso esta misión era compartida en los medios de comunicación dando a conocer a la población las estrategias para el *control* de cualquier subversión. Con la

intención de hacerles saber que mantenían un seguimiento de estos grupos *subversivos* y que no permitirían su desarrollo y crecimiento en el país.

Esta pequeña sala fue realizada con la colaboración de la historiadora de arte y curadora, Linda Atach quien escribe la cédula que reprueba a un gobierno quien por un lado realiza “condenas oficiales a las dictaduras argentina y chilena” mientras por el otro “clausuraba la libertad de expresión” y “acallaba las demandas de los estudiantes con la violencia del sacrificio masivo”.<sup>134</sup> A través de su cédula nos hace saber cómo se ocultaba a la sociedad, gracias a los medios de comunicación, el descontento que había en ciertos sectores de la población y la violencia que se ejercía hacia ellos. La sala muestra también el clima de modernidad que se experimentaba en la época. Considero que esta sala podría ayudar a dos tipos de público a integrarse al discurso, por un lado los adultos poco informados que vivieron la época de los setenta, pueden reconocer ese momento histórico y quizás identificarse con el clima de modernidad y crecimiento del país. De esta forma reconocer que esta bonanza en el país, no significaba que *todo estaba bien* ni que México era un país estable y en crecimiento como se presentaba en la prensa. Pueden comprender que lo que verán en las siguientes salas del museo, se ocultaba por los medios de comunicación. A su vez, la sala también le habla a los jóvenes, pues el clima que presentan las televisiones puede ser similar a experiencias que ellos vivan frente al televisor. Dos preguntas podrían aparecerles en mente: ¿por qué muchos no se dieron cuenta de lo que sucedía en esa época?, ¿yo estaré haciendo lo mismo, estaré involucrado en el entretenimiento sin notar los problemas que existen afuera? Los planteamientos de esta sala aun son muy generales, ya que hace falta recorrer las tres salas siguientes del museo, sin embargo es importante tomar en cuenta este clima contradictorio planteado en la *Sala Rosa* desde el que pasamos a la sala siguiente.

### **3. Análisis discursivo de sala El Terror**

Este espacio fue realizado mediante los testimonios de tortura con los que contaba el Comité Eureka. Son parte de un archivo realizado por Rosario Ibarra con la intención de

---

<sup>134</sup> Cédula de sala *Rosa*, en el MCMI.

recuperar las experiencias de las personas que sufrieron tortura. Fue un proceso que llevó a cabo desde los inicios de su organización, solicitando a los sobrevivientes de desaparición y tortura que dieran su testimonio sobre lo ocurrido.

El curador seleccionó los testimonios y luego eligió una voz que los leyera. Así conformaron el audio de la sala, un audio que comprende la lectura de testimonios de tortura. La sala es un espacio completamente negro, oscuro, en dónde sólo se puede notar una silla en la parte de en medio, alumbrada por una luz vertical desde el techo. El visitante debe escuchar estos testimonios casi en penumbra y de pie.<sup>135</sup>



Foto 5. MCMI, fotografía por la autora. 5 de febrero 2017

---

<sup>135</sup> Esta sala está acompañada de un pequeño espacio donde hay una instalación de 21 cuerdas. 21 exactamente pues cada una alude a una nación latinoamericana en donde se ha vivido violencia de Estado. Este es el único dispositivo del museo que hace referencia al contexto latinoamericano. Involucrando la experiencia de tortura mexicana en un contexto más amplio de aparatos de Estado represores en los años sesenta y setenta.

Mis criterios para analizar este espacio del museo son el ambiente que crea la sala, el contenido que utiliza la sala, sus cédulas, y la experiencia didáctico emotiva que detona en relación con el receptor. El testimonio será el código de comunicación fundamental de la sala. Para profundizar en el análisis de esta herramienta de comunicación, nos referiremos a otros museos de memoria con la intención de comparar los usos del testimonio y sus intenciones en otros espacios expositivos.

Todo espacio inspira distintos relatos a distintos sujetos, ante la experiencia del museo podemos encontrarnos con una lectura estética y otra lectura social o política, en la primera; interpretaremos símbolos y códigos que generan la experiencia, en la segunda; nos centraremos en las intenciones persuasivas de la experiencia.

### **3.1 La cédula de la sala**

En la cédula de la sala *El Terror* podemos notar conceptos clave que definen el posicionamiento político del museo. En la primera línea nos deja clara una temporalidad del terrorismo de Estado en nuestro país: dos décadas. Recordemos que la cédula introductoria plantea que el “mal gobierno” ha existido en las últimas cuatro décadas, sin embargo la experiencia de terrorismo aquí se reduce a poco más de una.

#### EL TERROR

Desde finales de la década de 1960 hasta principio de la década de 1980, el gobierno mexicano se valió del terrorismo de Estado para torturar y hacer desaparecer a miles de ciudadanos violando sistemáticamente los derechos humanos.<sup>136</sup>

En el segundo párrafo de la cédula se asevera en primer lugar que había una intención clara del Estado: perseguir a aquellos contrarios al régimen. Segundo: esto se hacía de forma ilegítima, y es por lo que el Comité se indigna y lucha.

“Con el pretexto de combatir guerrillas que surgieron en varios puntos del país, tanto en zonas rurales, como la de Lucio Cabañas en Guerrero, como en las zonas urbanas, como la Liga Comunista 23 de septiembre, el gobierno ‘democrático’ en el poder rompió el Estado de Derecho para llevar a cabo una política de persecución y represión sistemática contra

---

<sup>136</sup>Cédula de Sala *El Terror*, en el MCMI.

estudiantes, indígenas, campesinos, activistas sociales y cualquier sospechoso de ser parte de un movimiento de oposición, en todo el territorio nacional.<sup>137</sup>

La cédula nos dice que el gobierno persiguió a ciudadanos, la particularidad de aquellos perseguidos era que fueran *sospechosos de ser parte de un movimiento de oposición*. En este espacio no se explican los movimientos de oposición, sólo se nombran algunos, se omiten los movimientos sociales u organizaciones estudiantiles, obrera y campesinas, se omiten sus estrategias y su ideología *contraria al Estado*. Sin embargo, lo que este párrafo plantea es que el gobierno, no importa la razón, actúa contrario a los derechos humanos e ilegítimamente y eso es lo que se señala como grave y antidemocrático, por ello nos encontramos la palabra democracia entre comillas.

En la cédula más abajo se señala a los culpables: esto se desarrollaba “a través de la Dirección Federal de Seguridad (DFS), el Ejército Mexicano y cuerpos paramilitares como la Brigada Blanca que agrupaban militares, policías federales y estatales”<sup>138</sup>. No parece ser culpa de personas específicas que decidieron hacer desapariciones, es un problema del uso de la fuerza por medio del Estado. Según esta cédula, la desaparición forzada es un problema institucional, el problema es sistemático y no un problema de particulares.

### **3.2 Los testimonios en el museo**

En la Sala *El Terror* del MCFMI nos encontramos ante un espacio sin luz natural. Es un espacio incómodo. Al tener casi bloqueado el sentido de la vista, lo auditivo llama la atención del visitante. Un audio que no cesa relata testimonios de tortura. La intención emocional de este espacio se centra en el miedo y la angustia.

Los testimonios son un elemento muy utilizado en los espacios de Memoria, el testimonio es una forma de enfrentar al espectador con el testigo, con el sobreviviente, con aquel que relata lo que vivió. El testimonio genera empatía, nos pone en el lugar del otro.

En este apartado compararemos algunos espacios de memoria y la forma en que exponen los testimonios, pues las diferentes estrategias comunicativas influirán en cómo son percibidos por el público.

---

<sup>137</sup> Cédula de Sala *El Terror*

<sup>138</sup> Cédula de Sala *El Terror*

En el LUM, Lugar de la Memoria de LIMA, nos encontramos ante unas pantallas del tamaño casi de un cuerpo completo. El visitante se detiene frente a una persona de su tamaño, la persona mira de frente en una posición completamente erguida y narra su experiencia. Este testimonio interpela físicamente, visualmente y auditivamente al visitante. Lo invita a darle un rostro y un lugar a este testigo y su historia. A encararlo: “Encarar significa mirar al otro a la cara (...) en segundo lugar, encarar es enfrentarse con valentía a algo con lo que parece duro de vivir. Finalmente, encarar es establecer contacto”.<sup>139</sup>

Los testigos de los videos casi no tienen movimientos corporales, su posición recta es fundamental. Podemos casi decir que los testigos actúan, se les solicitó específicamente que tuvieran esa expresión corporal en el momento de dar su testimonio para la cámara. Podemos conocer la sala en la siguiente fotografía:



Foto 6. LUM, Lima, fotografía “Crónica Errática”

La intención de esta sala es pedirle al espectador que mire al testigo, que le dé un rostro y una corporalidad. Que le dé un lugar a aquello que está diciendo. Que lo reconozca, que enfrente su historia, que establezca contacto con él.

<sup>139</sup> BAL, *Tiempos trastornados*. 314.

Esta experiencia es muy distinta a la que nos encontrábamos en el Memorial del 68 (2007-2017) en México. En este espacio, los testimonios eran representados con una pantalla neutral de fondo. Los testigos sentados, platican, charlan en una posición cómoda, no miran a la cámara, miran al entrevistador. Narran su experiencia desde un espacio que parece ser agradable para ellos. En algunos casos incluso fuman un cigarro, en otros, nos hacen saber que están hablando con alguien que los entrevista.<sup>140</sup> Las pantallas en las que se muestran las entrevistas tienen una edición que suma testimonios de diferentes entrevistados sobre el mismo acontecimiento; esta edición construye un discurso particular según el tema de cada una de las pantallas. Los testimonios son acompañados de fotografías del suceso que apoyan la narración.



Foto 7 y 8. Memorial del 68 (2007-2017), fotografía acervo CCUT

En ambos museos, los testimonios eran consecuencia de entrevistas, realizadas desde el presente hacia los sobrevivientes. Ejecutadas para el proyecto del museo, pensadas en la divulgación. En ambos casos también los entrevistados tienen corporalidad y rostro.

### 3.3 El testimonio en el MCMII

Existen dos diferencias claras entre los testimonios en el MCMII y los de los museos anteriores, en primer lugar los testimonios no fueron hechos expreso para el museo, en segundo lugar no vemos los rostros de los testigos, los testimonios son audios.

#### 3.3.1 Testimonios con un fin jurídico

<sup>140</sup> “Había tanta gente en Reforma, Álvaro” Testimonio de Lucy Castillo sobre Marcha del Silencio refiriéndose a Álvaro Vázquez quien la entrevistaba.

Los testimonios no son realizados para el museo, son testimonios del archivo del Comité que dieron los sobrevivientes sobre su experiencia de tortura. La forma en que los audios están contruidos nos invita a reconocer que son la lectura de un documento de un testigo. Como explica la cédula de este espacio:

Rosario Ibarra de Piedra insistió en que aquellos que fueron liberados levantasen un acta y así crearan una constancia legal que hasta el momento no existía. Los hombres y mujeres que tuvieron el valor de dar testimonio de sus vivencias, a pesar de las amenazas, narraron cómo fueron sus detenciones, los lugares en los que habían sido recluidos, las condiciones de horror e incertidumbre en que los mantenían, las terribles torturas a las que fueron sometidos y las referencias de los otros desaparecidos que habían visto con vida en cárceles clandestinas.<sup>141</sup>

A diferencia de otros museos de memoria, los testimonios que podemos escuchar en esta sala fueron realizados como *constancia legal* sobre lo sucedido, ante la falta de acción del Estado. Recordemos que los museos antes citados, el Memorial del 68 y el LUM en Lima, nos muestran testimonios creados expreso para el museo. En estos dos casos podemos decir que los testigos sabían que serían parte de un material de divulgación, aunque ambos se muestran de formas diferentes, ambos sabían que serían escuchados por un público visitante de un museo. Esta es una experiencia común en los museos memoriales latinoamericanos, a falta de archivos en muchos casos la entrevista testimonial realizada expreso para el museo es una herramienta clave para construir los discursos. Caso distinto es la ESMA, en este espacio, se muestran testimonios recuperados del *Juicio a las Juntas de 1985* y juicios posteriores; estos testimonios son dirigidos a un juez y responden a sus preguntas, realizadas con la intención de crear sentencias.

“Entre aquel que está dispuesto a reconstruir su experiencia biográfica y aquellos que le solicitan hacerlo o están dispuestos a interesarse por su historia, se establece una relación social que define los límites de lo que es efectivamente decible”.<sup>142</sup> No es lo mismo que un testigo dé su testimonio cuando quien le pregunta lo hace con un fin jurídico que cuando quien le pregunta lo hace con un fin de divulgación.

---

<sup>141</sup> Cédula de sala *El Terror*, en el MCM

<sup>142</sup> POLLAK *Memoria, olvido, silencio*, 56.

El testimonio en situación oficial, ya sea delante de las comisiones de investigación en el marco de la instrucción de una causa, ya sea durante el proceso, constituyen las primeras ocasiones de ruptura del silencio. En este contexto, a la vez impersonal y constrictivo, el testimonio es restringido a un número limitado de acontecimientos, en respuesta a preguntas precisas.<sup>143</sup>

¿Qué tan impersonal era el testimonio que solicitaba Rosario Ibarra? Ella se encontraba en una situación particular, la solicitud que hacía a familiares y sobrevivientes para dar su testimonio era una solicitud con fines jurídicos, pero no realizada desde instancias estatales, sino desde un comité ciudadano. El hecho de decidir dar el testimonio demostraba la confianza que las víctimas tendrían en esa organización. No obstante, su solicitud sí restringía el testimonio a cierta información que era necesaria de registrar para sus fines, por lo que los testigos no tenían el lugar para contar sus biografías enteras o sus impresiones y juicios, sino debían de responder a las necesidades planteadas por quien hacía el registro, el Comité.

Es clara la diferencia con los testimonios dados para los otros museos. “La memoria que se expresa en las declaraciones hechas ante comisiones históricas (...) es resultado a la vez de preguntas hechas por los entrevistadores y de asociaciones libres hechas por el sobreviviente en el curso de la entrevista (...) autoriza una diversidad mayor de formas de expresión que la declaración judicial”.<sup>144</sup> Conocemos de forma distinta a los testigos en cada uno de los museos, no sólo por la forma de la entrevista y los fines de la misma, sino también por el momento en que se realizaron. Como afirma Pollak, “la fecha de publicación puede ser tomada en cuenta como indicador de la tensión constitutiva de los escritos sobre la experiencia”.<sup>145</sup> Recordemos que en los otros dos museos las entrevistas son contemporáneas al museo mismo, los entrevistados cuentan aquello que vivieron décadas atrás, rememoran la experiencia dentro de espacios transformados en el presente, los escuchas de los testimonios se encuentran en el mismo contexto actual de los entrevistados. En cambio los testimonios del MCMi vienen del pasado mismo al que nos lleva la experiencia discursiva del museo. Nos transportan a esos momentos de la experiencia.

---

<sup>143</sup>POLLAK *Memoria, olvido, silencio*, 62.

<sup>144</sup>POLLAK *Memoria, olvido, silencio*, 64.

<sup>145</sup>POLLAK *Memoria, olvido, silencio*, 56.

El curador Ignacio Vázquez comenta que él quería exponer algún archivo del propio Comité que mostrara la violencia. Pero no hizo entrevistas a personajes actuales ya que considera que el museo es una historia con una temporalidad definida y el intervenir el espacio con testimonios actuales podría quebrar la experiencia temporal que el visitante tiene con el espacio. Así estos testimonios expuestos son contemporáneos a los años más fuertes de lucha del Comité y esto nos ayuda a transportarnos a este momento clave.

Los oyentes de la sala no son el público objetivo de estos documentos, ellos escuchan algo que no está siendo narrado para ellos. El público se introduce en un espacio de los otros, una experiencia que fue posible por la labor del Comité de conjuntar estos testimonios. La relación del visitante con los testimonios de la sala, es una relación hacia un documento con fines jurídicos, no de divulgación, que busca esclarecer lo sucedido en los procesos de violencia sufridos por los sobrevivientes. Busca esclarecerlo con una intención de denuncia que puede conformar un archivo sobre la desaparición. El visitante entonces es un escucha otro, quien parece introducirse en este ejercicio como una primera posibilidad de acercarse a una experiencia de denuncia, más que acercarse a un espacio de divulgación para charlar sobre lo sucedido.

### **3.3.2 Testimonios auditivos**

Es llamativo encontrarnos no con los archivos de los que estos audios salieron, tampoco con las imágenes de quienes dieron su testimonio, sino con audios. El audio quita el rostro al que narra, el audio es en la oscuridad. Son los audios en la oscuridad quienes nos invitan a construir mentalmente una imagen, a imaginar y dar vida a aquellos que ya no están. Cabe señalar que los testimonios son leídos sin una reconstrucción dramática de la experiencia, es decir, no son reconstrucciones del momento del horror, no escuchamos los golpes o a los perpetradores.

Esta sala utiliza el audio testimonial para representar a los desaparecidos. A pesar de que los que hablan son sobrevivientes, están representando las experiencias que quizás pudieron padecer aquellos que desaparecieron. Es por esto que no vemos el rostro de los testigos, los testigos representan a aquellos que ya no están.

### **3.4 La experiencia estética frente a los testimonios**

Existe un conflicto entre la relación emoción-razón cuando hablamos de comunicar la violencia. Las emociones siempre buscan la empatía; sin embargo, demasiada emoción también puede evitar nuestra libertad de juicio. La emoción en los espacios de memoria actualmente es un elemento central. Es claro que “la emoción no es una sola, responde a las restricciones de los diferentes dispositivos estéticos que configuran la representación”.<sup>146</sup> En un museo, la experiencia emocional es compleja, pues diferentes dispositivos nos darán una narrativa con emociones cambiantes a lo largo de nuestro recorrido. Como afirma Mieke Bal, “el acto de mirar está cargado de afecto; se trata de un acto cognitivo e intelectual por naturaleza”.<sup>147</sup> El afecto, nos acompañará a lo largo de nuestra visita al museo y será un eje desde el cual nos relacionaremos con la exposición por lo que debemos distinguir sus diferentes estructuras, “las diferentes modalidades (...) sabiendo que en ciertas situaciones estéticas no es posible el conocimiento porque son las ‘disposiciones’ mismas las que tornan inexplicable los hechos”.<sup>148</sup> Cuando el horror parece inexplicable racionalmente, se puede hacer uso de la emoción. Pero siempre queda abierta la pregunta: ¿cómo la emoción puede aterrizar luego en un proceso constructivo de memoria? ¿qué tan sobredeterminada está la experiencia por los dispositivos escenográficos? ¿hay elección posible en el visitante?

Un ejemplo del uso de las emociones es el narrado por Lazzara. En su artículo, *Tres recorridos por Villa Grimaldi*, narra cómo se experimenta una visita con un sobreviviente de tortura en el Parque de Santiago Villa Grimaldi, en Chile. En esta experiencia podemos encontrar un paralelismo con el MCMI. Lazzara nos explica que la experiencia de horror transmitida por el sobreviviente “parece ser parte del valor didáctico de la visita”.<sup>149</sup> En este caso, la intención de la sala es didáctica, es comprender a través de la empatía con el horror, el miedo que puede sentir alguien en esas condiciones. En tanto, el curador del MCMI nos comenta que en países como Argentina él no hubiera puesto una sala como la sala de *El Terror*, “tan fuerte”, sin embargo considera que en México era necesario enfrentar al público con una experiencia de este tipo. Ya que la tortura como una forma de violencia de

---

<sup>146</sup> MESNARD, *El tema del ‘phatos’*, 86.

<sup>147</sup> BAL, *Tiempos trastornados*, 31.

<sup>148</sup> MESNARD, *El tema del ‘phatos’*, 87.

<sup>149</sup> Michael J. LAZZARA, “Tres recorridos de Villa Grimaldi”, En *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (Comp. JELIN y LANGLAND, Argentina: Siglo XXI editores, 2003) 139.

Estado no es tan reconocida en el país, los visitantes, considera, tendrían que enfrentarse plenamente a esta experiencia.

Propongo que para analizar la experiencia emocional en el museo, debemos esperar a conocer la propuesta expositiva completa. Podríamos estudiar en sí mismos dispositivos emocionales contundentes en museos de memoria, como sería el vagón de tren original ubicado en el *Museo de Memoria y Tolerancia* donde el visitante es invitado a entrar para imaginar este viaje hacia los campos de concentración. O la instalación de Víctor Muñoz en el Memorial del 68 (2007-2017) donde objetos tirados en el suelo, tales como un zapatito de bebe o una bolsa de mujer, nos remitían a situaciones de violencia ocurridas en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre. Sin embargo, los dispositivos desvinculados de los otros espacios de la exposición, podrían llevar al visitante a una experiencia de extrema violencia o extrema congoja. Como no puede ser analizado el valor experiencial de estos dispositivos en solitario, deben ser estudiados en relación con el discurso completo para poder hacernos las preguntas si “estos dispositivos ¿otorgan al espectador un margen suficiente para que la interpretación compense la experiencia de la simulación? ¿A comprender más que la emoción como fin?”.<sup>150</sup>

Según Mieke Bal, las imágenes-afecto nunca deben interpretarse desde un sentido solamente emotivo o solamente racional, finalmente, “los objetos son interpretados a través de la ‘lectura’ utilizando una mirada en combinación con una experiencia sensorial más amplia que incluye el conocimiento tácito y las respuestas corporales”.<sup>151</sup> Es posible que las respuestas puedan ser tanto cognitivas como emotivas, dependiendo del espectador. Las experiencias que conllevan textos y sensación, como es esta experiencia de sala, siempre contendrán en sí ambas experiencias inalienables. “Cualquier definición que intente distinguir lo visual de lo lingüístico no llega a comprender del todo el nuevo objeto”.<sup>152</sup>

Será en el cuarto capítulo, conociendo ya todo el recorrido, cuando regresemos al tema del *pathos* en la experiencia del museo para analizar la experiencia completa en este sentido.

---

<sup>150</sup> LAZZARA, *Tres recorridos*, 86.

<sup>151</sup> MIEKE, *Tiempos trastornados*, 51.

<sup>152</sup> MIEKE, *Tiempos trastornados*, 33.

### 3.5 Los silencios que muestra la sala

El crimen del Estado, no es sólo la desaparición, sino también el ocultar la información. La cédula nos explica que:

Durante dicho periodo, conocido como la Guerra Sucia; se tiene noticia de 557 desapariciones forzadas. Sin embargo, resulta difícil hablar de cifras, ya que muchas familias, amedrentadas ante la fuerza del Estado represor, no denunciaban el secuestro de sus familiares por las fuerzas gubernamentales.<sup>153</sup>

*No denunciar un secuestro* por estar amedrentado por el gobierno, nos plantea el problema del silencio.

El silencio de aquellos quienes perdieron un familiar pero no se atreven a denunciarlo, intentó ser roto por el Comité Eureka, una de sus intenciones era visibilizar lo que sucedía. Nos encontramos ante tres tipos de silencio. El primero, el silencio que mantuvo el Estado sobre lo que sucedió, que la lucha de Rosario Ibarra y ahora el museo busca visibilizar. El segundo, el silencio de las víctimas que tenían miedo de hablar, frente al que Rosario Ibarra buscó convencerlos de hacer testimonios tanto de sus experiencias de tortura como de los otros presos y desaparecidos que vieron con vida en las cárceles clandestinas. En tercer lugar el silencio de los desaparecidos, que sólo pueden hablar por medio de aquellos que no desaparecieron y los testimonios de estos últimos, mediante los cuales nos podemos imaginar lo que les pudo haber sucedido. Los sobrevivientes prestan su voz a los desaparecidos para darles un lugar, sin embargo debemos saber que todo testimonio que escuchemos no será el del desaparecido pues por su calidad de *no ser*, no puede hablar.

### 3.6 Conclusiones

Así los testimonios que se encuentran en la sala, se enfrentan a estos tres silencios, por un lado dan cuenta de lo que sucedió, muestran que hubo una historia no contada por parte del Estado, por otro lado dan cuenta del silencio consecuencia de la presión gubernamental para no denunciar, dos silencios distintos pero que persiguen el mismo fin. Y finalmente, dan voz a los desaparecidos: “en el momento del retorno de lo reprimido, no es el autor del

---

<sup>153</sup> Cédula de Sala *El Terror*, en el MCMI.

crimen quien ocupa el primer lugar entre los acusados, sino aquellos que, al forjar una memoria oficial, condujeron a las víctimas de la historia al silencio”.<sup>154</sup> Esta sala nos deja claro que el crimen no es solo la desaparición sino los silencios que el museo busca romper.

Las intenciones persuasivas del Comité Eureka, reflejadas en las cédulas, permiten la lectura social y política de los espacios, mientras que el curador, a través de símbolos y códigos, nos comparte una lectura también estética,<sup>155</sup> fundada en las emociones que podemos sentir en esta sala, seleccionando el montaje adecuado para que esas sensaciones puedan ser transmitidas. Así el uso de testimonios documentados por el Comité en una estrategia de audios en la oscuridad nos permiten sentir y comprender el terror que fue vivido en la época por la ausencia de un Estado de derecho y el silencio que imposibilitó su conocimiento.

Después de este análisis, daremos paso a la sala siguiente, que cuenta con un ambiente y contenidos totalmente diferentes.

#### **4. Análisis discursivo de la sala La Espera**

En *La Espera* nos encontramos ante una sala con diseño de los años setenta, podríamos sentirnos en la sala de una familia mexicana clase media. La conforman un sillón, una pequeña mesa de centro, un buró, una cajonera y un aparador, todos de madera haciendo juego entre ellas. La luz es natural, a diferencia de la sala anterior, está completamente iluminada gracias a dos amplios ventanales. Aquí dejamos de lado la angustia provocada por un espacio sin luz, de color negro, para sentirnos en un lugar más cómodo. Sin embargo, esta representación del hogar tiene una ruptura importante, pues todas las paredes están repletas de imágenes. Fotografías de jóvenes, con marcos de diversos tamaños, colores y formas, llenan las paredes. Estas imágenes las llamaremos el contenido expositivo de la sala. Todas las fotografías son de desaparecidos. En la mesa de centro nos encontramos con un libro en el que más fotografías de desaparecidos se encuentran identificadas con nombre y día de la desaparición. Un teléfono se encuentra al lado del

---

<sup>154</sup> POLLAK, *Memoria, olvido, silencio*, 23.

<sup>155</sup> LAZZARA, *Tres recorridos*, 129.

sillón, una pequeña cédula sobre la mesa nos dice: “A través de este teléfono, Rosario Ibarra de Piedra recibía llamadas de su hijo Jesús, antes de ser secuestrado por el gobierno mexicano en 1975”.<sup>156</sup> *La Espera* cobra significado, es la espera de la madre por la llamada de su hijo, quien, al desaparecer podría estar viviendo una situación de tortura como la que hemos conocido en la sala anterior.



Fotos 9 y 10. MCMi, fotografía por la autora. 5 de febrero 2017

Los criterios de análisis para esta sala serán los mismos que los de la sala anterior: el ambiente que crea, el contenido que utiliza y sus cédulas; finalmente, la experiencia didáctica emotiva que detona en relación con el receptor.

Una experiencia fundamental de la sala son las fotografías de desaparecidos que se encuentran a lo largo de todas las paredes del espacio. Es por esta razón que aquí nos centraremos en analizar la fotografía de desaparecidos como símbolo y representación de la desaparición forzada.

#### 4.1 La fotografía de desaparecidos

México no es el único país en el que ha existido la desaparición forzada. A lo largo del continente, las fotografías de los desaparecidos se han utilizado desde el momento en que los familiares comienzan a buscar a las víctimas. En Argentina:

<sup>156</sup> Cédula de sala *La Espera*, ubicada junto al teléfono expuesto, en el MCMi.

Por lo menos desde que en 1977 las Madres de Plaza de Mayo comienzan su lucha por encontrar los hijos desaparecidos. Desde ese momento, las fotografías de los ausentes han acompañado su búsqueda en pancartas, pañuelos, banderas, remeras, recordatorios de periódicos y otros soportes.<sup>157</sup>

La desaparición tiene una triple condición: “la falta de un cuerpo, la falta de un momento de duelo y la de una sepultura”.<sup>158</sup> Es en este contexto en el que la imagen se vuelve un símbolo, una huella y un testimonio de la existencia de aquellos que no están presentes.

Así “las muchas fotos de las personas desaparecidas, se han tornado símbolos omnipresentes de las luchas interminables por la memoria”.<sup>159</sup> Estas fotografías se han vuelto símbolos políticos y con el paso de los años, al ser usadas en los espacios públicos han sumado sus significados, de ser la imagen de la búsqueda de una persona a ser el homenaje, memorial de la persona no encontrada.

Jorge Gálvez afirma que las madres del Comité Eureka mostraban las fotografías porque en muchos casos, los nombres con los que se conocía a sus hijos no eran sus nombres legales sino sus apodos o sobrenombres, por lo que era necesario mostrar la imagen para saber si alguien había visto a sus hijos aunque su nombre fuera desconocido. Este fue un primer uso de la imagen fotográfica de los rostros de los desaparecidos como mecanismo de búsqueda. Cuando las madres repetidamente salen a la calle con las fotografías, estas se vuelven también una herramienta de lucha contra el olvido.

Su uso político en el espacio público se encuentra también en el “fuerte impacto emocional, capacidad de despertar sentimientos de conexión personal con lo que está siendo representado”,<sup>160</sup> se busca darle rostro a la desaparición, dotar de personalidad y presencia al ausente.

---

<sup>157</sup> Natalia FORTUNY, *Memorias Fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. (Argentina: Ed. Fotolibros de autor, 2014)

<sup>158</sup> Ludmila, DA SILVA CATELA, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos*, (La Plata: Ediciones Al Margen, 2001)

<sup>159</sup> Victoria LANGLAND, “Fotografía y Memoria” En *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, (comp), Elizabeth JELIN y Ana LONGONI (Argentina: Siglo XXI, 2003) 88.

<sup>160</sup> LANGLAND, *Fotografía y memoria*, 89.

La particularidad de estas imágenes es que han sido producidas antes de la desaparición, no son un documento que atestigüe el momento mismo del secuestro o al desaparecido en los momentos en que es torturado o violentado. No son un documento que pueda comprobar la experiencia por la que pasó el ausente. Son imágenes previas, esto les da una triple fuerza. A decir de la especialista en memoria social y cultura visual, Claudia Feld, las imágenes son denuncia; buscan individualizar los crímenes y buscar a los desaparecidos, recuerdo; una muestra de que la persona existía, que estuvo ahí, y símbolo; la representación de la imposibilidad de ver la desaparición. Al mismo tiempo las fotografías son restos; “objetos y materialidades que han quedado en manos de los familiares, desafiando el vacío de la desaparición”.<sup>161</sup>

Los sentidos simbólicos de estas imágenes han cobrado fuerza gracias a los “emprendedores de memoria”,<sup>162</sup> aquellos familiares que salieron a la calle y que siguen defendiendo la búsqueda de los desaparecidos dotando a estas imágenes de un valor de verdad, a partir de la generación de acciones que han producido sentidos específicos, llevando las imágenes a marchas, monumentos, activándolas en un contexto particular. Todas estas acciones les han dado a estas imágenes, con el paso del tiempo, un valor universal en materia de desaparición.

#### **4.2 La experiencia de la fotografía de desaparecidos en los museos de memoria**

Los museos de memoria han tomado estos sentidos y creado sus propias formas de mostrar retratos de desaparición, asumiendo su uso político.

En estos espacios podemos decir que “las fotografías serán tomadas entonces menos como documentos que como artefactos sociales, cuya verdad no reside en la adecuación a un suceso objetivamente registrado sino en su particular construcción, en las estrategias y los procedimientos de producción de sentido que animan estas memorias fotográficas”.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Claudia FELD, *Cuaderno de trabajo. Módulo 6. Imagen y memoria, Introducción a los Estudios sobre Memoria: Problemas, Perspectivas, Debates* (Argentina: IDES, 2017) 23.

<sup>162</sup> Más adelante trabajaremos el concepto de “emprendedores de memoria” propuesta de Elizabeth Jelin en su libro: *Los trabajos de la Memoria*. 2001.

<sup>163</sup> FORTUNY, *Memorias Fotográficas*.

Los museos, aportan sentidos particulares a las imágenes según la forma en que sean presentadas en cada uno de ellos. Antes de analizar el uso de las imágenes de desaparecidos en el MCMI, queremos revisar otros dos ejemplos de su uso en espacios de memoria; es fundamental reconocer las formas en que se resignifican estas imágenes y su valor simbólico-político según su contexto expositivo. Los espacios a analizar serán el lugar de memoria en la ESMA, Buenos Aires Argentina y el Museo de la Memoria de Santiago de Chile.

#### **4.2.1 ESMA**

El primer caso es la Escuela de Mecánica de la Armada. El excasino de oficiales de la ESMA fue el espacio donde fueron secuestrados más de 5000 desaparecidos de la última dictadura argentina. Hoy es un espacio de memoria.

Este espacio tiene una piel de vidrio que recubre la entrada del edificio, en este vidrio se encuentran las fotografías de los desaparecidos sacadas del Registro Único de Víctimas.

En una entrevista, la directora y co-curadora del sitio de Memoria ESMA, Alejandra Naftal comenta que:

Una de las grandes discusiones que tuvimos con los organismos era si las fotos de los desaparecidos podían estar adentro o afuera de los edificios. Están afuera porque las madres de las víctimas decían que no querían que las fotos de sus hijos estén en un lugar de tanto sufrimiento y de tanto dolor<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Memoria Colectiva, programa 8, publicado el 24 de marzo 2016, 3:29  
<https://www.youtube.com/watch?v=jgE89OjPhgY>



Foto 11. ESMA, fotografía por la autora. 15 de julio 2019

Este caso, a diferencia de los otros dos, es particular, ya que el espacio que se utiliza para la exposición, es un espacio con un valor específico, fue el espacio en donde ocurrieron el cautiverio y la tortura de las víctimas.

Para los curadores, la presencia de los desaparecidos en imágenes era fundamental, era necesario hacer presentes a aquellos a quienes se vio con vida por última vez y se tuvo su último registro en este espacio, sin embargo mantienen su presencia fuera del edificio. Es notorio también que las imágenes usadas, son material del archivo del Registro Único de Víctimas del Terrorismo de Estado, este registro fue creado por la resolución número 1261 del Ministerio de Justicia y está a cargo de la Secretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural de la Nación. Es decir, las imágenes presentadas son parte de un catálogo realizado por el Estado mismo, quien asume la desaparición sistemática de personas a lo largo de la dictadura y da seguimiento al registro de las mismas. Por lo tanto todas estas imágenes están oficializadas por un organismo gubernamental que asume su legitimidad. Cabe señalar esto ya que las imágenes del MCFMI no provienen de un archivo estatal, ya que en México no existe tal.

#### **4.2.2 Museo de la Memoria, Chile**

El Museo de la Memoria de Santiago de Chile tiene una propuesta parecida, pero se encuentra dentro del edificio. Este espacio fue creado ex profeso como museo, construido desde los cimientos en un barrio en pleno proceso de gentrificación en la ciudad de Santiago.

Desde que entramos a la exposición, podemos notar un gran muro con las fotografías de los desaparecidos y no sobrevivientes de la dictadura. El punto de visión más claro es justo en la mitad del recorrido expositivo, volteamos la vista y podemos ver de forma central el muro que de piso a techo del edificio contiene las imágenes de los ausentes. Este espacio se llama Ausencia y Memoria, y, al decir del museo:

Nuestro espacio es un lugar de recogimiento y silencio, que recuerda a las víctimas no sobrevivientes de la dictadura, las que se encuentran en un gran mural fotográfico con sus rostros. En una pantalla de autoconsulta es posible ubicar sus nombres y conocer lo que les sucedió, según consta en los informes de las Comisiones de Verdad.<sup>165</sup>



<sup>165</sup> Página del Museo de la Memoria de Chile, consultada el día 5 de octubre de 2018.  
<https://ww3.museodelamemoria.cl/exposicion-permanente/>

En este espacio podemos encontrar velas, como símbolo que recuerda las *velatones* realizadas en las calles durante las jornadas de protestas, y también las que se ponen en torno a los centros de detención y tortura en los actos recordatorios.



Foto 12 y 13. Museo de la Memoria Chile, “Tu blog de arquitectura”

Los archivos de los que se toman las imágenes son de la Comisión de Verdad formada en 1990, que entrega su primer informe en 1991 y donde detalla la desaparición y homicidio por motivos políticos a lo largo de la dictadura y da nombre y rostro a cada uno de ellos.

### **4.3 La imagen de desaparecidos en el MCMI**

Finalmente, en el MCMI, a diferencia de los otros dos museos, nos encontramos con una sala de una casa, en este caso las imágenes se encuentran en marcos de diferentes tamaños y colores, colgados en las paredes o recargados sobre las mesas. En este caso, el curador no sólo está haciendo un memorial, un homenaje que da rostro a la desaparición, un espacio para reflexionar sobre la ausencia de las personas de las imágenes; también contextualiza estas fotografías en el espacio del hogar, potencializa el valor político de la imagen de desaparecido en un lugar donde podemos imaginar a la madre esperando a su hijo.

No debemos olvidar que el MCMI no es un memorial a las víctimas de la violencia, es un espacio que tiene como intención mostrar *la lucha* del Comité Eureka. Un espacio que

busca hacernos sentir identificados no solo con la víctima sino sobre todo con la madre, con aquella que ha buscado a sus hijos incansablemente. Comprender a la madre y su organización y el valor del Comité es el fin del museo. Las fotografías de desaparecidos en este contexto dan peso a la madre que recuerda y extraña a su hijo, tanto como al desaparecido como tal.

A diferencia de los otros dos museos, estas fotografías no provienen de ningún archivo estatal o de investigaciones jurídicas. Son fotografías con las que contaba el Comité, que a lo largo de los años juntó un archivo de 554 casos de desaparición forzada.<sup>166</sup>

En la mesa de centro podemos leer en un cuaderno el nombre de los desaparecidos junto con las imágenes de sus rostros, sin embargo en las paredes no están todos, pues, a mi parecer, la intención de esta sala, no es, como en el otro caso, hacer un homenaje y un reconocimiento de todos y *cada uno* de los desaparecidos, sino más bien, crear un ambiente donde la fotografía de desaparecido sea en el discurso expositivo, el fundamento de las movilizaciones de las madres, verdaderas protagonistas de la narrativa del museo.

#### **4.4 La emoción de la sala**

Philippe Mesnard, teórico de la literatura testimonial, la representación de la violencia y los discursos de memoria, afirma que existen distintos tropos que relacionan por ejemplo el martirio con el mérito de sacrificio e incluso la idea de heroicidad. Esto parece estar construyéndose en la sala a analizar. La sala del hogar nos remite al calor de lo privado, donde una madre espera, tanto la sala como la madre son tropos que detonarán identificación en prácticamente todo visitante.

---

<sup>166</sup> Es importante también analizar la forma en que se trabaja con los números de los desaparecidos en los diferentes países. En Chile hay un número exacto de víctimas no sobrevivientes de la dictadura producto del informe de la comisión de la verdad, por lo que el muro de desaparecidos y no sobrevivientes contiene todos y cada uno de aquellos representados en dicho informe. Incluso en su página de internet se puede consultar los datos de cada uno de ellos. En Argentina es distinto ya que no se cuenta con un número exacto de víctimas, a pesar de que en el Parque de la Memoria se tiene un listado de más de 9000, todas registradas en el Informe “Nunca Más”, la presión política de organizaciones como las madres de Plaza de Mayo que manejan un número de 30000 no sobrevivientes de la dictadura, no permiten que se pueda llegar a acuerdo, por ello, en la ESMA no se muestran todos y cada uno de los afectados ya que no hay consenso sobre un número exacto. En México el Comité Eureka tiene un listado de 554 casos de desaparición forzada sin embargo este espacio contiene una muestra representativa, pues su intención no es informar de cada uno de los casos sino generar una experiencia en relación con la desaparición.

“Esta es una figura muy convencional de subjetivación que, al ejemplificar el sacrificio, invita al compromiso”.<sup>167</sup> La sala edifica la figura ejemplar, como esa figura monumental de plazas y parques del siglo XIX, pero esta figura heroica se construye alrededor de la madre.

El poder de la sala radica también en la interacción con un espacio privado. En Argentina, para construir el imaginario que el movimiento de derechos humanos quería comunicar a la sociedad, fue imprescindible el lazo de la familia con la víctima. La familia es la justificación básica que da legitimidad para la acción. De esta forma la madre ya no es la madre del subversivo, es la legítima luchadora por los derechos humanos, porque fuera de ideologías políticas, lucha por lo que es *universalmente* bueno, esto es el respeto a los derechos humanos.

En esta sala, nos encontramos a la madre, producto de nuestra imaginación que llena los huecos expositivos, la imaginamos sentada en el sillón, la imaginamos viendo la fotografía de su hijo, imaginamos su angustia y su dolor en el ámbito privado. Es en esta experiencia en la que construimos nuestra empatía, la empatía hacia el tropos de la madre, aquella que experimenta el mayor dolor de todos, desde los inicios del concepto de madre, desde las tragedias griegas no hay peor dolor que el de perder un hijo, es lo que Clitemnestra no puede perdonar nunca a Agamenón en la Orestiada de Esquilo, es por lo que Yocasta, en las Fenicias de Eurípides, se quita la vida. Perder a un hijo es un dolor que si bien no podemos sentir como espectador, podemos imaginar como horroroso. Como legitimador de cualquier batalla futura.

“Hoy en día la tendencia dominante es la de una evocación más íntima de la violencia, de una subjetivación interiorizante e impregnada de emoción”.<sup>168</sup> Es lo que podemos encontrar en esta sala: una emoción por una experiencia privada, no un ideal revolucionario que se debe de desenvolver en el ámbito de lo público, la lucha comienza desde un dolor privado.

---

<sup>167</sup> MESNARD, *El tema del 'phatos'*, 95.

<sup>168</sup> MESNARD, *El tema del 'phatos'*, 96.

“La familia se convierte en un tropo narrativo en donde se cruzan y se mezclan pequeños y grandes relatos”.<sup>169</sup> En la sala de casa estos relatos se hacen presentes, a través del libro de fotografías, a través de los rostros de los desaparecidos que “establecen con el visitante un frente a frente que es una tentativa simbólica de devolver la dignidad de una humanidad de víctimas que sufrieron antes de la muerte un estado extremo de humillación y degradación”.<sup>170</sup>

Para reforzar este discurso, tenemos un objeto fundamental ya citado más arriba en la descripción de la sala. El teléfono es un objeto original, a un costado su cédula afirma que es el teléfono con el que Rosario Ibarra se comunicaba con su hijo. Allí llegaban las llamadas para saber si estaban bien, ahí dejaron de llegar las llamadas en el momento en que desapareció. Y en el mismo sentido tenemos una cita en el muro que hace a manera de cédula. La cita se refiere al sentimiento de la madre:

Para una madre la desaparición de un hijo significa un espacio sin tregua, una angustia larga, no sé, no hay resignación ni consuelo, ni tiempo para que cicatrice la herida, la muerte mata la esperanza, pero la desaparición es intolerable, porque ni mata ni deja vivir. Poniatowska.<sup>171</sup>

## 5. Conclusiones

En este capítulo hemos analizado dos salas del museo, la sala *El Terror* y la sala *La Espera*, hemos reconocido dos códigos de comunicación particulares, en la primera, el testimonio, en la segunda la fotografía de desaparecidos. Hemos comparado estos códigos de comunicación con otros museos de memoria de América Latina, explorando con qué intenciones cada museo utiliza estas herramientas para generar experiencias particulares en sus visitantes. Estos recursos son parte de los museos de memoria y son utilizados para visibilizar a las víctimas y enfrentar al visitante emocionalmente con la violencia ejercida hacia ellas. Cada museo resuelve museográficamente de formas distintas el uso de estas herramientas ya que, la forma en que cada país se ha relacionado jurídica, social y políticamente con su pasado, influye en la forma en que el discurso se aborda en cada

---

<sup>169</sup> MESNARD, *El tema del 'phatos'*, 96.

<sup>170</sup> MESNARD, *El tema del 'phatos'*, 97.

<sup>171</sup> Cita en muro en sala *La Espera*, en el MCMÍ.

museo, a su vez la autoría compleja de cada espacio que involucra a organismos de derechos humanos, familiares de víctimas, curadores, artistas, académicos, posibilita ciertos discursos específicos. Finalmente los archivos<sup>172</sup> con los que cada museo contó para la realización de su exposición (investigaciones jurídicas, testimonios, documentos) también serán clave para el modo en que se abordará el discurso.

Particularmente el análisis de las salas del MCMI estudiadas en este capítulo muestra una clara intención en relación con el visitante. La experiencia particular de *La Espera*, en relación con la sala anterior, genera una experiencia narrativa que hace pasar al visitante por dos ambientes claros. Venimos de una sala oscura donde el visitante escucha testimonios de tortura, donde el visitante puede sentirse incómodo o angustiado. Para pasar a esta sala iluminada, una casa familiar repleta de imágenes de desaparecidos, donde el visitante puede sentirse más cómodo. Al relacionar una sala con la siguiente y enmarcar la figura de la madre en este espacio, el discurso busca generar una identificación con la angustia de la madre, quien quizás pueda pensar que su hijo está siendo torturado o lastimado; así podemos compartir la sensación de que esperar en casa una llamada del hijo no es la mejor opción. Esta sala es el pie necesario a la siguiente, la que se llamará *La Lucha*, un espacio donde conocemos cuál fue el camino que las madres decidieron seguir al no tener noticia de sus hijos, el camino de la búsqueda y organización para encontrarlos. El espacio que aterriza en el objetivo del museo: invitar a *la lucha*. Y cierra la experiencia hacia la que se dirigen las salas anteriores. En el siguiente capítulo analizaremos esta sala y el discurso del museo en general.

---

<sup>172</sup> Sobre el archivo profundizaremos en el siguiente capítulo.

### Capítulo III. Análisis para comprender el discurso del museo en general.

En este capítulo analizaremos la última sala, la sala *La lucha*, esta sala, a la que la acompañan otros tres espacios pequeños, es la experiencia final del espectador en el museo. En la primera parte del capítulo nos concentraremos tanto en comprender la sala en particular, como en comprender el discurso completo del museo, pues en esta sala se condensan los objetivos de toda la experiencia expositiva.

En la segunda parte, como en los capítulos anteriores, compararemos una de las estrategias predominantes de la sala, es decir, el uso del archivo, con otros espacios de memoria para reconocer sus aplicaciones en otros museos Latinoamericanos.

#### 1. Sala La Lucha

Antes que nada quisiera hacer una breve descripción de la sala. Esta última sala simula la calle, los ventanales abiertos permiten la entrada de luz natural. Con mantas, folletos, carteles, nos hace sentir que la lucha del Comité Eureka fue en el espacio público.



Foto 14 y 15. MCMi, fotografía por la autora. 15 de julio 2019

Esta sala cuenta con una cédula que explica la historia del Comité Eureka, en ella se expone que Rosario Ibarra buscaba a su hijo desaparecido, en esa búsqueda se encontró con otras madres que también buscaban a sus hijos y decidió organizarse con ellas para formar un frente común. La cédula relata lo que consideran más importante del proceder de su grupo como la huelga de hambre del Zócalo y la constitución del Frente Nacional contra la Represión; y finalmente explica sus logros y aquello que falta por hacer.

En este espacio se dedica una pared a Rosario Ibarra de Piedra, de ella se explica que fue quien conjuntó a todas estas madres que buscaban a sus hijos. Se describe su semblanza como activista y como política y se complementa con fotos, afiches y volantes de su accionar en el campo de lo político.

Del techo cuelgan pancartas utilizadas por las participantes del Comité Eureka en las manifestaciones que realizaban. Las paredes son cubiertas por volantes que invitan a mítines organizados por las militantes y carteles que hacen un repaso temporal por momentos o actos importantes de esta organización. En el centro de la sala hay una mesa y una máquina de escribir que representa la forma en que las *doñas del comité* (las mamás de los desaparecidos), en el espacio público, invitaban a las personas a dar su testimonio, a poder poner en papel aquello que habían vivido en relación con la desaparición forzada, un espacio donde se fue construyendo parte del archivo que hoy se resguarda en el museo.

Al lado de este gran espacio, nos encontramos con otros dos espacios pequeños que describiremos más adelante.

A partir de la cédula y los archivos mostrados en la sala de *La Lucha*, que aquí nos compete, podemos reconocer que esta sala es aquella que define para el visitante la identidad específica del Comité Eureka. Es decir, las salas anteriores son antecedentes de aquello que hizo posible que este grupo activista existiera. Esta sala representa “lo que ellos *son*” por ello es una sala central, pues revelará cómo se conciben a sí mismos, a partir del archivo y de lo que deciden contar expositivamente mediante él.

Este museo de memoria, como señala en su cédula introductoria, tiene el objetivo de mostrar *la memoria de toda esta lucha*, la lucha del Comité. Esta sala es la meta discursiva del museo, ahí se encuentra justamente *la memoria de toda esta lucha* que obtiene sentido y valor mediante las salas precedentes, conformadoras de un contexto particular, las cuales muestran emociones y experiencias que llevaron a sus participantes a crear el Comité.

La suma de la experiencia de *El Terror* con la experiencia de *La Espera* da pie para comprender lo que sucede en esta última sala. Las salas previas nos preparan para que cuando lleguemos a conocer al Comité Eureka tengamos la disposición emocional y los conocimientos previos necesarios (que se reducen a: el gobierno desaparecía personas) para

darle un valor y significado específicos. Las emociones en el museo son un eje rector de la experiencia del público, esta exposición está cargada más hacia el sentir que hacia el comprender lo sucedido.

El visitante se enfrenta a una experiencia de miedo y angustia generada por los recursos museográficos en la sala *El Terror*, más adelante con la experiencia de empatía con la madre, en la sala *La Espera*, y finalmente comprendiendo la experiencia de lucha detonada desde estas emociones básicas. Desde una experiencia empática y emotiva, el discurso del museo al llegar a la última sala, puede hacernos entender que las madres deciden no quedarse en casa a esperar, pensando en que quizás sus hijos podrían estar pasando por experiencias violentas, incluso por tortura, las madres deciden salir a las calles a buscar a sus hijos, organizarse.

Es en esta última sala donde nos encontramos con mayor contenido social y político concentrado en la lucha del Comité Eureka, pues aquí explican con más detalle cómo surge el movimiento, cuáles son las acciones que éste realiza y el activismo efectuado por Rosario Ibarra de Piedra.

### **1.1 Los archivos, material para construir el discurso de esta sala**

¿Qué es el archivo?

Antes de analizar los archivos del comité debemos definir qué es el archivo, “el archivo parece ser lo que la curaduría en el arte: distribuye y construye el sentido de objetos ordenados de un modo, para establecerlos a partir de otro”.<sup>173</sup> Esto es lo que hace el Comité Eureka, tomó documentos, afiches de marchas, fotografías, carteles y los reunió todos, primero de forma desordenada en la casa de Rosario Ibarra, luego, con el tiempo, fue reconociendo aquellos documentos y creando un discurso con ellos.

Tanto Foucault como Derrida se preocupan por el archivo como problema. Nos aseguran que el archivo no es sólo un repositorio. Dudan de que sea sólo un espacio de objetualidades sobre el pasado desde las cuales el investigador pueda dar sentido al *habersido*. Por su lado, Derrida afirma que el archivo es una forma de producir el acontecimiento

---

<sup>173</sup> Ricardo NAVA MURCIA, *Deconstruir el archivo: la historia, la huella, la ceniza*. (México: Universidad Iberoamericana, 2015) 25.

pasado. Cuando alguien guarda (archiva) algo, está creando una forma de relacionarse con el *haber-sido*. Y no sólo los objetos que guarda sino el modo en que lo hace son determinantes: “la estructura técnica del archivo archivante determina la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y relación con el provenir, pues la archivación produce el acontecimiento tanto como lo registra”.<sup>174</sup> El archivo produce una forma de relacionarnos con lo que ya *no es* y es también la consecuencia de la posibilidad de desaparecer, es aquello que no desapareció “no hay deseo de archivo sin posibilidad de olvido”.<sup>175</sup> El saber que el pasado no está y sólo quedan huellas de él crea la necesidad de decidir guardar. El problema radica en que no se puede guardar el pasado, se guardan restos y estos restos nunca son todo el pasado, son fragmentos. Se toman decisiones, estas decisiones generan la estructura y definen caminos discursivos que posibilitará un archivo en particular.

El Comité Eureka ha guardado documentos desde que nació como tal, a decir del director del museo Jorge Gálvez, estos archivos de marchas y mítines en realidad eran guardados por recuerdo o sin una intención particular, pero al pasar de los años, las *doñas* se fueron dando cuenta que existían ya muchos documentos y que estos conformaban un archivo mediante el cual se podría dar seguimiento a sus procesos activistas. Esto permitió que el museo pudiera exponer por medio del archivo del Comité momentos fundamentales de su *lucha*.

## 1.2 Los archivos del MCMCI

A pesar de que los archivos del Comité son fuente para los contenidos de todo el museo, es en esta última sala donde podemos hacer las mejores reflexiones en la relación del documento con la memoria. Aquí se utilizan los archivos del Comité con la intención de: a partir del archivo mostrar lo que el Comité *es*. En la sala de *La Lucha*, nos encontramos con documentos originales, mantas, afiches y fotografías en todas las paredes, montadas escenográficamente para poder generar una experiencia del espacio público y la lucha que se forja en la calle. En esta sala, dada la cantidad de archivos expuestos, seleccionados por

---

<sup>174</sup> NAVA MURCIA, *Deconstruir el archivo*, 144.

<sup>175</sup> NAVA MURCIA, *Deconstruir el archivo*, 144.

Ignacio Vázquez para crear el discurso de este espacio, analizaremos el archivo del comité como portavoz de su lucha.

### **1.2.1 Dos formas de usar el archivo por parte del Comité Eureka: conformación de identidad y forma de lucha política**

En un principio debemos aclarar que el archivo contenido en el MCMÍ es sólo propio del Comité. A diferencia del Memorial del 68 (2007-2017), por ejemplo, no se hizo material nuevo al hacer el museo de memoria<sup>176</sup>, sólo se utilizó aquello que estaba en el archivo original del Comité. Es decir, se pudieron haber realizado entrevistas a las madres actualmente, investigar aquello que opinan los familiares del Comité sobre todo el proceso, o entrevistar a algún preso político que lograron liberar. En el museo no hay periódicos o entrevistas que nos muestren *desde fuera* el movimiento, alguien que opine sobre lo que el Colectivo Eureka hacía, cómo los veían diferentes medios de comunicación, o diferentes actores sociales, tampoco se conoce la perspectiva de académicos o historiadores sobre el peso del movimiento social. Todo aquello que el museo muestra son archivos propios que se resguardaron desde los años setenta.

El museo sólo habla desde el propio Comité, desde sus archivos. Esta decisión nos permite abordar en la pregunta principal sobre el archivo. Cómo puede legitimarse su historia si sólo hablan desde ellos mismos.

Parece que el museo busca legitimarse desde adentro, desde su propio discurso como postura ética. Pensando que su historia sólo pueden definirla ellos, que sus verdades sólo están en lo que ellos han hecho, dicen haber hecho y ellos nombran.

Derrida explica que *arkeón* es la palabra griega de la que proviene la palabra archivo, señala que *arkeón* es también una casa, un domicilio, la residencia de los que mandaban. En su residencia, los magistrados resguardaban los documentos, este resguardo no sólo consistía en protegerlos sino también en hacer suyo el derecho y competencia hermenéuticos.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Las entrevistas del Memorial del 68 (2007-2017) también son archivo, sin embargo es creado de forma diferente, de esto hablaremos más adelante.

<sup>177</sup> Derrida. *Mal de archivo*. En <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>

Es decir, aquellos que guardan los archivos se empoderan al tenerlos y al tener la posibilidad de su interpretación. En este caso el Comité resguarda sus archivos, los protege, pero también tiene la oportunidad de utilizarlos para generar un discurso, tienen el poder *hermenéutico* de tomar sus archivos para poder hablar de sí mismos, construir una identidad propia frente a los otros y finalmente construir un discurso sobre la otredad, en este caso el Estado. Para ello utilizaron el museo.

El archivo del Comité se puede dividir en dos, unos archivos que nos muestran quiénes son ellos y otros documentos que nos muestran quién es el otro (el Estado), los papeles oficiales que demuestran que el gobierno desaparece personas.

En el primer grupo nos encontramos con mantas, impresos, carteles, de marchas, mítines y actividades que organizaban o en las que participaban los miembros del Comité. Este archivo es parte de una construcción de su identidad. Es la forma en la que pueden narrarse a sí mismos e identificarse mediante las experiencias por las que han atravesado, aquello que han organizado y los ha hecho lo que son como grupo activista. En el segundo grupo encontramos la información que como colectivo recabaron para hacer un archivo sobre la desaparición forzada y los crímenes perpetrados por el Estado. En adelante analizaremos cada uno de los dos tipos de archivo.

### **1.2.2 El archivo como conformación de identidad e intenciones de futuro**

Preguntar por el archivo del Comité Eureka es preguntar por la construcción de su identidad, junto con Mario Ruffer, queremos analizar el archivo en términos de un hecho social, como una acción ritual que incluye simbolización, drama y trama. Evitando pensarlo como un lugar aséptico donde simplemente descansan los documentos del pasado.<sup>178</sup> Estudiar los archivos que nos presenta el museo, tiene la intención de entender su acción ritual, lo que a ellos les parecía importante recordar de lo que ellos llaman su lucha, la forma en que significaban o daban valor a estos objetos y la intención de ese dar valor. A su vez, con el estudio de los archivos podemos reconocer qué intenciones tiene el Comité hacia el futuro, y cuáles son los procesos que cree convenientes para *la lucha*. Recordemos

---

<sup>178</sup>Mario RUFER, “El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial”. En *(In) disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura*, (México: Siglo XXI UAM, Editores: Mario RUFER y Frida GORBACH, 2016 ) 183.

que en su cédula introductoria el museo muestra su intención: “esperando que al salir de ella [de la Casa de la Memoria Indómita], lleven con ustedes la convicción de luchar para que la desaparición forzada no exista más en ningún lugar de la tierra”.<sup>179</sup> Es en esta sala donde se explica cómo entienden ellos *la lucha*, un proceso de organización que (según la cédula de sala) realizaba “marchas, mítines, huelgas de hambre, plantones, bloqueos y acciones de una gran carga simbólica”,<sup>180</sup> y que se muestra a través de fotografías, volantes y afiches.

Las fotos que encontramos en esta sala muestran la experiencia del movimiento en el espacio público. Al fondo podemos ver una imagen tamaño natural en la que se muestra a las mujeres marchando en la calle manifestándose.



Foto 16. MCMi, fotografía por la autora. 15 de julio 2019

Esta sala es el paso del espacio privado, (representado en la sala anterior) al espacio público, como espacio que define al Comité. La frase “lo personal es político”, condensaría en este caso el proceso que siguieron las madres que se adhirieron al Comité. Tanto en

<sup>179</sup> Cédula introductoria en el MCMi. Es importante reconocer que si bien la intención del museo según esta cédula es que *la desaparición forzada no exista más en ningún lugar de la tierra* el museo no da cuenta de ningún otro caso de desaparición forzada ni posterior al movimiento del Comité Eureka, ni de otros países, por lo que esta intención no está dirigida hacia ningún evento en particular, ni descansa en contenidos que el museo pueda aportar al visitante. Sin embargo, cabe mencionar que la sala de exposiciones temporales, se dedica a mostrar otros movimientos sociales y problemas de violencia de Estado alrededor del mundo, desde el Golpe de Estado a Salvador Allende en Chile en 1973, hasta el problema Palestina-Israel.

<sup>180</sup> Cédula de sala *La Lucha*, en el MCMi.

México como en América Latina “la pérdida familiar impulsaba la expansión de los lazos y sentimientos privados hacia la esfera pública y rompía de modo decisivo la frontera entre vida privada y ámbito público”.<sup>181</sup>

Ellos nos dan a entender que dan valor a la organización civil como forma de lucha en contra del autoritarismo y represión estatal, que su intención de salir del espacio privado al espacio público es la intención de dar valor a la defensa de los derechos humanos como una necesidad ciudadana a partir de sus expresiones en la calle.

Finalmente al mostrar a Rosario Ibarra como senadora, como parte del sistema partidista mexicano, dan valor a la institución política; muestran que no les interesa destruir el Estado sino hacer una política desde los derechos humanos y la legalidad. Es fundamental observar que las madres defendieran estas estrategias de lucha, ya que sus hijos, en muchos casos buscaron transformar el sistema político del país, y muchas de sus vías para lograrlo fueron violentas y fuera del sistema institucional. Las madres del Comité no luchaban con armas, pretendían llevar al límite las posibilidades constitucionales de la protesta, con la intención de que la desaparición forzada fuera visibilizada y asumida como un acto ilegítimo del Estado mismo.

Por lo tanto podemos reconocer la identidad del comité gracias a esta sala, cómo conforma el discurso que se narra a sí mismo y, con ello, reconocer cuál es su intención de lucha futura. Los archivos que fueron usados para esta experiencia museográfica son todos parte del archivo del Comité por lo que es fundamental hacernos la pregunta por el archivo, para identificar su uso en sala y sus intenciones.

### **1.2.3 El archivo como forma de lucha expuesto en el museo**

En la sala que estamos analizando hay dos pequeños espacios que contienen dos tipos de archivos diferentes, la Zona de escrache y el espacio final con el archivo de una persona desaparecida.

En estos espacios se muestran los archivos que las madres recuperan del Estado para poder darle sentido y valor jurídico al proceso de desaparición de sus hijos, para hallar un

---

<sup>181</sup>JELIN, *La lucha*, 199.

camino que los haga *aparecer* mediante un archivo oficial, el Comité no sólo guardaba archivos sobre su *lucha*, sino su *lucha* comprendía en gran parte la conformación de un archivo, su archivo es una forma de lucha política.

En este caso el archivo no se refiere a acontecimientos del pasado, no sustenta acciones (del Comité) basada en archivos. En este espacio el archivo se muestra como forma de protesta y como problema, lo que veremos en los siguientes dos apartados.

### **1.2.3.1 Sala de *escrache*, el archivo como problema**

En un pequeño espacio de la Sala *La Lucha* encontramos la *Zona de Escrache*. El *escrache* es una manifestación en la que un grupo de personas se reúnen frente al lugar de trabajo u hogar de un personaje que ha cometido violencia de Estado. La intención es visibilizar la impunidad que evita la condena de ese personaje. Los *escraches* pueden hacerse también en espacios públicos como el museo. En este caso, esta zona de *escrache* fue creada por el colectivo H.I.J.O.S. México. En este espacio podemos encontrar jaulas, cada una de ellas contiene una fotografía de algún funcionario público de alto nivel (desde expresidentes de la república, hasta extitulares de la Procuraduría General de la República), cada uno está vestido con ropa a rayas, simulando un uniforme de la cárcel. Este lugar constituye una expresión de agravio y de repudio hacia diferentes figuras políticas del país desde 1968 hasta la actualidad.

Cuando las memorias reconstruyen el pasado, además de recuperarlo con un sentido determinado y de crear un discurso verosímil sobre él, lo explican y valoran elaborando un relato en el plano ético y político<sup>182</sup>.

En esta sala se muestran archivos que responsabilizan a ciertos actores del gobierno por los hechos ocurridos. Jorge Gálvez, el director del museo nos hace notar que estos archivos están completamente abiertos, es decir, tienen todos los datos, algo no legal de acuerdo a la ley de protección de datos. Él nos comenta que mostrar los datos es una decisión del propio Comité. Esta es una oportunidad que no todo museo de memoria tiene. Ellos pueden usar este recurso, no legal. Jorge Gálvez comenta “si alguien lo ve y nos censuran por eso,

---

<sup>182</sup>Valentina SALVI, Valentina SALVI, *Cuaderno de trabajo. Módulo 2. Introducción a los Estudios sobre Memoria: Problemas, Perspectivas, Debates* (Argentina: IDES, 2017) 14.

entonces eso daría más visibilidad al movimiento, así que no les conviene decir nada”<sup>183</sup>. La oportunidad de realizar este tipo de expresiones es consecuencia de ser un museo realizado desde el Comité. Un museo elaborado desde la Universidad o desde el Estado no puede tener este tipo de inconsistencias legales. Incluso, según Jorge, una de las decisiones por las que el curador no firma el museo es para que toda la responsabilidad de los contenidos recaiga en el Comité como una organización y no en un autor específico. El hecho de mostrar un archivo abierto, sin protección de datos, es un discurso ético, es una forma de desobediencia civil que se posiciona desde el archivo hacia la forma en que el Estado maneja la información.

Otra experiencia de crítica al archivo la podemos encontrar en el nuevo Memorial del 68, inaugurado en 2018. En el lugar se presenta una pieza de la artista chilena Voluspa Jarpa, donde se muestran archivos que por la ley de protección de datos están tachados y son prácticamente ilegibles.

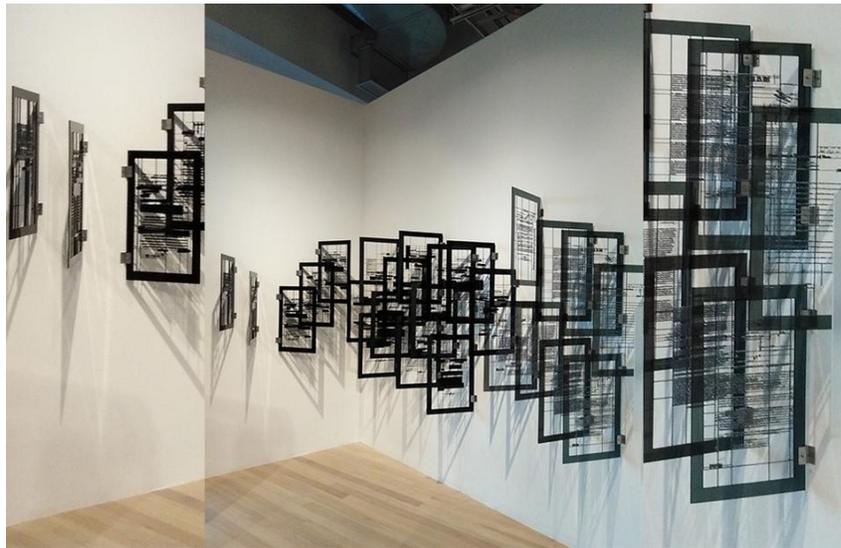


Foto18. Memorial del 68 y Movimientos Sociales., fotografía periódico Milenio. 11 de noviembre 2018

Esta pieza tiene la intención de hacer visible el problema de la protección de datos y con él la dificultad al utilizar archivos oficiales para encontrar verdades sobre el pasado.

---

<sup>183</sup> Entrevista realizada el 25 de noviembre del 2017

El MCMI cuenta con este mismo discurso pero lo hace visible de una forma diferente. Podemos pensar que el público no informado no notará este guiño, pero sí es una posibilidad para que su director Jorge Gálvez, como *emprendedor de memoria*, pueda trabajar este tema y profundizar en la problemática de las leyes y su relación con los archivos y con los usos y silencios de la memoria. En este caso el uso de los archivos es más que un registro, es una forma de lucha dentro del museo.

### **1.2.3.2 El archivo de la desaparición, último espacio de la exposición permanente**

Antes de terminar la exposición nos encontramos con un último espacio, una mesa que muestra los papeles de un joven desaparecido. Estos papeles fueron recuperados por el Comité cuando hacían la investigación sobre el paradero del joven, son una muestra tanto de las aportaciones del Comité en la búsqueda de desaparecidos, como de la impunidad que permite la desaparición. A su vez, visibiliza la estructura de la desaparición, este documento demuestra que un joven estuvo detenido y luego desapareció todo rastro de su paradero.

El discurso del museo termina mostrándonos el documento producto de su lucha. El documento que hace visible la desaparición. La lucha desde los archivos que en su conjunto dan realidad documental a la desaparición forzada por parte del terrorismo de Estado.

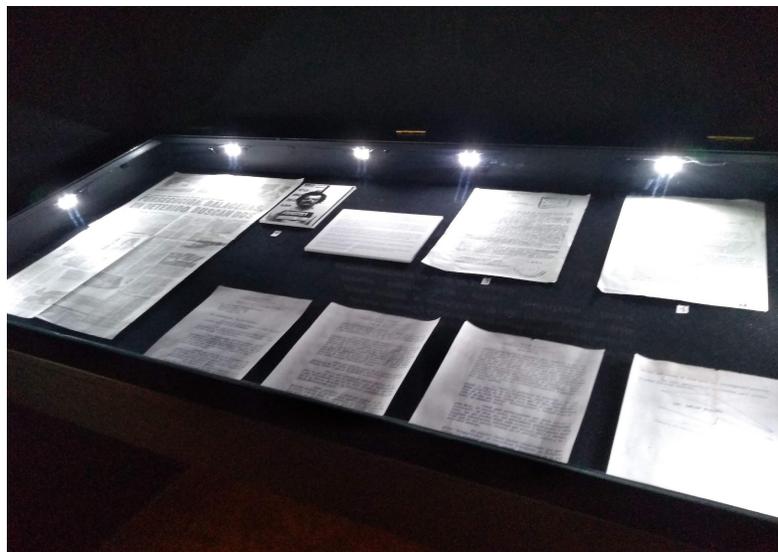


Foto 19. MCMI, fotografía por la autora. 15 de julio 2019

Estas dos pequeñas salas son resultado del archivo que realizó el Comité de forma consciente, con la intención de visibilizar la desaparición forzada en México como problema.

Derrida nos dice en su texto *Mal de archivo* “una ciencia del archivo debe incluir la teoría de esa institucionalización”.<sup>184</sup> Este fue el proceso que siguió el Comité activamente ya que una parte importante de su lucha fue el encontrar archivos que mostraran dónde se encontraban sus hijos, seguir las huellas que en los archivos del sistema estatal se mostraban sobre sus familiares, hacerse de estos papeles, conformarlos como un todo que representa por medio de archivos oficiales aquello que a sus hijos les sucedió, archivos del gobierno que a lo largo del tiempo han estado prohibidos o han sido inconsultables para la población en general. Así uno de sus objetivos fue lograr que esa huella se volviera archivo, poder visibilizar este *haber-sido* y volverlo un pasado (con discurso) sobre el problema que les aquejaba: “la huella depende de una institución que la legitime, custodie y autorice: el archivo”.<sup>185</sup> El Comité buscó autorizar las huellas por medio de su archivo, para que tuvieran peso en un discurso sobre la desaparición forzada en México.

#### **1.4 El archivo: sus posibilidades y silencios.**

Como hemos visto más arriba, el archivo del Comité moldea el pasado de una forma particular. Como afirma Derrida: “el archivo moldea el acontecimiento”,<sup>186</sup> debemos precisar aquí que no es sólo la intervención consciente del Comité la que moldea el archivo. Sobre este punto Foucault explica que “no se debe preguntar su razón inmediata a las cosas que se encuentran dichas o a los hombres que las han dicho, sino al sistema de la discursividad, a las posibilidades y a las imposibilidades enunciativas que éste dispone”.<sup>187</sup> Es decir, no basta con preguntar al Comité Eureka sobre las intenciones de su archivo para reconocer cómo fue formado ya que “en gran parte de los casos son lógicas, imaginarios y discursos de estatalidad los que imponen los mecanismos de archivación, aun cuando los repositorios que se creen pretendan desafiar las narrativas oficiales”.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Derrida. *Mal de archivo*. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>

<sup>185</sup> NAVA MURCIA, *Deconstruir el archivo*, 31.

<sup>186</sup> Derrida. *Mal de archivo*. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>

<sup>187</sup> Foucault, *Arqueología del saber*, (México, Siglo XXI, 2002) 219.

<sup>188</sup> RUFER, *El archivo*, 166.

Si queremos definir cómo se construye un archivo no es suficiente conocer las intenciones de quienes lo generaron, existen posibilidades enunciativas detrás y al mismo tiempo existen códigos de archivación previos, estos muchas veces son parte de narrativas oficiales. Es decir, aquello que preguntemos al archivo, no puede ser forzosamente contestado por sus dueños. El archivo es un espacio que hablará por sí mismo, pero también tendrá sus propios silencios. El archivo del Comité Eureka es lo que es como consecuencia de la ley de protección de datos personales y también por la desaparición de archivos oficiales imposibles de recuperar. También es consecuencia de tener que ocultar su archivo detrás de una pared, de las numerosas veces que se ha tenido que cambiar de lugar y del desorden que esto le ha provocado. Es consecuencia de la falta de recursos para clasificarlo, el desorden del archivo también es parte del discurso del archivo mismo. Todo lo anterior debe ser tomado en cuenta al hacernos la pregunta sobre el discurso del archivo del MCMI.

“El archivo crea silencios y produce secretos”.<sup>189</sup> Al ser el archivo las huellas del pasado deja fuera cosas, pero ¿cómo saber qué quedó fuera? El investigador del archivo entonces no sólo debe investigar el archivo mismo, debe también reconocer al archivo como una forma de discurso que deja de lado información que pudo haber sido desechada por el propio sistema de resguardo. Así al acercarnos al archivo debemos de hacerlo bajo esta premisa, es un conjunto definido no completo sobre el pasado, pues nunca será completo, es una huella que permanece de todo aquello que no permaneció, fragmentos que disputan un espacio frente a otras memorias. Por lo tanto el límite discursivo del MCMI, es su propio archivo.

## **2. Los archivos en los museos de memoria.**

Para concluir este capítulo quisiera poner en perspectiva el análisis del archivo en el MCMI en comparación con otros museos de memoria y tocar algunos temas relacionados con la construcción del discurso por medio del archivo.

Quisiera dividir los archivos de memoria en museos memoriales en dos grandes categorías, por un lado los archivos que parten del Estado y de los medios de comunicación

---

<sup>189</sup>RUFER, *El archivo*, 169.

en muchos casos vinculados al Estado (En el caso del MCMI, estos archivos no están presentes pues como ya dijimos sólo utilizan su archivo para construir el museo, el caso de los museos latinoamericanos es distinto al ser patrocinados o apoyados por el Estado mismo en la conformación de su discurso). Y por otro lado los archivos de los movimientos sociales que constituyen su identidad, como fotografías de desaparecidos, carteles de protesta, documentos que registran experiencias de tortura, etc. elementos no oficiales que conforman el discurso sobre sí mismos.

En los museos de memoria nos encontramos ante una disputa social y política que se pregunta qué archivar, qué del pasado es “importante” y porqué en relación con aquello que ya se recuerda desde otros escenarios. Los archivos no estatales tienen consigo procesos de memorialización, se lucha por encontrar espacios para disputar esos pasados *otros* frente a otros pasados construidos desde espacios ya instituidos. Existe una diferencia entre los archivos que vienen del Estado y aquellos creados por particulares. Los del Estado tienen un valor institucional que los soporta, en muchos casos un valor jurídico y en otros un valor desde la oficialidad, en cambio los archivos particulares deben disputar un espacio para ser parte del discurso sobre el pasado (como es el caso del archivo del Comité). “Los archivos deben poder ser analizados también como rivales de posesión de ruinas y reliquias, sitios de disputas por el poder cultural”.<sup>190</sup> Por ello afirma Ruffer que “estamos obligados a hacer una lectura deconstructiva del archivo que desmonte sus cimientos de autoridad y codificación del valor cultural”.<sup>191</sup> Por lo que la intención de este apartado es desmontar los cimientos de autoridad y codificación de los archivos en dos museos de memoria para compararlos con el MCMI.

En algunos museos se crean archivos nuevos para construir el discurso del museo mismo, en otros, se recuperan archivos provenientes de muchos espacios de representación. Compararemos al MCMI con otros dos museos de memoria, uno mexicano, otro chileno, con la intención de reconocer las posibilidades que tiene el museo como constructor de archivo, tanto en el momento en que produce sus propias memorias o testimonios, como en el sentido de dar una forma y estructura a huellas del pasado para generar un discurso

---

<sup>190</sup> RUFER, *El archivo*, 181.

<sup>191</sup> RUFER, *El archivo*, 180.

particular. Para reconocer cómo finalmente este archivo es dado a conocer a partir de un discurso expositivo.

## 2.1 Archivo y autoridad

Derrida también nos dice en su texto *Mal de archivo* “en casa de los ciudadanos que ostentaban el poder (la ley) se guardan los archivos (documentos oficiales). Ellos tienen el poder de interpretar el archivo. ‘La residencia’, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público”<sup>192</sup>. Por un lado, es necesario que el archivo sea respaldado por una autoridad, en un primer momento fue la ley, en la actualidad, pueden ser otros dispositivos. El Comité Eureka, por ejemplo, autoriza su archivo al ser el archivo de su organización. El tener un museo donde ubicarlo le da un valor también desde la institución museo. El que CAMeNA de la UACM trabaje en la organización y recuperación del archivo, lo legitima universitariamente y finalmente el que lo donara al repositorio M68 de la UNAM le da un valor agregado al ser una institución universitaria de prestigio internacional. Por otro lado, Derrida nos habla de una residencia que pasa de lo privado a lo público, el museo como institución pública funge como este repositorio que le da un lugar y un valor de archivo. El archivo en un principio fue un grupo de documentos oculto en una doble pared en casa de Rosario Ibarra<sup>193</sup> lo que le brindó un primer sentido, al ser ella parte de un comité este archivo se vuelve parte de un grupo, cuando es depositado en el museo, el archivo se institucionaliza como patrimonio del museo en un proceso de validación y significación.

“No se trata simplemente de una cuestión de la forma del discurso, sino de su producción y de las condiciones culturales y políticas que lo vuelven creíble”.<sup>194</sup> El museo es un espacio de credibilidad. Compararemos este proceso de validación con el proceso vivido en otros dos museos, uno chileno y otro también mexicano.

---

<sup>192</sup> Derrida. *Mal de archivo*.

<sup>193</sup> A decir de Jorge Gálvez

<sup>194</sup> JELIN, *Los trabajos*, 25.

## 2.2 El archivo en el Museo de la Memoria de Santiago de Chile

Este museo, inaugurado por la presidenta Michelle Bachelet como parte del proyecto del Bicentenario presentado en 2010, no sólo es una exposición, sino es un proyecto completo de resguardo e investigación en relación con la memoria del pasado reciente

En su página web el museo habla de su colección de archivos documentales:

Corresponden a documentos en distintos formatos y soportes, que reflejan la historia de las violaciones a los derechos humanos y las acciones de protección y defensa llevadas a cabo por personas, organizaciones sociales, y de derechos humanos.<sup>195</sup>

Esta colección, es un conjunto de colecciones de varios organismos, fondos, programas públicos, fundaciones, organizaciones de víctimas, familiares y colecciones personales o documentos generados por la administración del Estado. Estas colecciones están divididas en diferentes categorías definidas por el propio museo.<sup>196</sup>

En ese espacio tenemos dos relaciones con el archivo. El mismo museo es un archivo, repositorio que reúne aquellos documentos que nos ayudan a entender la época de la dictadura divididos en varios rubros (los que se muestran en nota al pie), y por otro lado la exposición crea un discurso acompañado de archivos que lo sustentan. Videos, documentos oficiales, testimonios, periódicos, gráfica, nos acompañan a lo largo de todas las salas del museo y son el sustento archivístico que da peso al pasado por medio de estas huellas de la memoria.

Este gran archivo es resultado de una importante inversión estatal como parte de los programas de celebración del bicentenario. Este museo, creado por medio de una decisión oficial desde la presidencia de la república, tuvo en su fundación la legitimidad del

---

<sup>195</sup> <https://ww3.museodelamemoria.cl/sobre-las-colecciones/>

<sup>196</sup> Muestro aquí en extenso las categorías pues me parece de interés el reconocer cómo las formas de organización de un archivo lo definen: Archivos Documentales de la Memoria, Archivos de instituciones de la administración del Estado, publicaciones generadas en Chile o en el extranjero de carácter testimonial, narrativo, periodístico, investigativo, educativo, publicaciones e Informes de Organismos internacionales, expedientes y legajos judiciales, archivos de Prensa radial, escrita y publicaciones periódicas, archivos sonoros, archivos de fotografías, documentos gráficos y archivos audiovisuales, además de una colección de 100 entrevistas audiovisuales de personas que relatan sus vivencias y experiencias sobre la dictadura.

gobierno del país, (lo cual también hace que tenga sus detractores, es decir, algo legitimado no lo es para todos, sino para ciertos grupos que creen en la autoridad que lo legitima).

El proceso de conformación del archivo está atravesado por una legitimidad institucional, con una inversión de tiempo y dinero importante que vincula al museo con un proyecto que disputa una memoria particular sobre la época de la dictadura y entra en esta disputa a partir de un museo de memoria realizado por el gobierno de transición.

Así el archivo y el discurso construido en el Museo de la Memoria de Santiago de Chile es legitimado por la entonces presidenta; hace uso de archivos jurídicos consecuencia de las investigaciones sobre la desaparición forzada posteriores a la transición y es atravesado por un poder cultural y económico que permite que un número importante de personas se vuelque en este proyecto y se haga posible la puesta en disputa de una memoria desde este museo.

A diferencia de otros museos, donde el archivo puede cumplir más bien una función simbólica,<sup>197</sup>, en este caso, al contar con toda la información digitalizada y organizada en diferentes tipos de documentos, este proyecto permite investigaciones académicas desde múltiples perspectivas, y dota de material a documentales, piezas de arte, etc.

Este museo de memoria es el depositario de un archivo, con una intención particular: conjuntar todo aquello que nos permita entender el proceso de la dictadura, sus modos de ser y sus consecuencias por medio de archivos que si bien antes provenían de muchos espacios (el espacio privado: archivos personales de familiares y personas que sufrieron la dictadura; y el espacio público, archivos que van desde anuncios televisivos hasta testimonios y papeles oficiales en relación con detención y desaparición), ahora todos ellos están en un mismo lugar pues son las huellas de un periodo limitado de tiempo que se resguarda en el museo. Todo ese archivo es etiquetado como parte de este periodo y proceso específico. Aunque estas huellas provienen de muchos espacios, el museo las conjunta con un objetivo común: el reconstruir la experiencia de dictadura y analizarla. Así

---

<sup>197</sup> Considero que este sería el caso del Parque de la Memoria que dentro de su museo cuenta con computadoras donde puedes consultar los expedientes de cada uno de los nombres de las víctimas de la dictadura que se encuentran grabados en piedra en el museo, sin embargo no cuenta con más archivo que este.

el museo se vuelve el depositario de un discurso sobre este periodo histórico a través de sus archivos.

### **2.3 El Memorial del 68 (2007-2017)**

En este espacio, la experiencia discursiva del museo se basaba en entrevistas creadas por el curador mismo, el museo fue aquel que decidió (en una autoría compleja) a quién entrevistar y luego cómo generar, a partir de la edición de video de las entrevistas, un discurso que atravesara todo el museo por medio de pantallas. Estos testimonios fueron grabados mientras el proyecto del museo se desarrollaba. Es decir, el museo creó su propio archivo como línea discursiva principal. En este caso tenemos dos archivos cardinales, por un lado el archivo completo de las entrevistas realizadas sin edición alguna, archivo que podía encontrarse en el área de consulta al final de la exposición. Y por otro lado el archivo creado como discurso expositivo, es decir, cada video de cada pantalla que se encontraba en el museo tenía una selección particular de los contenidos, con una intención narrativa.<sup>198</sup>

Sin adentrarnos en profundidad en el proceso de legitimación de los archivos contenidos en este espacio, es necesario mencionar tres factores principales para ello.

En primer lugar, “en la fase inicial [del proyecto], aparecieron, como parte de un acuerdo institucional, una serie de decisiones que mantuvieron su vigencia en todo el proceso: se aprobó la grabación en video de entrevistas con personalidades vinculadas al movimiento (...) también se determinó que la producción de estos materiales constituiría el eje de los contenidos históricos”.<sup>199</sup> Vemos que el museo tiene claro que los contenidos serán históricos, por esto quienes trabajarán en su investigación serán historiadores. El archivo-entrevistas fue realizado por Álvaro Vázquez Mantecón, historiador, lo que le da un carácter distinto al archivo entrevistas que realizó Rosario Ibarra de Piedra a las madres de desaparecidos. No es lo mismo el testimonio destinado a una causa jurídica que el que está destinado al recuento histórico en un museo. Tampoco es lo mismo que quien

---

<sup>198</sup> Cabe aclarar que todo visitante del museo tenía la posibilidad de escuchar las entrevistas completas al final del recorrido en el Centro de Documentación del Museo.

<sup>199</sup> Sergio Raúl ARROYO y Alejandro GARCÍA AGUINACO, *Catálogo Memorial del 68*, (México: Turner, 2007) 16.

entreviste sea un historiador cuarenta años después de vivido el acontecimiento, a que quien entreviste sea otra madre buscando a su hijo desaparecido en un contexto de lucha social.

En segundo lugar, como explica el texto del etnólogo y director del museo Sergio Raúl Arroyo y su museógrafo Alejandro Aguinaco en el catálogo del Memorial del 68:

En julio de 2005 la Universidad Nacional Autónoma de México y el Gobierno del Distrito Federal firmaron un acuerdo para que el conjunto arquitectónico que por casi cuarenta años albergó la Secretaría de Relaciones Exteriores en la zona de Tlatelolco, en la ciudad de México, se incorporara al patrimonio universitario, con el propósito de crear allí un Centro Cultural. Entre los temas que formaron parte central del acuerdo estaba la realización de un memorial que recordara los sucesos del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas<sup>200</sup>.

Es decir, el proceso de conformación de este museo fue gestionado con un acuerdo entre la UNAM y el Gobierno del Distrito Federal, no fue la decisión de un grupo o colectivo particular el que llevó a la conformación del museo, fue un convenio entre instituciones del Estado.

De modo paralelo se hizo patente la necesidad de poner en marcha la curaduría del Memorial, que tendría que estar acompañada de un trabajo exhaustivo de investigación en archivos públicos y privados con el objetivo de contar con las bases documentales necesarias para acreditar la rigurosidad del proyecto<sup>201</sup>.

Notamos que su preocupación por lo que llaman *la rigurosidad del proyecto* es resuelta por un *trabajo exhaustivo de investigación en archivos públicos y privados*. Trabajo realizado desde la Universidad Nacional Autónoma de México.

Finalmente el archivo-entrevistas está en un museo que realizó la UNAM, es el valor ético de la institución el que también lo sustenta. El presupuesto para hacer el museo era presupuesto público. Según el boletín de prensa publicado por el Centro Cultural Universitario Tlatelolco sobre la inauguración del museo, “Al inaugurar el *Memorial del 68*, la escritora Elena Poniatowska aseguró que la Universidad Nacional es la gran educadora, el barómetro moral del país. La primera de sus enseñanzas, agregó, es la ética a

---

<sup>200</sup> ARROYO, *Catálogo*, 14.

<sup>201</sup> ARROYO, *Catálogo*, 16.

partir de la cual se puede construir el México que todos buscan”<sup>202</sup>. Así Poniatowska, como un portavoz reconocido, recalca este espacio universitario como el *valioso* lugar donde se podrá construir memoria. Como afirma el curador Álvaro Vázquez, “la UNAM constituye un lugar de enunciación favorable en la medida en la que desde la gestión del Rector Barros Sierra se había mantenido como una institución con una postura ética hacia el movimiento”.<sup>203</sup>

A la inauguración fueron invitados por la UNAM todos los entrevistados y representantes del Comité 68 que durante 40 años habían disputado las memorias del Movimiento Estudiantil del 68, cada uno de los que participan encuentran en este nuevo espacio de la UNAM un lugar de representación. Como señala Vázquez, “El hecho de que fuera la Universidad la encargada de tratar el tema fue fundamental para que las personas que habían participado en el movimiento se decidieran a colaborar activamente en el proyecto”.<sup>204</sup>

Comentamos anteriormente que la legitimidad nunca es completa, y la memoria tampoco lo es. En muchos casos se criticó al Memorial por no abarcar otro tipo de testimonios, por no representar a muchos que también participaron en el movimiento. Regresamos aquí al problema principal del archivo: un archivo nunca es completo, nunca es una totalidad del pasado ya que es imposible ontológicamente abarcar la totalidad, la selección siempre tiene como consecuencia olvidos y silencios. Sin embargo, lo que queremos plantear aquí es que el Memorial del 68 (2007-2017) si bien tuvo sus detractores, se cobijó tras un gran esfuerzo de legitimación política y social.

Distinguir entre coyunturas favorables o desfavorables a las memorias marginadas es de entrada reconocer hasta qué punto el presente tiñe el pasado. Según las circunstancias, se da la emergencia de ciertos recuerdos y el énfasis es puesto sobre uno u otro aspecto.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> *Inauguró la UNAM nuevo Centro Cultural Universitario Tlatelolco*, (México: boletín UNAM-DGCS-664, 2007) [http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2007/2007\\_644.html](http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2007/2007_644.html),

<sup>203</sup> Álvaro VÁZQUEZ MANTECÓN, “El memorial del 68 y el debate sobre la historia reciente de México”. En *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en conflicto*. (Buenos Aires: Nueva Trilse, 2012) 130.

<sup>204</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, *El memorial del 68*, 130.

<sup>205</sup> POLLAK, *Memoria, olvido, silencio*, 24.

A 39 años del movimiento estudiantil, el rector de la UNAM Juan Ramón de la Fuente y el jefe de gobierno del Distrito Federal Marcelo Ebrard son quienes entran al museo como la comitiva inaugural. Este museo y su archivo fue legitimado no jurídicamente pero si éticamente en una coyuntura favorable para la memoria.

### **3. Conclusión**

Hemos visto en este capítulo que existen archivos diversos, se construyen desde orígenes heterogéneos, son acompañados por procesos de legitimación y discursos que los dotan de valor y sentido. Sin embargo, aunque son pieza clave de todo museo de memoria, son necesarios más no suficientes para construir una experiencia en relación con el visitante. El archivo siempre se acompaña de estrategias museográficas y curatoriales que lo imbuyen en un discurso preciso que invita al visitante a relacionarse con una experiencia no sólo intelectual sino afectivo emocional. El museo, desde sus estrategias de comunicación particulares, tiene la posibilidad de hacer de una foto un recuerdo o una bandera de lucha; hacer de un testimonio una experiencia de terror o de empatía; hacer de un documento la manifestación de la barbarie, hacer de una imagen la evidencia de la fortaleza, de un teléfono la experiencia de angustia, de un mimeógrafo el valor de defender un pensamiento.

Los museos de memoria no sólo son lugares intelectivos, también son espacios de experiencias, ¿cómo se construyen estas experiencias en el MCMI? ¿qué relaciones podemos encontrar entre estas experiencias y las de otros museos de memoria? ¿cuál es el valor del relacionarnos con el *haber-sido* a partir de códigos de comunicación museales que involucran a la razón y la emoción? Es lo que veremos en la conclusión de esta tesis, el último capítulo de este recorrido.

## Capítulo IV. Conclusiones

El futuro, dice Heidegger,  
sólo puede llegar al yo en la medida en que este yo sea un sido.  
Por lo tanto, el futuro sólo tiene sentido si es un *Erbe*, una herencia,  
y en la medida en que el *Dasein* sea él mismo un posible heredero.  
En su herencia, el *Dasein* encuentra sus potencialidades,  
su llegar-a-ser y su ser-hacia de nuevo.  
George Steiner

### 1. La experiencia en el MCMÍ a través de testimonio, fotografía y documento

El MCMÍ tiene como herramientas discursivas principales el testimonio, la fotografía y el documento. Estas a su vez están contextualizadas en experiencias museográficas que crean ambientes que acercan al público a los archivos. Recordemos que la experiencia del testimonio se vive en audios que, en una sala, oscura recrean la experiencia de la tortura. Las fotografías de desaparecidos se nos aparecen en un espacio que simula el espacio privado –una casa de una madre que espera a su hijo–, que tiene en su mente alguna de esas fotografías, el rostro de alguien que ama. Finalmente los documentos nos acercan a la experiencia de la lucha de estas madres en una sala que nos contextualiza su activismo y nos muestra también los resultados archivísticos de su lucha.

Cada uno de estos documentos está involucrado en una “experiencia sobredeterminada por los dispositivos escenográficos”<sup>206</sup> y por los tropos usados en el discurso, la madre como la *incansable luchadora* por la justicia y el hijo como la víctima del poder.

La experiencia afectiva está determinada por estas escenificaciones que tienden a crear en el visitante experiencias emocionales definidas curatorialmente. El museo cuenta con una posición política y ética que recrea una experiencia vivida según el discurso monopólico del Comité Eureka. La pregunta ante esta experiencia se dividiría en dos planos: por un lado, ¿puede existir una comprensión emocional y cognitiva de la experiencia del pasado?; y por otro, “¿cómo convenir la voluntad de un sector directamente

---

<sup>206</sup> MESNARD, *El tema del 'phatos'*, 92.

afectado en una necesidad de la sociedad?”.<sup>207</sup> Para que la necesidad de un grupo particular, como sería el Comité Eureka, se vuelva más amplia no sólo se requiere de una experiencia emotiva que cree empatía con el visitante sino también la posibilidad de que éste dialogue con la exposición y cree sus propias lecturas desde el presente. De acuerdo con Pilar Calveiro “no es posible construir una memoria sino memorias, también plurales que, si pretenden algún “pasaje” de lo vivido, no eludan la reflexión sobre lo actuado, por más incómoda que pueda resultar”.<sup>208</sup> Ante esto, debemos preguntarnos: ¿es posible tal reflexión? Tomemos en cuenta que el museo hace uso de una “fetichización del objeto o de los íconos a expensas del relato”.<sup>209</sup> Muchos de los recursos documentales son atravesados por experiencias emocionales que generan de ellos una sola lectura. “La figura de la inocencia del niño, de la madre o de los objetos de la vida privada connotadas por la felicidad familiar pueden conmocionar al visitante y hacerlo perder pie”.<sup>210</sup>

Cabe preguntar si se está generando un espacio de construcción de memorias en el MCMI, si este lugar permite la reflexión sobre lo actuado; o bien, si es un discurso monopólico de la memoria que pretende adoctrinar sobre lo ocurrido. ¿Existen en el MCMI recursos de compensación que puedan hacer de la experiencia emocional un espacio para la reflexión y activación del visitante?

## 2. La exposición como catalizadora de emociones

El MCMI genera una en la experiencia emocional-afectiva, que se detona a partir, no sólo de los archivos, sino de los códigos de comunicación particulares que sólo espacios expositivos como los museos puede ofrecer al público; el montaje, la luz, el color, crean ambientes en cada sala que implican al visitante y establecen discursos que no sólo son conocidos, sino son aprehendidos emocional, afectiva y corporalmente a través de la experiencia de la visita.

---

<sup>207</sup> RUFER, *La nación en escenas*, 273.

<sup>208</sup> CALVEIRO, *Memoria, política y violencia*, 28.

<sup>209</sup> MESNARD, *El tema del 'phatos'*, 96.

<sup>210</sup> MESNARD, *El tema del 'phatos'*, 96.

Los museos de memoria generalmente cuentan con estrategias que brindan contenidos y estrategias que invitan a experiencias emocionales afectivas. Estos dos planos son fundamentales en cuanto que estos museos se preocupan por recuperar una memoria que no sólo involucra los acontecimientos sucedidos en el pasado, sino el impacto emocional que dejaron en la población afectada. También se busca que esta memoria no sólo sea conocida por el visitante sino que genere un impacto que lo invite a *la acción* (se puede entender acción de diversas formas que no trabajaremos aquí). La experiencia emocional es una posibilidad didáctica para los fines del museo.

Transmitir la experiencia debe estar codificado en ambos planos, tanto el afectivo como el intelectual. Esta necesidad conlleva múltiples retos que, sobre todo hablando en el terreno de los afectos, pueden resultar perjudiciales si no son tratados con cuidado. Asumimos que existe un “lazo roto por la violencia entre las víctimas y la comunidad”<sup>211</sup> pero este lazo no puede ser reconstruido si la emoción se plantea como fin y no como medio. “Ninguna pasión (mejor que el terror) despoja tan eficazmente al espíritu de todas sus capacidades de actuar y razonar”<sup>212</sup>. Este peligro debe ser señalado y estudiado con cuidado en relación a los recursos que una exposición puede utilizar. Como refiere Mieke Bal:

Sin una identificación que es a la vez singular y heteropática la compasión nos conduce a un terreno emocional donde el miedo a la violencia puede desobjetualizarse y convertirse en una vaga agitación de sentimentalismo amigable en torno a la violencia.<sup>213</sup>

Para generar esta identificación debemos reconocer la experiencia del visitante fuera del museo, pues será esta la que le permitirá reconocerse en la experiencia presentada en el museo mismo. Si queremos rastrear el proceso de significados y afectos que se detonan en el visitante al recorrer una exposición, debemos tener claro que estos procesos son dinámicos y abiertos, que dependen de las experiencias que acompañan al usuario desde antes de cruzar la puerta del museo. Estas experiencias serán un horizonte de sentido desde el que se acercará a la exposición.

---

<sup>211</sup> MESNARD, *El tema del 'phatos'*, 86.

<sup>212</sup> MESNARD, *El tema del 'phatos'*, 87.

<sup>213</sup> BAL, *Tiempos trastornados*, 216.

La experiencia de ver, se produce como un encuentro, un evento presente en el que la obra y el lector dialogan, conversan, cada uno proyectando sobre el otro sus afectos y produciendo un espacio nuevo, un significado que se despliega en el presente.<sup>214</sup>

El MCMÍ logra involucrar al visitante empáticamente en el problema del Comité Eureka, gracias a la sala que antecede a *La Espera*, el visitante puede entender el miedo de la madre al creer que su hijo puede estar sufriendo una experiencia de tortura. Gracias a compartir empáticamente la angustia de la espera, el visitante puede comprender las intenciones de la madre y su compromiso en la sala de *La lucha*. Mediante estas experiencias heteropáticas, -experiencias ajenas cargadas de una fuerte imagen-afecto- el visitante se involucra emocionalmente con el discurso del museo.

Podemos regresar a la pregunta antes planteada por medio de Mario Rufer: ¿cómo convenir la voluntad de un sector directamente afectado en una necesidad de la sociedad? Y cambiar su intención: ¿El museo logra convertir la voluntad de un sector directamente afectado en una necesidad de la sociedad? El museo logra empatía por la lucha de las madres, logra que el espectador comprenda y haga suya la voluntad de las madres, sin embargo sería arriesgado afirmar que esto lo invita a implicarse en esta lucha como una necesidad de la sociedad de la que el visitante es parte, pues no existe el sustento conceptual e histórico que relacione la experiencia de las madres una problemática más amplia. A la pregunta también antes planteada: ¿puede existir una comprensión emocional y cognitiva de la experiencia del pasado? Podemos responder que la comprensión emocional existe, sin embargo la comprensión cognitiva de la experiencia considero que no es suficiente, el museo no permite que el visitante conozca lo que sucedió, el uso de los dispositivos emocionales no es acompañado de forma suficiente por el contenido que permita comprender la historia del pasado reciente de la llamada *Guerra Sucia*. El mismo curador, Ignacio Vázquez (que ahora cuenta con una amplia experiencia en la creación de exposiciones), al analizar la curaduría del MCMÍ confiesa que actualmente la haría diferente: la acompañaría de más elementos de comprensión. Él defiende que toda exposición debe tener tres niveles, uno más emocional que permita una interacción que conmueva, un segundo nivel para un acercamiento más reflexivo y un tercer nivel para que

---

<sup>214</sup> BAL, *Tiempos trastornados*, 10.

aquellos que quieran profundizar en los eventos ocurridos y el tema trabajado, puedan acercarse a estos contenidos. Este museo, declarara Ignacio Vázquez, carece de estos otros niveles. También explica que en el primer proyecto se planteaba que el archivo del museo pudiera ser consultado en un centro de documentación que no ha podido realizarse. Este espacio podría ayudar a salvar los vacíos de contenido de la exposición.

### **3. La construcción del *nosotros***

El MCMÍ define como su objetivo principal desde su cédula introductoria que el visitante después de recorrer el museo quiera ser parte de la lucha para que *la desaparición forzada no exista más en ningún lugar de la tierra*, en las salas de *El Terror* y *La Espera*, visibiliza el problema –el problema de la desaparición–, nos hace partícipes de él de forma emocional, y en la sala *La lucha* muestra al visitante las estrategias de lucha que ha seguido el Comité en relación a este problema, sin embargo, ¿podríamos asegurar que este recorrido discursivo lleva al visitante a la acción? Según Mieke Bal: “Las imágenes-afecto no llevan a la acción; más bien deben motivar en el espectador un estado de ánimo que pueda alentar a la acción, en otro momento posterior e inevitable”.<sup>215</sup> La mayoría de los visitantes al MCMÍ son jóvenes. En un país como México, la experiencia de la desaparición es una experiencia actual. Esto permite que sea más fácil para el museo generar los puentes entre pasado y presente, encontrar marcos socialmente compartidos y dejar abierta la posibilidad de que quienes interactúen con el museo lo doten de su propio sentido y lo resignifiquen. Elizabeth Jelin asegura que:

Los conocimientos no son piezas sueltas que se pueden apilar o sumar, sino que sólo tienen sentido en marcos interpretativos socialmente compartidos. La memoria adquiere sentido formativo cuando se interpreta en términos de ‘memoria ejemplar’.<sup>216</sup>

Quizás el museo en sí mismo no nos permite una reflexión sobre el problema político y social de la desaparición al carecer de un marco contextual sólido, sin embargo permite que

---

<sup>215</sup> MIEKE, *Tiempos trastornados*, 233.

<sup>216</sup> JELIN, *Los trabajos*, 127.

lo interpretemos en términos de una memoria ejemplar, invita a que los visitantes relacionen su contexto actual con el problema que muestra.

En la mayoría de los museos memoriales de América Latina crear el puente entre pasado y presente es más difícil. Los jóvenes en Chile y Argentina viven actualmente en contextos democráticos, por lo que la violencia dictatorial luce lejana. México vive actualmente un escenario de profunda violencia, aunque con causas y agentes diferentes a los del contexto de la *Guerra Sucia*. Al día de hoy, este clima ha llevado a la sociedad a manifestarse por los feminicidios, por las fosas clandestinas, y a señalar a un gobierno que no parece tener las herramientas para procurar la paz. Más allá de parecer que el museo muestra una experiencia ajena a nuestro contexto actual, experiencia cerrada con una versión monopólica sobre lo acontecido que podría no invitar a la crítica sino a la asimilación, el museo cobra vigencia por el contexto mismo.

Hay actualmente tantas madres que han perdido a sus hijos e hijas que no es difícil caminar por las calle del centro sin encontrarse con alguna manifestándose. Después de visitar el museo quizás sea más difícil ser ajeno al dolor de los padres de los 43 jóvenes desaparecidos en Ayotzinapa, ser ajeno al sufrimiento de los padres y madres de las víctimas de feminicidios, al tormento de las familias que se agrupan en torno a fosas clandestinas buscando el cuerpo que acabe con la angustia de la desaparición.

La pregunta no es si las emociones generan empatía ni cómo la crean. Las condiciones para la empatía existen en nuestro país y la propuesta del museo facilita esta empatía. La pregunta más bien es: “¿cuál es el rol que cumplen las políticas de reconocimiento simbólico en la construcción de una ciudadanía activa?”<sup>217</sup> A ella se suma la cuestión: “¿tiene algún sentido revivir la experiencia o el único sentido está en comprenderla, lejos de una re-vivencia, incluso contra ella?”<sup>218</sup> Tener empatía no tiene como consecuencia necesaria el *sumarse a la lucha* –objetivo que persigue el Comité Eureka. Tampoco implica necesariamente que la ciudadanía *se activará*– objetivo que persiguen la mayoría de los museos.

---

<sup>217</sup> JELIN, *Revisando el campo*, 11.

<sup>218</sup> Beatriz, SARLO, *Tiempo pasado*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2006) 28.

Para caminar hacia una *ciudadanía activa*, resulta necesaria una democratización de la memoria. Ha de procurarse que el visitante pueda ser, más que un receptor, partícipe de memorias nuevas. La democratización de la memoria quizá no se encuentre en el espacio expositivo como tal, los recursos dentro del discurso quizás no permiten múltiples lecturas (la sala *El Terror*, por ejemplo, con aquellos audios de testimonios de tortura que escuchamos completamente a oscuras, busca facilitarnos una y sólo una experiencia: estremecer). Antes bien, esta democratización sólo es posible cuando el museo se piensa más allá de la mera exposición, es decir, cuando se considera su capacidad de visibilizar memorias que antes no habían sido públicas; el hecho de que el Comité tenga un lugar no sólo para hacer exposiciones, sino también para compartir sus experiencias. Sin el museo, el diálogo público con Jorge Gálvez podría ser prácticamente imposible, sus opiniones y su experiencias en torno a la desaparición no serían escuchadas si no fueran parte de un museo. El museo tiene como fundamento la exposición, sin embargo los procesos de memoria van más allá de esa escenificación del pasado.

El museo realiza un arduo trabajo de construcción de memorias. Lo hace mediante la puesta en la entrada del museo de 43 sillas con las fotografías de los desaparecidos de Ayotzinapa. Lo hace mediante las charlas que dan los emprendedores de memoria que trabajan en el lugar y que, dependiendo el grupo que los visita, contextualizan y crean lazos entre el problema que muestra la exposición y la realidad de los visitantes. Lo hace teniendo charlas sobre el problema de los archivos de la AGN, lo hace abriendo el espacio para que se reúnan los trabajadores sindicalizados y se organicen. Lo hace mediante las exposiciones temporales que muestran realidades de distintas épocas y espacios internacionales y nacionales que se enfrentan a experiencias de violencia por parte de poderes gubernamentales.

El discurso del museo quizá determine una lectura monopólica de la memoria, quizá es una experiencia más emocional que intelectual, quizá carece de información para comprender la *Guerra Sucia* en toda su complejidad e incluso los problemas de la desaparición forzada en México. Mediante aquello que dicen y aquello que omiten, buscan la empatía con las madres de los desaparecidos y el reconocimiento de su lucha. El museo se vale de la memoria para buscar adhesión a una organización social, con una ideología

particular, haciendo uso de una memoria poco divulgada en México para contarla con los silencios convenientes y las omisiones necesarias para lograr sus fines. Sin embargo, es un espacio que permite visibilizar memorias y que, al hacerlo, invita a plantear preguntas, no necesariamente dentro de su narrativa expositiva, sino en su relación con ella. El museo es más que su exposición permanente. Un ejemplo es que el 24 de agosto de este año 2019, con motivo de las manifestaciones de grupos feministas por las presuntas violaciones cometidas por policías a mujeres en la ciudad de México, tuvo lugar una charla “En la hora de la diamantina rosa, ¿qué sigue?: Debate”. El museo fue el escenario para discutir sobre los movimientos feministas. El museo no es sólo su exposición permanente, es un espacio de diálogo, donde diversos actores se conjuntan para debatir y disputar memorias. Es un espacio activo, que mantiene la memoria viva gracias a los emprendedores de memoria que se dan cita ahí diariamente. Un museo no es tal sin gestores, sin emprendedores de memoria, porque la labor del museo no termina cuando se inaugura la exposición, la labor empieza ese día pues “no hay descanso, porque la memoria no ha sido depositada en ningún lugar, tiene que quedar en la cabeza y los corazones de la gente”.<sup>219</sup>

#### **4. Conclusiones**

##### El MCMÍ y los museos de memoria en América Latina

En esta tesis hemos trabajado analizando las posibilidades discursivas y la narrativa del Museo Casa de la Memoria Indómita y la hemos comparado con otros museos de memoria de América Latina. A lo largo de esta investigación dimos cuenta de cómo los museos tienen códigos discursivos particulares para acercar al público a la memoria del pasado reciente. En el primer capítulo dimos cuenta de las condiciones de posibilidad para que el MCMÍ fuera una realidad, en el segundo capítulo analizamos cómo se construyó el discurso de la exposición permanente, reconociendo códigos de comunicación particulares de los museos de memoria al relacionarlo con otros espacios expositivos con este mismo perfil. Dimos cuenta de las emociones que puede catalizar y guiar un espacio expositivo. En el tercer capítulo, reconocimos cómo a través del archivo y las posibilidades escenográficas

---

<sup>219</sup>JELIN, *Los trabajos*, 56.

que crean ambientes particulares en las salas, se hace una propuesta particular sobre las formas en que podemos relacionarnos con el pasado reciente. Finalmente, en el último capítulo, analizamos cómo estas estrategias pueden permear en el visitante y qué posibilidades tienen para generar una comprensión empática y cognitiva del pasado reciente.

Los museos de memoria son espacios complejos que en todo Latinoamérica están tomando fuerza como portavoces de la memoria del pasado reciente, este pasado es asimilado desde una experiencia sensorial y emotiva que es acompañada en mayor o menor medida, según el museo, con información sobre los hechos del pasado reciente desde nuevos actores que disputan otras memorias. Cada país de América Latina y México, tienen contextos distintos, enfrentan diferentes retos en relación con su pasado reciente. Los museos no son producto de una generación espontánea sino de contextos políticos, académicos y sociales complejos, todos ellos son resultado de disputas que permiten una democratización de la memoria. Estos procesos no son finitos, tampoco existe una teleología clara hacia donde dirigirse en estos andares. La memoria se activa en el presente, un presente cambiante, por lo que la disputa es permanente. Ganar espacios para la disputa de la memoria ha sido un trabajo constante las dos últimas décadas en América Latina. Es una experiencia que como investigadores debemos seguir de cerca para visibilizar académicamente el esfuerzo diario de los organismos de derechos humanos, la sociedad organizada, los profesores, los trabajadores de museos y los ciudadanos quienes día a día trabajan para disputar otras memorias que permitan que América Latina construya identidades nuevas y democráticas, donde la memoria sea un lugar de diálogo y reconocimiento del otro para edificar un *nosotros común*.

## Bibliografía

- Bal, M. (2009). *¿Arte narrativo? Reflexiones discontinuas*. En M. Borja-Villel, & Y. Romero (Eds.), *10.000 francos de recompensa: el museo de arte contemporáneo vivo o muerto* (pp. 121-138).
- Bal, Mieke, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Ed Akal, Madrid. 2016.
- Calveiro, Pilar, *Memoria, política y violencia*. En *Políticas de la Memoria*, Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, (editores) México, Ed. Gorla, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Los usos políticos de la memoria*. Buenos Aires, CLACSO, 2006.
- Claudia Feld. Cuaderno de trabajo del Módulo 6: imagen y memoria, escrito por Claudia Feld, para el curso: Introducción a los Estudios sobre Memoria: Problemas, Perspectivas, Debates-Cohorte 2 IDES 2017.
- De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, México UIA, 1993 (2ª. Ed. con trad. rev.). “La operación historiográfica”.
- Derrida, *Mal de archivo*, traducción de Paco Vidarte, Ed digital de Derrida en castellano. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>
- Fortuny, Natalia, *Memorias Fotográficas*. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea. Ed. Fotolibros de autor, Argentina, 2014
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 2005
- Hartog, François, *Evidencias de la historia*, México, UIA, 2012 (Prefacio, Capítulo 1, Epílogo).
- Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México,. FCE, 2002.
- Jelin y Ana Longoni (comp). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Buenos Aires, Siglo XX, 2005
- Jelin, Elizabeth, Cuaderno de trabajo del Módulo 1: Las memorias sociales, escrito por Elizabeth Jelin, para el curso: Introducción a los Estudios sobre Memoria: Problemas, Perspectivas, Debates-Cohorte 2 IDES 2017.
- Jelin (Comp). *Monumentos memoriales y marcas territoriales*. Buenos Aires, Siglo XX, 2003
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la Memoria*, Buenos Aires, ed. Siglo XXI, 2001

- \_\_\_\_\_, Revisando el campo de las memorias: un nuevo prólogo, *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XX. 2011. <https://memoria.ides.org.ar/publicacionespublicacion-de-actividades-realizadasrevisitando-el-campo-de-las-memorias-un-nuevo-prologo>
- Jelin *La lucha por el pasado*, Siglo XXI, 2017
- Jelin *¿Quiénes? ¿cuándo? ¿para qué? Auntores y escenarios de las memorias*. En *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Ricard Vinyes (ed) Barcelona, 2009, RBA libros.
- Kuri Pineda, Edith, El “Museo Casa de la Memoria Indómita”: condiciones de producción y recepción de un espacio de memoria dedicado a la guerra sucia en México, *Sociológica (Méx.)* vol.33 no.93 México ene./abr. 2018
- Lvovich, Daniel, *La cambiante memoria de la dictadura*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.
- Mesnard, Philippe, *El tema del ‘phatos’ en los espacios de los museos y de los monumentos memoriales*, En Mandolessi Silvana, Alonso Maximiliano, (comp), *Estudios sobre memoria: perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Ed EDUVIM, 2015
- Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño, *Impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia*, en *Historia y Grafía*, México, UIA, núm. 5, 1995, pp. 199-223
- Mendiola, Alfonso. *La inestabilidad en la ciencia de la historia: ¿Argumentativa y/o narrativa?*, en *Historia y Grafía*, 24. 12, 2005.
- Nava Murcia, Ricardo, *Deconstruir el archivo: la historia, la huella, la ceniza*, Ibero, México 2015.
- Pollack, Michael, *Memoria, Olvido, silencio*, Ediciones al margen, La Plata, 2006.
- Pappé, Silvia, Sperling, Christian (coord.) *Reflexiones interdisciplinarias para una historiografía de la violencia*, UAM, 2015.
- Ramírez Treviño, Francisco, *¿Verdad, justicia y reparación? La Fiscalía Especial para los Movimientos Sociales y Políticos del pasado y la guerra sucia en México*. En Pappé, Silvia, Sperling, Christian (coord.) *Reflexiones interdisciplinarias para una historiografía de la violencia*, UAM, 2015.
- Rico Moreno, Javier. *Análisis y crítica en la historiografía*, en Rosa Camelo y Miguel Pastrana Flores (editores), *La experiencias historiográfica. VIII Coloquio de Análisis Historiográfico*, México, UNAM, 2009, pp. 199-212.

- Ricœur, Paul, *Memoria, Historia y Olvido*. FCE, Buenos Aires, 2004.
- Ricœur, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife. España, 1999
- Rufer, Mario *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. México: El Colegio de México, 2010
- Rufer, Mario, *El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial* En (in) *disiplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura, Siglo XXI UAM*, Editores: Mario Rufer y Frida Gorbach, 2016
- Rösen, Jörn, “La escritura de la historia como problema teórico de las ciencias sociales”, en Silvia Pappe (coord.), *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*, México, UAM-A/UIA, 2000.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado*, Buenos Aires, SXXI, 2006
- Schindel, Estela, *Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano*. Política y Cultura, núm. 31, 2009, pp. 65-87 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Distrito Federal, México.
- Traverso, Enzo, *Historia y memoria, notas sobre un debate*. En Franco, Marina, (comp) *Historiar reciente, perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*. Paidós, Barcelona, 2000
- Vázquez Mantecón, Álvaro, La divulgación de la historia como problema historiográfico, en Ronzón, José y Saúl Jerónimo (coords.), *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, México, UAM, 2002, pp. 345-354
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *El Memorial del 68 y el debate sobre la historia reciente de México* En *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en conflicto*. Buenos Aires 2012 Nueva Trilce.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *Nuevas historias oficiales, el caso del Memorial del 68 en México*. En *Centenarios: conmemoraciones e historia oficial*, Erika Pani, Ariel Rodríguez Coordinadores Col Mex. 2012
- Velázquez Marrioni, Cintia, *Musealizar el pasado reciente, ¿Un futuro para la historia? Los museos memoriales y el Memorial del 68*”. INAH, 2010
- White, Hayden, “Introducción”, en *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 1992 (c 1973)

- Yerushalmi, Y.; Loraux, N.; Mommsen, H.; Milner, J. C. y Vattimo, G. *Usos del Olvido*, Segunda edición, Nueva Visión, Buenos Aires, 1998

**Bibliografía electrónica.**

- <http://www.jornada.unam.mx/2013/09/01/capital/027n1cap> Periódico La Jornada  
[https://www.museosdemexico.com/museo-casa-de-la-memoria-indomita\\_166.html](https://www.museosdemexico.com/museo-casa-de-la-memoria-indomita_166.html)
- <https://culturacolectiva.com/historia/museo-de-la-memoria-indomita/>
- <http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/4/1977-CDPPPDEP.html>
- <https://magis.iteso.mx/content/desaparecidos-la-memoria-de-la-b%C3%BAsqueda-m%C3%A1s-dolorosa>