

Pensamientos sobre la representación de la memoria traumática en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), Santiago de Chile, Chile

Thoughts upon the Representation of Traumatic Memory at the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH, Museum of Memory and Human Rights), Santiago de Chile, Chile

Tatiana Wolff Rojas

Investigadora independiente
atwolffr@gmail.com

Resumen

El presente REPORTE plantea un análisis sobre la representación de la memoria traumática, producida por un pasado dictatorial violento, al interior del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) de Santiago de Chile, Chile. Con el fin de reconstruir el tejido social que fragmentó la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990), así como de fortalecer las prácticas democráticas y generar procesos de intercambio transgeneracional, todo ello de acuerdo con la consigna *nunca más*, el MMDH persigue el propósito de construir un diálogo entre el pasado y el presente. Para alcanzarlo, emplea dos estrategias de representación: de forma central, la documentación de archivo; esta fuente, al situarse como evidencia, configura un relato que pretende ser objetivo, el cual, según el análisis que aquí se presenta, se arriesga a construir una narrativa cerrada, sin fracturas ni intersticios que permitan su cuestionamiento; la segunda, utilizada en menor medida: las obras de arte que el museo despliega como soporte de un relato abierto, que se plantea desde la esfera de lo simbólico, no solamente estimula múltiples lecturas e interpretaciones, sino las dispone para su deconstrucción y reconstrucción desde el presente, con lo que provoca en los visitantes pensamientos críticos.

Palabras clave

memoria traumática; museos memoriales; arte; archivo; Chile

Abstract

This REPORT states an analysis on the representation of the traumatic memory, a consequence of a dictatorial and violent past, at the center of the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH, the Memory and Human Rights Museum), Santiago de Chile, Chile. This institution aims to both establish a dialogue between the past and the present in order to reconstruct the social fabric that was fragmented with the military dictatorship led by Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990), as well as to strengthen democratic practices and generate a trans-generational exchange, under the motto *Never Again*. To fulfill these objectives, this museum employs two representational strategies:

tegies, which are examined in this paper. On the one hand, the MMDH employs archive documentation, a key source that serves as evidence to configure a tale aiming toward objectivity and that, I believe, risks constructing a closed narrative, without the fractures and interstices that allow questioning. On the other hand, and less strongly, the piece of art, as a prop for an open tale, that from the symbolic sphere, I consider, not only stimulates multiple reading and interpretations but it is set so as to be deconstructed and reconstructed from the present time, stimulating critical thinking in the visitors.

Key words

traumatic memory; memorial museum; art; archive; Chile

Introducción: documentos de archivo y obras de arte en el Museo de la Memoria y Derechos Humanos (MMDH), Santiago de Chile

Perteneciente a una creciente tendencia fundacional de museos memoriales en América Latina y el resto del mundo (Kavanagh 2000; Williams 2007; Velázquez Marroni 2011; Fonseca y Vargas 2015), el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) de Santiago de Chile, Chile, inaugurado en el año 2010 (MMDH s.f.a), tiene su origen en el encargo de la entonces presidenta de la República, Michelle Bachelet, de dar respuesta a las demandas de las organizaciones de familiares de víctimas directas de la violencia de Estado, y también de los organismos de defensa de derechos humanos vinculados, de dar visibilidad a los horrores sufridos, y por muchos años silenciados por un sector de la población chilena durante la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990) (MMDH s.f.b). Esta institución surgió, asimismo, como consecuencia de voluntades políticas del Estado que asumieron el compromiso de abordar la *memoria traumática*,¹ así como por la urgencia de contar con un espacio para resguardar un conjunto de archivos declarado *Memoria del Mundo*² por la Organización

¹ Aquí *memoria traumática* se concibe como “una actividad vital humana que define nuestros vínculos con el pasado y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y anclar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro” (Huyssen en Guasch 2005:159), en la cual “los acontecimientos sucedidos en Chile y en Argentina durante la dictadura cívico-militar se caracterizaron por ser una manifestación extrema de violencia política que produjo el desmantelamiento de la red sociocultural y una constante fragilidad de los derechos humanos. Esta situación impulsó una experiencia colectiva de carácter traumático” (Wolff 2015:17). Sobre las nociones de *memoria* veáanse: Bennet 2005; Jelin 2002; Lowenthal 1998; sobre museos de memoria: Kavanagh 2000; Williams 2007; Velázquez Marroni 2011; Fonseca y Vargas 2015.

² Entre 1973 y 1995 se reunieron y salvaguardaron estos registros: la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), la Corporación para la Promoción y Defensa de los Derechos del Pueblo (Codepu), la Vicaría de la Solidaridad, la Corporación Justicia y Democracia,

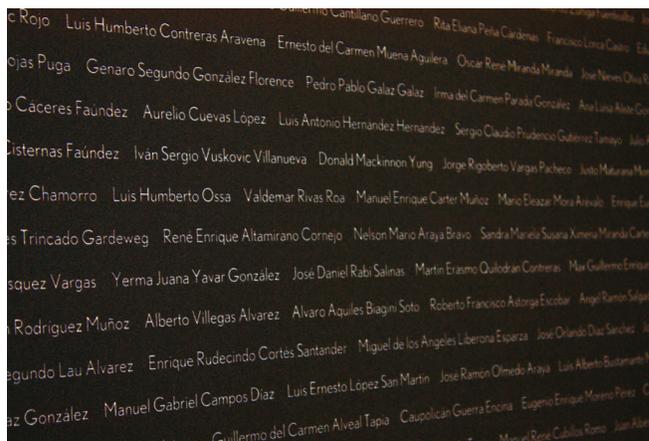


FIGURA 1. Detalle de la sección Represión y tortura (cortesía: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, [MMDH] 2010).

de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en el 2003 (Figura 1).

El relato que el museo materializa y exhibe se circunscribe a un periodo determinado: la dictadura, es decir, del 11 de septiembre de 1973 al 10 de marzo de 1990, según lo refiere el guion museográfico. Éste utiliza como base, principalmente, la información de los *Informes de verdad*³ (CEME 2003-2007; MISP s. f.; Comisión Valech 2010). Adicionalmente, para definir el recorrido y desarrollar los contenidos expuestos, el equipo museológico, conformado por la Comisión Asesora Presidencial para Políticas de Derechos Humanos (CPDDH, Chile), le encargó a la historiadora chilena Mireya Dávila una investigación que se materializó en *Construyendo puentes* (2008), texto que constituyó la base del guion curatorial.

De acuerdo con la entrevista reciente a María Luisa Ortiz (2014), jefa de Colecciones e Investigación del MMDH y parte del equipo que creó el museo, *Construyendo puentes* fue una recapitulación histórica de la que se extrajeron los hitos más relevantes en una síntesis que da cuenta del consenso entre quienes participaron en el proyecto de lo que debía o no estar en el relato oficial. En esa ocasión, Ortiz (2014) mencionó que, pese a no ser especialistas en museos ni en construcción de relatos cu-

las fundaciones de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (Fasic), y para la Protección de la Infancia Víctima de los Estados de Emergencia (Pidee), así como la Comisión Chilena de Derechos Humanos y Teleanálisis, todos de Chile (UNESCO 2015).

³ Los *Informes de verdad* son el resultado de las investigaciones de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Rettig), y de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación que tenían como propósito esclarecer la verdad sobre las graves violaciones a los derechos humanos cometidas en el país en el periodo dictatorial (CEME 2003-2007). Estos documentos se apoyaron, asimismo, en las indagaciones de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (conocida, pues la presidió monseñor Sergio Valech Aldunate, como *Comisión Valech*), cuya función consistió en determinar quiénes sufrieron privación de libertad y torturas por razones políticas durante la citada dictadura (cfr. Comisión Valech 2010:6).

ratoriales, sabían lo que había ocurrido en ese momento histórico, “y sabíamos dónde encontrar la colección para representar, porque [el MMDH] es un espacio que no se basa en la interpretación sino en la fuente”.

De lo anterior interpreto que, además de contar con la *Memoria del Mundo*, la colección desplegada en la exposición permanente del museo se incrementó selectivamente cazando y recolectando los objetos y dispositivos necesarios para su representación con el fin de configurar un relato y un circuito acordes con la pesquisa histórica de Dávila.

Ante el valor del archivo/fuente, el MMDH se instauró, entonces, a partir de un compromiso con el objeto y el *documento indicial*; es decir, su discurso se fundó en fragmentos y testimonios de una realidad visible que procuran una prueba del acontecimiento. En la mencionada muestra permanente predomina, según constaté cuando fui museógrafa de la institución, la presencia de *objetos hablantes*: entidades discursivas y museográficamente organizadas de manera tal que buscan trazar un recorrido objetivo, veraz e indiscutible, o, al menos, lo más verdadero posible.⁴

En esa búsqueda de objetividad, la construcción del relato desvela una voluntad, una necesidad y una urgencia del museo de eliminar las subjetividades. Entonces me pregunto si eso es posible, y, si así fuera, cómo esta institución enfrenta la subjetividad inherente de los testimonios expuestos.

Considero preciso destacar que, de acuerdo con Ortiz (2014), se optó por el que denomino *perfil objetivo* del MMDH como resultado, entre otros argumentos, del estudio de percepción ciudadana que realizó la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso), Chile. A pedido del propio MMDH se recogieron opiniones sobre el proyecto museológico tanto entre actores relevantes en el campo de los derechos humanos, de la academia y de la museología como entre personas no vinculadas con estos circuitos. Así, la evaluación determinó una preferencia ante el citado modelo de objetividad, que se manifestó en la petición de un recorrido en el que pudiera accederse a la fuente y que en la construcción del relato no hubiese interpretaciones personales. De tal manera, la cualidad archivística de la memoria que despliega el MMDH estaría donde reside su pretensión de objetividad, una memoria que puede transformarse en historia, que se aventura a mitigar la producción de interpretaciones, cuestionamientos y críticas al relato.

En este punto, subrayo una distinción: la memoria no es análoga a la historia. Roger Chartier (2007:20-21) plantea, con base en ideas del filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur (1913-2005), que la historia es una interpretación intelectual del pasado basada en el acontecimiento.

⁴ Organizaciones de naturaleza cronológica (como en la Sala Once de Septiembre), o con estrategias científicas y explicativas (como los Métodos de tortura en la Sala Represión y Tortura), entre otras.

to. ¿Qué quiere decir esto? Que corresponde a un relato que explica estructuradamente una trama comprensible, y que tiene como propósito convencer por medio de un “contenido verdadero”, cuya función es hacer coincidir, mediante un método científico, el pasado con una explicación histórica (Chartier 2007:20-21). Me adhiero a la idea de que la historia duda de la memoria, esto es, cuestiona su veracidad porque “la disciplina histórica no era muy afectada a pensar en las expresiones espontáneas y populares de la memoria colectiva. Subjetiva y parcelaria, la memoria resultaba siempre un tiempo sospechoso para la historia” (Ibarra 2007:1). La memoria, por lo tanto, no busca ser método, sino todo lo contrario: acepta su condición colectiva y creativa y, por supuesto, su modificación en el tiempo, según el contexto en el que se manifieste.

La idea central de este REPORTE es que existen discursos y estrategias de representación transversales y discordantes en la exposición permanente del MMDH. Por un lado, su muestra permanente intenta crear una ciencia/historia de la memoria con documentos de carácter jurídico y testimonial, e imágenes documentales e históricas que sitúan el relato en una esfera de legitimación en la que no hay fracturas evidentes, relatividades o cuestionamientos; esto es, este relato “científico” se produce y reproduce de manera coherente y cerrada. Por otro lado, la instalación *Geometría de la conciencia*, del artista chileno Alfredo Jaar, subterránea, en medio de la explanada, busca, a través de su dimensión estética y subjetiva, proponer una narrativa abierta que hace posible su deconstrucción y reconstrucción que generan diversas apreciaciones y lecturas, los resquicios para continuar construyendo sentido en el presente. Dado que esta obra de arte vale como una crítica a la objetividad y al uso del archivo, su presencia cuestiona la posibilidad de establecer una verdad sobre el pasado. La forma en que se articulan estas narrativas, en sentidos opuestos, se expone a continuación a partir de cinco ejes temáticos: colecciones, museografía, representación, archivo/verdad y obra de arte.

Colecciones

En una reciente comunicación personal, Verónica Sánchez (2015), conservadora del MMDH y encargada de la organización de su acervo, señaló que esta institución resguarda e investiga un patrimonio que se ha catalogado, según su naturaleza, en documental u objetual, categorías que, a su vez, en respuesta a una diversidad de formatos y soportes, se han subdividido. Las piezas de orden documental corresponden a testimonios orales y escritos, documentos de carácter jurídico, cartas, relatos, producción literaria y ensayística, carteles, dibujos, pancartas, folletos y volantes, material de prensa escrita, audiovisual y radial, producción audiovisual de documentales, largometrajes y material histórico, fotografías documentales e históricas. Mientras tanto, las de carácter objetual se subclasifican en objetos personales, vestigios, arpilleras, arte-

sanía carcelaria, artesanías elaboradas en otros contextos y objetos históricos (predominan, por su cantidad, la artesanía carcelaria y, enseguida, los objetos históricos) (Equipo Colecciones 2008:7) (Figura 2).



FIGURA 2. Detalle de la sección Plebiscito (cortesía: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2011).

El patrimonio descrito conforma un acervo de bienes que son la “fuente esencial para el conocimiento, sensibilización, educación y desarrollo de investigaciones relativas a los derechos humanos” (MMDH s.f.c), razón por la cual el museo se encarga de generar archivos digitales de todos los componentes de la colección. Antes de que se los resguarde en el depósito, los elementos se fotografían o escanean en el laboratorio fotográfico de acuerdo con las premisas del documento denominado *Políticas de digitalización de colecciones* (PDC 2009), cuyo propósito consiste en “obtener un archivo manipulable que facilite el acceso a investigadores e interesados, en reproducirlos en catálogos y otras publicaciones del museo, protegiendo de esta manera los originales” (PDC 2009:2). La difusión de archivos digitales se produce a través de la Biblioteca Digital,⁵ el Archivo de Fondos y Colecciones,⁶ el Centro de Documentación y, desde luego, en la museografía permanente. Por lo anterior, estimo que esta institución museística propone un cambio en la política de acceso, habitualmente restringido a las piezas, al reformular no sólo los mecanismos de alcance masivo sino también los relativos a la producción del conocimiento.

Museografía

Las exposiciones constituyen una de las estrategias más representativas para exteriorizar los principios de los mu-

⁵ Para mayor información sobre la Biblioteca Digital, véase BMM 2015.

⁶ Para mayor información sobre el Archivo de Fondos y Colecciones, véase AFC 2014.

seos, en tanto sus definiciones estratégicas, sus políticas y la conformación de discursos ante las temáticas que trabajan (cfr. Belcher 1991). Se trata, por lo tanto, de complejos sistemas de comunicación que tienen condiciones específicas —tiempo y espacio— y un lenguaje particular —narrativa visual, objetual y escrita—; asimismo, son dispositivos de carácter discursivo en los que lo visual se establece en “las relaciones entre los objetos y obras expuestas y el espacio que las contiene, así como con todo el conjunto de factores físicos museográficos (iluminación, cédulas, mobiliario, color) y no físicos (publicidad, actividades educativas)” (Coca Jiménez 2010:214). Todo esto hace del museo un poderoso medio de divulgación que propone un modo de ver, conocer y significar temas memoriales en el imaginario de los asistentes con el objeto de incentivar la reflexión.

De acuerdo a lo anterior, existe en términos museológicos y críticos una responsabilidad de problematización, de interpretación y de exhibición del acervo; en otras palabras, es imprescindible no solamente poner en la mira las propuestas que pretenden evadir la pura observación sino también activar en el conjunto social, preguntas y reflexiones tanto respecto de los discursos expuestos como sobre sí mismo y acerca de sus condiciones ideológicas y culturales. Al respecto, se puede considerar la advertencia de la museóloga crítica Nuria Rodríguez (2011:16) sobre la importancia fundamental del discurso, “entendido como conjunto de significaciones sociales, culturales, históricas, políticas, etc., que se encuentran implícitas en ese proceso de intercambio [comunicación], y del que los relatos y las narrativas forman parte también en cuanto construcción cultural”. Dado que el museo se convierte en un espacio en el que se reformulan ciertas formas de comunicación (por ejemplo, gracias a la subordinación del objeto a una idea), la exposición es capaz de desarrollar un concepto e incluso alentar debates; en consecuencia, la curaduría no sólo promueve la contemplación y el disfrute del objeto sino también construye un discurso provocador que hará pensar, debatir, reflexionar y generar conocimiento en el visitante (Rodríguez 2011:16).

Según un conteo realizado por el equipo del MMDH a inicios del 2015, la museografía de su exposición permanente muestra 1 025 piezas, cifra que representa un poco más del 0.4% de las 247 738 piezas que constituyen su acervo (Sánchez 2015). Los objetos, documentos e imágenes se montan en diferentes soportes y formatos, con lo que conforman una propuesta visual y sonora que se despliega en un espacio construido exprefeso para aquella actividad museística; es decir, un sitio, que, si bien no fue “testigo” de acontecimientos de violencia, en el ejercicio, la práctica y la producción de memoria emerge como un *lugar de memoria*.⁷

⁷ Por *lugares de memoria* me refiero a un conjunto amplio y diverso de marcas y registros en los cuales la memoria se establece, o “deposita”, por medio de un referente delimitado en el tiempo y en el espacio.

Al recorrer el museo es posible clarificar el guion curatorial, constituido por los siguientes bloques temáticos, organizados cronológicamente, de acuerdo, como señalé anteriormente, con las fechas en las que se enmarca la dictadura cívico-militar: 1) Comisiones de verdad, 2) Informes de las Comisiones de verdad, 3) Memoriales de Chile, 4) Once de septiembre, 5) Fin del Estado de derecho. Una nueva constitución, 6) Condena internacional. La dictadura traspasa las fronteras, 7) Represión y tortura, 8) El dolor de los niños, 9) Demanda de justicia y verdad, 10) Lucha por la libertad, 11) La cultura, 12) Retorno a la esperanza, 13) Plebiscito, 14) Fin de la dictadura, 15) Retorno a la democracia, y, 16) *Nunca más*. Cada uno de estos bloques representa una extensa y abarrotada puesta en escena en la que los distintos fragmentos e imágenes materializan los acontecimientos en algo físico y tangible: una recreación palpable e irrefutable del pasado.

La característica cronológica señalada se relativiza dentro de cada bloque, ya que existe una continuidad temática propia, lo cual provoca un ir y venir entre los años conforme se avanza en el recorrido. Por ejemplo, la sección denominada *Fin del Estado de derecho. Una nueva constitución*, que aborda tanto las resoluciones que la Junta Militar dictó desde el año 1973 como incluso la Constitución de 1980, antecede a la unidad titulada *Condena internacional. La dictadura traspasa las fronteras*, que da cuenta, entre otros, del rechazo de organismos internacionales como la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y Amnistía Internacional (AI) a la actuación del régimen militar; por lo tanto, en el discurso se está de vuelta a los primeros años de la dictadura, en la década de 1970 (Figuras 3 y 4).

Representación

Una de las problemáticas de mayor tensión por la que tienen que pasar los museos y sitios memoriales es la representación del conflicto y la violencia sufrida (v. gr., Santacana 2013; Richard 2007). Si consideramos el caso del MMDH, cuyo relato se elaboró con el objeto de representar el trauma generado por la violencia ocurrida en un periodo dictatorial durante el cual el Estado actuó como aparato represivo, cabe preguntarse cómo abordar la representación de la tortura y la masacre, y cómo enfrentar, en un contexto donde prima la evidencia y el documento indicial, la representación de lo que se cree irrepresentable. Aquí se presentan dos posibilidades: optar por la metáfora u optar por la literalidad.

En mi opinión, una representación metafórica, estética, sensible, meditativa y no figurativa del horror puede abrir posibilidades de interpretación, reformular y modificar el referente, hacer uso de códigos, formas y conceptos que desbordan la racionalidad y la mimesis —lo cual no significa que se trate de representaciones desinformadas y acríticas—, tiene el riesgo de caer en lecturas ininteligibles, intrincadas que incurran en un mensaje que sólo el erudi-



FIGURA 3. Detalle de la sección Condena internacional. La dictadura traspasa las fronteras (cortesía: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2010).

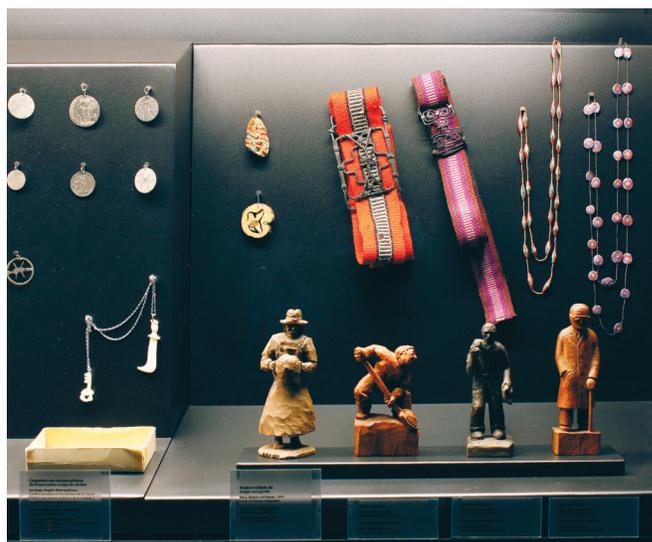


FIGURA 4. Detalle de la sección Artesanía carcelaria (cortesía: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2010).

to sea capaz de descifrar, o bien en una hiperesteticidad donde el exceso de plástico y fantasía provoque distanciamiento e insensibilidad, una tergiversación del acontecimiento que no evoca ni exige al visitante una toma de postura crítica. Para evitar lo anterior, es recomendable una mediación a través de la entrega de:

Un conocimiento situacional de las intervenciones de códigos que arma y desarma la obra [la representación metafórica], por ser todas ellas intervenciones localizadas que poseen un significado coyuntural de afirmación-negación-interrogación de ciertas líneas de fuerza del medio artístico y cultural. [...] La restitución del contexto —el suplemento

de información que debería aportar el museo para documentar la situación de la obra— iría destinado a compensar la pérdida de sentido que afecta la obra cuando el traslado de contextos disocia las formas de las funciones y tergiversa los signos, el interpretarlos según las conveniencias —y estereotipos— de la cultura central erigida en modelo (Richard 1994:1013).

Por otra parte, distingo que la representación literal pone en escena una imagen realista y sin maquillaje. ¿Cómo resuelve el MMDH la museografía de la representación de la violencia? Elige, al igual que el resto del recorrido, con pruebas y evidencias. Aunque, a diferencia de otros museos memoriales, como el Murambi Genocide Memorial Centre (Williams 2007), éste no expone sangre ni restos humanos, con su montaje explícito se aventura a rozar lo mórbido hasta quizá parecer exagerado y, en consecuencia, también lejano, casi cinematográfico, evitando:

Hacer prevalecer lo reflexivo por sobre lo sensible, la distanciamiento por sobre la identificación, la contextualización social e histórica de los sucesos colectivos por sobre lo irreductible de lo vivido en carne propia, recurriendo a archivos y documentos que estimulan lecturas sociales y desciframientos críticos de la historicidad de los hechos para no dejar que la memoria se agote en la emocionalidad del recuerdo privado (Richard 2010:267).

Un caso que merece mayor análisis es el bloque denominado *Represión y tortura*, que inicia con una cédula que anuncia lo que vendrá: “Esta sala entrega información sobre lo sucedido a las víctimas, los centros de detención, los métodos de tortura, los hallazgos de restos de detenidos desaparecidos. También las formas de sobrevivencia de los miles de chilenos que superaron la adversidad apoyados en la esperanza de un futuro mejor” (Figura 5).

A este espacio lo separa del resto del museo una tela en la que están impresos los nombres de los ejecutados y desaparecidos. Ahí se presenta un catre junto a un aparato de descargas eléctricas bajo un telón en el que se proyectan testimonios de personas torturadas; al frente, dibujos y pequeños fragmentos descriptivos de las técnicas de tortura utilizadas por los militares, incluidos: la aplicación de corriente eléctrica; golpizas reiteradas; lesiones corporales deliberadas; colgamientos; posiciones forzadas; privación o interrupción del sueño; asfixias y exposición a temperaturas extremas; amenazas; simulacro de fusilamiento; humillaciones y vejámenes; desnudamiento; agresiones y violencia sexuales; presenciar torturas de otros; ruleta rusa; confinamiento; métodos de fusilamiento; desaparición de personas. La museografía también presenta libros que recopilan documentos con información minuciosa sobre casos emblemáticos, como *La caravana de la muerte*, *Montajes de prensa*, *Sobrevi-*



FIGURA 5. Detalle de la sección Represión y tortura (cortesía: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2010).

vientes a los fusilamientos y Militares constitucionalistas. Asimismo, se exponen fotografías y prensa escrita con los hallazgos de cuerpos mutilados.

Si especulo sobre la razón de esta decisión curatorial sobre la representación literal de la violencia en el MMDH, se debió a una necesidad ante el “ocultamiento de las pruebas, los cuerpos humanos y los cuerpos de obra [obras de arte], los documentos legales y los archivos, las publicaciones escasas y las muestras y acciones clandestinas, [que] dieron paso a la impunidad, en el ámbito político y judicial por un lado, y a la discontinuidad de los relatos, por otro” (Wolff 2015:29). No obstante, creo pertinentes dos preguntas: cuál es el valor de las representaciones que retratan el horror; contribuyen éstas a formar conciencia o son parte de una vorágine de imágenes que generan insensibilidad. Me viene a la mente la frase tan citada de Susan Sontag (2003 [2004]:39), quien al estudiar la fotografía de guerra puso de manifiesto muchas de las problemáticas que, considero, están en juego en la museografía del MMDH: “el problema no reside en que la gente recuerde a través de fotografías, sino que recuerde sólo fotografías. Esta forma del recuerdo eclipsa otras formas de comprensión y de memoria”. Al respecto propongo que en instituciones mediadoras como el MMDH el valor de los retratos y relatos sobre el trauma provocado en el pasado por la dictadura, la memoria traumática, es, en principio, la visibilización y la denuncia, pero, principalmente, la posibilidad de establecer relaciones con problemáticas comunes y contingentes para que la memoria se vuelva en el presente un principio de acción que ayude a comprender las circunstancias y condiciones actuales y tenga la fuerza de impulsar reacciones con base en ese aprendizaje. Para esto creo que es necesario evitar asentarse en la mera emotividad o en planteamientos acabados que limiten las múltiples críticas e interpretaciones.

En lo personal desconfío de una estrategia literal o metafórica de representación para la configuración de memorias de la violencia; creo, más bien, en la necesidad de experimentar con ambas, incluso combinarlas, evaluando sus efectos, y, en función de ello, continuar haciendo pruebas y nuevos proyectos.

Afirmo, asimismo, la dificultad de dilucidar las intenciones y efectos de cualquier representación museológica sobre la violencia. ¿Se pretende conmocionar por medio de una musealización del crudo realismo; provocar en el espectador una parálisis de impacto —tristeza, odio— en la que la emoción de esa herida ajena agote las instancias de pensamiento y el desciframiento de elementos históricos y sociales, y, de esta manera, desactive el juicio crítico? ¿Será que el efecto puede resultar en la naturalización de la violencia: la suma de un retrato adicional a las múltiples imágenes que sobre ella se diseminan constante y masivamente? Con independencia de los propósitos del MMDH delante de sus representaciones, las especulaciones que planteo sobre las posibles reacciones de los visitantes se instalan como riesgos u oportunidades, cuyo

análisis, no obstante que desborda esta contribución, me parece sugerente y digno de atención.

Archivo/verdad

Con base en el contexto político chileno en que se desarrolla el MMDH, ¿existe una verdad consensuada en torno de los hechos ocurridos en la dictadura? ¿es posible el consenso cuando se trata de un pasado conflictivo en el cual se traban distintas memorias? A mi entender, el MMDH se ha instalado en una esfera de legitimación que, aunque no exenta de cuestionamientos mediáticos,⁸ es el lugar desde el cual sus integrantes y colaboradores construyen discursos oficiales. Éstos, a mi parecer, conforman lo que en las palabras de la investigadora Nelly Richard se denomina “la versión ecuménica de una memoria oficial —unificada por la voz del consenso en torno al guion político-institucional de la reconciliación—” (Richard 2010:238). Lo anterior se desvela, por ejemplo, en textos como *Un museo vivo para la memoria de Chile*, en el que Ricardo Brodsky (2011:9), director del museo, reconoce la entidad como “el lugar privilegiado de la verdad sobre violaciones a los derechos humanos: el sitio donde se resguardan los archivos de los organismos de defensa de los derechos humanos”. Esta perspectiva, interpreto, ubica a la institución en un sitio desde el que se deben elaborar y transmitir, sustentados en el material de archivo, los *contenidos verdaderos* asociados con el pasado reciente.

El uso del concepto *verdad* se repite en diferentes instancias de este contexto de dictaduras, democracias y batallas por la memoria, como, por ejemplo, al interior de las luchas que han promovido los familiares de los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos al demandarla, en referencia a la necesidad de conocer la información que han ocultado los militares y otros responsables de la masacre humana vivida, y desde donde se ha desprendido la ya paradigmática pregunta: ¿Dónde están? Aunque, como señala el documento de la ONU *La administración de la justicia y los derechos humanos de los detenidos* (1997), “no se trata sólo del derecho individual que toda víctima o sus familiares tienen de saber lo que ocurrió, que es el derecho a la verdad. El derecho a saber es también un derecho colectivo que hunde sus raíces en la historia, para evitar que puedan reproducirse en el futuro las violaciones”.

⁸ Por citar uno de éstos, hago referencia a la discusión que tuvo lugar en el 2012, cuando la entonces encargada de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), Magdalena Krebs, escribió una carta al director del MMDH para exigirle la presencia de los antecedentes de la dictadura en la muestra permanente, ya que, a su juicio, sin su representación el museo limitaba su función pedagógica. Ante esta petición, Ricardo Brodsky, director del museo, y Javiera Parada, hija de Manuel Parada (ejecutado político del caso Degollados), respondieron públicamente que las violaciones a los derechos humanos no son ni pueden contextualizarse, al residir ahí el valor universal de éstos (cfr. Jara 2013:4).

Otro interesante ejemplo del anhelo del MMDH de construir verdad deviene del discurso de Bachelet (2010:4) durante su inauguración, en el cual señaló que éste “es un espacio público para todo Chile, para conocer, para valorar y para aprender. Un lugar para preservar la verdad y la justicia que tanto nos ha costado alcanzar; [...] donde se fortalece todavía más nuestro compromiso de que algo así nunca más vuelva a suceder”. Se trata, pues, de aseveraciones enunciadas desde su posición de autoridad, de poder, de jefa de Estado, con las que, además de aunar el compromiso y la responsabilidad con lo verídico, reanuda la premisa *nunca más*.

Hablar de verdad en este escenario de conflicto —característica inherente a la construcción de memorias colectivas— ha causado un sinfín de debates, de los que destaco un asunto: el deber ético de la memoria plasmada en los museos (Vinyes 2011; Richard 2010; Lazzara 2011). En la página web del MMDH (s.f.d) se revela como una misión primordial de la institución “el propósito de contribuir a que la cultura de los derechos humanos y de los valores democráticos se convierta en el fundamento ético compartido de la sociedad chilena”.

Con la selección de estos fragmentos pretendo hacer énfasis en lo que autores como Ricard Vinyes (2011:31) han desarrollado con mayor detalle: el carácter ético y moral que promueve este tipo de instituciones mediante la construcción de discursos como modelos canónicos, es decir, que se sostienen “en un principio imperativo: el deber de la memoria, el imperativo de la memoria”, lo que trae como consecuencia “el establecimiento de un relato transmisible único, impermeable en su lógica interna, cartesiano, que el ciudadano tiene el supuesto moral de saber y de transmitir de manera idéntica”, puesto que —sigo en esa lógica— se trata de la verdad. Y en torno de ese modelo señala:

[...] es hegemónico y sus resultados prácticos convierten el pasado fecundo, el pasado utilizable y productivo, en una memoria intransitiva. Con esta expresión me refiero a una memoria que no admite ni hace posible trabajo social, reelaboración permanente, ni permite resignificación alguna, porque de esa memoria nada se puede decir, nada se puede distanciar, es una memoria acabada, seca, cerrada al presente y al futuro (Vinyes 2009:2).

Si bien estas aseveraciones no toman en cuenta ciertas especificidades de los procesos ni las acciones paralelas que propone el MMDH (como, por citar algunas, las exposiciones temporales de arte contemporáneo), es interesante cómo Vinyes presenta y critica los modos que aun hasta hoy se han desarrollado en torno a las políticas de memoria en este afán por buscar la verdad. Articula esta idea con la propuesta de Michel Lazzara, quien en su trabajo comparativo entre el MMDH y el espacio de memorias Londres 38 señala que críticos contemporáneos como Andreas Huyssen y Beatriz Sarlo (2011:4) han reconocido

“un valor ético en las formas no terminadas. [...] Contra las formas terminadas, las formas abiertas dejan espacio para reconocer las aporías de la historia; permiten hurgar en sus silencios y abrir debates”. En la que considero su ilusión de objetividad, el MMDH —con su uso de recursos y métodos de la ciencia histórica de corte racional—, resalta la continuidad del proceso con cronologías y categorizaciones: un discurso cerrado e indiscutible que limita la elaboración de otras interpretaciones.

Además del deber de conocer y transferir aquella memoria cerrada, es preciso pensar en la forma en que los recuerdos pueden procesarse y cómo esas formas llegan a repercutir en las acciones de hoy y mañana. Según Tzvetan Todorov (2000:31), es posible enfrentarlos de manera literal o de manera ejemplar: la primera postula que una visión literal de los hechos del pasado modifica el recuerdo en algo insuperable, estancándose, sin ir más allá y sometiendo el presente en ese pasado estático, mientras que la manera ejemplar, por su parte, se vuelve un principio de acción para el presente, impulsando reacciones con base en ese aprendizaje, lo que da la posibilidad de comprender nuevas circunstancias.

Retomando las ideas anteriores y la lógica científica de la que se vale la construcción del relato permanente, el afán de verdad y el discurso que no presenta fracturas, el MMDH sería un ejemplo de memoria literal. Sin embargo, ésta es una lectura que no se ajusta a mi perspectiva, ya que justamente en la contradicción que identifico se desprenden las posibilidades de enfrentar los relatos de manera distinta, transformándose, incluso —y ojalá— en una memoria ejemplar.

Obra de arte

El discurso del MMDH que promulga la verdad por medio de la organización histórica del archivo y el documento indicial, junto a la supuesta eliminación de subjetividad en la construcción del relato, se desestabiliza y cuestiona, como ya indiqué, por la presencia de la obra de arte permanente *Geometría de la conciencia*, de Alfredo Jaar (Figura 6).

Jaar realizó esta obra de forma expresa y exclusiva para el museo; es decir, las narrativas que se configuran al interior del espacio museal constituyen el contexto con el que la obra dialoga (Valdés s. f.). Fue propuesta por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (MOP), unidad técnica de la Comisión Nemesio Antúnez.⁹

⁹ La Comisión Nemesio Antúnez es la encargada de gestionar e incorporar arte a la infraestructura y el espacio público de Chile, con el objeto de favorecer el ejercicio, práctica y difusión de las artes y del patrimonio cultural de la Nación (Mineduc 1995). El objeto es llegar a destinar al menos 1% del costo de los proyectos a obras artísticas, contribuyendo a enriquecer el paisaje, lo que además es complementado por el Programa de Restauración al Patrimonio arquitectónico, financiado por el Gobierno de Chile y MIBID (MOP 2010).

Deduzco que, por su ubicación fuera del edificio donde se exponen las colecciones, la obra debía contribuir a la construcción de la memoria desde un punto distante, porque, aunque corresponde con la muestra permanente, no se encuentra al interior del inmueble; me refiero a que existe la intención de incluirla en el recorrido, pero no, necesariamente, fundirla en el discurso.

¿Qué temas desentraña esta obra? ¿Qué reflexiones plantea? ¿Qué experiencias y planteamientos propone que los documentos de la colección no logran generar? Según Raúl Zurita (2011:30), poeta chileno:

Lo que aquí se encuentra es el registro de vidas concretas: mujeres, hombres, niños, que de la noche a la mañana fueron sacrificados, torturados, hechos desaparecer, y que así hicieron de nuestro territorio una fosa fúnebre. Cavada a un costado del edificio, la obra de Alfredo Jaar titulada *Geometría de la conciencia* nos muestra esa fosa. Su descenso recrea todos los descensos: es el descenso de la vida entrando en la muerte y es el descenso de los cuerpos arrojados.

Esta interpretación incluida en el texto del catálogo del museo trata principalmente de la relación con las víctimas de la dictadura; sin embargo, existen otras lecturas sobre la obra. Para desentrañarlas hay que considerar que su creador (Jaar 2011:38) ha advertido lo siguiente: “me interesa mucho cómo funciona la conciencia humana, cómo interpreta a veces radicalmente los mismos hechos, y se me ocurrió la operación geométrica para crear una especie de simetría para sugerir que estamos todos juntos en este proyecto de país”. Con ello en mente, en *Geometría de la conciencia* se distingue una composición mixta que contiene tanto las siluetas de las víctimas como de

los retratos tomados por el artista a ciudadanos chilenos contemporáneos, a través de lo cual el autor rompe con el modelo tradicional de los memoriales, que nada más incluyen a las víctimas directas (véase CEME 2003-2007): una combinación que denota el interés de hacer de la memoria un compromiso histórico actual y colectivo.

Esta obra, en síntesis, es un elemento discursivo del museo que actualiza y tensiona las experiencias del pasado con las presentes al interpelar al visitante de hoy para que sea parte de la historia: su carácter envolvente le exige que se sumerja, en una experiencia multisensorial, dentro de un espacio cúbico, aparentemente vacío, en el que se experimenta un inicial periodo de 60 segundos de total oscuridad. Hay que considerar que “la ausencia de luz y el silencio que reinan en el lugar, unidos al encierro que implica la obra, generan inevitablemente ansiedad y angustia en el espectador” (Mora 2012:72). Ahora bien, pasado el minuto, cuando la luz se enciende, aparecen en el muro frontal, desde el interior de una trama de fondo negro, 500 siluetas blancas recortadas. En ambos costados hay espejos que, al enfrentarse, reproducen hasta el infinito esos perfiles luminosos y crean una sensación ligada a la inconmensurable inmensidad de la pérdida (Valdés en Mora 2012:72). Luego de otros 60 segundos, la luz vuelve a apagarse, sumergiendo al visitante, una vez más, en la oscuridad total. Pero en realidad ya no hay una negrura absoluta, puesto que la memoria de la retina,¹⁰ apagada la luz, recuerda aún las siluetas sus-

¹⁰ Fenómeno visual descubierto por el científico belga Joseph Plateau (Bruselas, 1801-Gante, 1883), que demuestra cómo una imagen permanece en la retina humana una décima de segundo antes de desaparecer completamente.



FIGURA 6. Geometría de la conciencia Cristóbal Palma, Estudio Palma (cortesía: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2010).

pendidas. Se trata de una operación conceptual que articula la desaparición y la aparición por medio de retratos múltiples (Valdés s. f.).

La instalación de Jaar es una herramienta estimuladora, un discurso abierto que llega a incitar al espectador para que genere su propia interpretación desde aquella propuesta creativa y subjetiva del artista. Un soporte eficaz para crear un acto de memoria activa y reflexiva que entrecruza elementos poéticos, políticos, éticos y estéticos. Es aquí, en esta obra, donde atisbo una oportunidad del MMDH de “compensar” el discurso cerrado del guion permanente: no sólo incorporar esta pieza en el recorrido sino, justamente, fundirlo en el relato curatorial mediante la generación de tácticas educativas, de la entrega de contextos situacionales o de mediaciones curatoriales, experimentales, temporales y rotativas.

Para alcanzar lo anterior, un asunto que debería resolverse es el proceso para la recepción de la obra. Creo importante destacar que sólo acompañado de un guía, quien ha de abrir y cerrar la puerta, activar los mecanismos luminosos y auxiliar a algún afligido visitante que no resiste la oscuridad y el encierro, es posible visitar la *Geometría de la conciencia*, lo cual restringe su uso y contemplación. Además, al menos en las visitas preparadas por el área de Educación —según especificó María José Bunter, jefa de Museografía y Exposiciones, en la entrevista de enero del 2014—, su observación se ofrece al finalizar el recorrido (lo cual atribuyo al discurso objetivo que potencia el guion permanente basado en el archivo), es decir, cuando ya se recorrieron los tres pisos del museo y cuando la fatiga museal posiblemente ya es absoluta.

Asimismo, la instalación se encuentra, como advertí desde su primera mención, subterránea, por lo que desde la superficie no es posible ver más que una escalera de concreto que conduce hacia abajo. No existe —ni los guías la expresan— información sobre la obra ni el artista. ¿Por qué el museo decide obviar la información? ¿Qué herramientas le entrega al visitante para que actualice, tensione, sea parte de la historia y se apropie de la obra? El MMDH ¿puede o debe explicar el arte que elige como parte de su colección? No. Sí. Quizá. Un poco. A mi juicio, el museo bien podría poner a disposición de quien lo requiriera diversos elementos contextuales; el argumento y las condiciones de la obra, que permitiría comprender sus marcos y sentidos, así como, me atrevo a agregar, recursos que potencien el discurso actualizado/actualizador de su proyecto político. Y, a su vez, generar esta fusión discursiva, potenciando el consumo y la experiencia de la obra.

Conclusiones

El MMDH aspira, gracias a sus archivos expuestos y al respaldo de una investigación histórica, a configurar un relato objetivo que evade las interpretaciones personales, y describe una *verdad consensuada*. De acuerdo con estas

premisas, este museo es, debido a la ausencia de fracturas evidentes, y por los silencios u olvidos inevitables a la hora de reconstruir el pasado, que motivan debates sobre la memoria (por ejemplo, las problemáticas sobre el conflicto mapuche o acerca de las consecuencias sociales y culturales que tuvo y sigue teniendo la implantación del modelo económico neoliberal), un espacio cuestionable. Falla en no asumir la subjetividad de la construcción del guion curatorial. La selección de hitos y documentos implica un trabajo que decide visibilizar u ocultar información, potenciar una u otra lectura del pasado, enfatizar en uno u otro tema. Aceptar que el relato expuesto es una interpretación de un grupo determinado de sujetos permite producir conocimiento y afirmar una opinión crítica, pues sólo asumiendo que este relato se trata de una manera, no única ni exclusiva, de narrar el periodo dictatorial se abren nuevas posibilidades de construcción de memoria (acaso escarbando en esos silencios ya mencionados). A su vez, esto influiría en la idea de *verdad* que, según he venido considerando, es necesario relativizar y cuestionar.

Hasta aquí, he intentado presentar argumentos que denotan algunas contradicciones discursivas en el MMDH ante el anhelo de objetividad/verdad y la presencia de subjetividades; por mencionar alguna, la discrepancia que producen los testimonios de las víctimas directas, principalmente ante la presencia de la *Geometría de la conciencia*, obra que desde el arte postula lecturas e interpretaciones diferentes, y dicotomías como presencia/ausencia, pasado/presente, víctimas/ciudadanos contemporáneos, luz/oscuridad, blanco/negro, figura/fondo; es, considero, una propuesta de memoria ejemplar que ofrece la oportunidad de seguir construyendo narrativas.

Hay una potencia que aún no se ha desarrollado: el uso masivo de la obra. El discurso del museo limita su consumo, su experiencia estética y —por qué no— significativa. Aunque sus particularidades formales reclamen la compañía de un guía, su visita puede generar las fracturas necesarias que rehúsa la muestra permanente. Es una posibilidad que al MMDH le daría la oportunidad de abrir sus discursos; para que dejara de asistir al público de una manera tan rígida; para que sin problemas considerara como subjetividades los propios relatos que expone; para que permitiera construir ideas sobre la memoria a partir de la multiplicidad de experiencias que habitan en cada quien, especialmente si se trata de hechos tan difíciles de representar o de acontecimientos, quizá, irrepresentables.

Finalmente, habría que evitar que la obra se transforme en un aparato de exclusión, y esperar que hable por sí misma, sin mediación, sin información de contexto. Desde el paradigma de la objetividad, creo necesario entregar algunas herramientas para profundizar en la obra, pues el arte es un campo complejo, difícil de descifrar, más aprovechable si se entregan posibilidades, es decir, más capas de información. Aunque, a mi juicio, el

arte no es el único medio para generar discursos abiertos, *Geometría de la conciencia* representa, en este caso, una interesante oportunidad. Sean cuales sean las estrategias de fusión discursiva, es fundamental multiplicar las interpretaciones y lecturas sobre el pasado, debatiendo, experimentando, integrando y desarrollando temas contingentes que ayuden a comprender el presente y afrontar el futuro, no sin dejar de considerar las diversas verdades ni de valorar las múltiples memorias.

Referencias

AFC

2014 *Archivo de Fondos y Colecciones*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), Santiago de Chile, documento electrónico disponible en [<http://www.archivomuseodelamemoria.cl>], consultado en octubre del 2015.

Bachelet, Michelle

2010 *Discurso de S. E. la presidenta de la República, en inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* (MMDH), Santiago de Chile, documento electrónico disponible en [<http://www.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2011/11/discurso-presidenta.pdf>], consultado en abril del 2015.

Belcher, Michael

1991, *Exhibitions in museums*, Leicester, Leicester University Press.

Bennet, Jill

2005 *Empathic Vision; Affect Trauma and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press.

BMM

2015 *Biblioteca Digital. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* (MMDH), Santiago de Chile, documento electrónico disponible en [<http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl/gsdll/cgi-bin/library.cgi?l=es>], consultado en abril del 2015.

Brodsky, Ricardo

2011 "Un museo vivo para la memoria de Chile", en *Catálogo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, Santiago, Midia: 9-12.

Bunster, María José

2014 Comunicación personal, 10 de enero.

Chartier, Roger

2007 *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa.

Coca Jiménez, Pablo

2010 "El discurso expositivo del museo desde contextos pedagógicos", *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* 5: 211-221.

Comisión Valech

2010 "Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura", Santiago de Chile, Chile.

Dávila, Mireya

2008 *Construyendo puentes*, Chile, MMDH.

Equipo Colecciones

2008 *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* (MMDH), Colecciones, *Documento de trabajo*, documento inédito, Santiago de Chile, Archivo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH).

Fonseca, Alejandra y Sebastián Vargas

2015 "Museo Memoria y Tolerancia de la ciudad de México. Aproximación crítica con dos contrapesos", *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología* 6 (11):73-83.

Guasch, Anna Maria

2005 "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar", *Materia, Revista Internacional de Arte* 5: 157-183.

Ibarra, Ana Carolina

2007 "Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes. Instituto de Investigaciones Históricas", en Maya Aguiluz Ibarra y Gilda Waldman M. (coords.), *Memorias (in)cógnitas: contiendas en la historia*, México, UNAM, pp. 21-39.

ICPACDDEPVPP

2010 *Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura*, Santiago de Chile (ICPACDDEPVPP), documento electrónico disponible en [<http://www.ddhh.gov.cl/filesapp/informecomisionfase2.pdf>], consultado en septiembre del 2015.

Jaar, Alfredo

2011 "Geometría de la conciencia", en *Catálogo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, Santiago, Midia, 8.

Jara, Daniela

2013 "A propósito del Museo de la Memoria: el debate de los historiadores y el uso reflexivo de la historia", *Observatorio Cultural*, 17:4-8.

Jelin, Elizabeth

2002 *Los trabajos de la memoria*, México, Siglo XXI Editores.

Kavanagh, Gaynor

2000 *Dream Spaces: Memory and the Museum*, Londres, Bloomsbury Academic.

Lazzara, Michel

2011 "Dos propuestas de conmemoración pública: Londres 38 y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos", *A Contra Corriente*, 13:55-90.

Lowenthal, David

1998 *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge, Cambridge University Press.

MINEDUC

1995 *Ley 17.236: aprueba normas que favorecen el ejercicio y difusión de las artes*, Ley promulgada en 1969, Chile, Ministerio de Educación Pública (MINEDUC), documento electrónico disponible en [<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=28850>], consultado en junio del 2015.

MOP

2010 *Arte público, Obras públicas: 15 años de la Comisión Nemesio Antúnez*, Chile, Ministerio de Obras Públicas, documento electrónico disponible en [<http://www.ar>

- quitecuramop.cl/centrodocumental/Documents/obras%20full%201.pdf], consultado en abril del 2015.
- MMDH
 2009 "Políticas de Digitalización de Colecciones [PDC]", *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* (MMDH), Santiago de Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH).
 s.f.a "Sobre el museo", documento electrónico disponible en [http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/sobre-el-museo], consultado en abril del 2015.
 s.f.b "Fundación", documento electrónico disponible en [http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/fundación], consultado en abril del 2015.
 s.f.c "Colecciones", documento electrónico disponible en [http://http://www.museodelamemoria.cl/colecciones/], consultado en abril del 2015.
 s.f.d "Historia del Museo", documento electrónico disponible en [http:// http:// http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/sobre-el-museo/historia-del-museo/], consultado en abril del 2015.
- Mora, Maira
 2012 "Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: una apuesta estético-política de legibilidad de la experiencia dictatorial", *Cátedra de Artes*, 11:63-76.
- ONU
 1997 *La administración de la justicia y los derechos humanos de los detenidos*, Nueva York, Organización de Naciones Unidas (ONU).
- Ortiz, María Luisa
 2014 Comunicación personal, 9 de enero.
- Richard, Nelly
 1994 "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación", en Curiel, G., R. González, J. Gutiérrez (eds.), *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM.
 2007 *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago, Metales Pesados.
 2010 *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rodríguez Ortega, Nuria
 2011 "Discursos y narrativas digitales desde la perspectiva de la museología crítica", *Museo y Territorio*, 4:16.
- Sánchez, Verónica
 2015 Comunicación personal, 7 de abril.
- Santacana, Joan
 2013 "Los museos nacidos del terror, de la barbarie y de las pesadillas", documento electrónico disponible en [http://didctiadelpatrimonicultural.blogspot.mx/2013/09/los-museos-nacidos-del-terror-de-la.html] consultado en noviembre del 2015.
- Sontag, Susan
 2003 [2004] *Ante el dolor de los demás*, Aurelio Major (trad.), Madrid, Suma de Letras.
- Todorov, Tzvetan
 2000 *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires, Paidós.
- UNESCO
 2015 *Memoria del Mundo en Chile*, documento electrónico disponible en [http://www.unesco.org/new/es/santiago/communication-information/memory-of-the-world-programme-preservation-of-documentary-heritage/memory-of-the-world-in-chile], consultado en mayo del 2015.
- Valdés, Adriana
 s. f. *La Geometría de la conciencia*, obra permanente del Museo de la Memoria, documento electrónico disponible en [http://www.museodelamemoria.cl/expos/la-geometria-de-la-conciencia], consultado en septiembre del 2015.
- Vinyes, Ricard
 2009 "Memorias, relatos, museos", ponencia presentada en la *Conferencia internacional Experiencias Nacionales e Internacionales de Museos de la Memoria*, 5-6 de noviembre, Chile, Flacso.
 2011 "La memoria como política pública", en Ricard Vinyes (ed.), *Asalto a la memoria. Impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas*, Barcelona, Los libros del Lince, 31-35.
- Velázquez Marroni, Cintia
 2011 "El museo memorial: un nuevo espécimen entre los museos de historia", *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología* 2 (3):26-31.
- Williams, Paul
 2007 *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Nueva York, Berg.
- Wolff, Alejandra
 2015 "Marco, perspectiva y superficie: representaciones de la violencia en la narrativa y pintura chilena de postdictadura (1989-2010)", tesis de doctorado en letras, Santiago, Universidad Católica de Chile.
- Wolff, Astrid Tatiana
 2015 "Exposiciones temporales de arte en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile y el Museo de la Memoria en Rosario de Argentina. Los casos de Lonquén 2012 y Profanaciones", tesis de maestría en museología, México, ENCRYM-INAH.
- Zurita, Raúl
 2011 "De la memoria y el sueño", *Catálogo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, Santiago, Midia:25-31.

Síntesis curricular del/os autor/es

Tatiana Wolff Rojas

Investigadora independiente
atwolffr@gmail.com

Licenciada en diseño industrial (Universidad Católica de Chile [UC], Santiago de Chile), diplomada en estética del cine de la misma institución, y del diplomado El Museo, un espacio de creación, nuevos paradigmas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, México). Maestra en museología (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

[ENCRYM], Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], México), como becaria del Fondo Nacional de las Artes (FONDART), Chile. Trabajó como museógrafa en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH, Santiago de Chile). Investiga las estrategias de representación de la memoria traumática en museos memoriales. Publicó “Memoria y representación: Museo Casa de la Memoria Indómita”, en *Discurso Visual* (2014 (34):41-48), revista del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, México).

Postulado/Submitted 05.05.2015

Aceptado/Accepted 07.12.2015

Publicado/Published 31.03.2016

