

El museo como espacio educativo: mirar en los museos memoriales.

Luisa Naranjo Hernández
Tesis de maestría

Director: DIXON VLADIMIR OLAYA GUALTEROS

Facultad de Educación
Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá D.C, agosto de 2025

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por inspirar mi manera de ver el mundo y enseñarme a perseverar para lograr los sueños,

A Nicolas por ser mi gran acompañante y compañero incondicional en esta aventura,

A Carmen por las conversaciones que me permitieron emprender este camino,

A Vladimir por poner la brújula y acompañarme con entusiasmo y convicción en el proceso de escritura,

A los amigos que celebran, hacen barra y acompañan cada paso en el camino de la vida,

A Pirlo por guardar mis secretos y estar siempre de manera silenciosa y eterna.

Tabla de contenidos.

INTRODUCCIÓN	7
1. Origen y planteamiento del problema	7
Objetivos.....	13
Objetivos generales.	13
CAPITULO 1	14
El origen de los museos.	14
Los museos como símbolo de poder	20
CAPITULO 2	27
La Nueva Museología: la privatización del museo y su conformación como ente político y globalizado.....	27
El surgimiento de los museos de la memoria y sus características.	36
CAPITULO 3	47
Lo educativo en el museo y la construcción de significados.	47
CAPITULO 4	59
Lo metodológico	59
CAPITULO 5. CINCO MUSEOS MEMORIALES.....	65
Museo Casa de la Memoria	65
El Cementerio Parroquial de la América	109
Museo Militar de las Fuerzas Militares de Colombia. Parque Museo de Las Fuerzas Militares	125
Museo de la Independencia Casa del Florero	159
Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria.....	179
CAPITULO 6	188
Conclusiones	188
Referencias.....	193

Tabla de figuras.

Figura 1	11
Figura 2	20
Figura 3	24
Figura 4	37
Figura 5	40
Figura 6	65
Figura 7	67
Figura 8	68
Figura 9	70
Figura 10	71
Figura 11	73
Figura 12	74
Figura 13	75
Figura 14	77
Figura 15	Erreur ! Signet non défini.
Figura 16	79
Figura 17	80
Figura 18	81
Figura 19	82
Figura 20	83
Figura 21	84
Figura 22	85
Figura 23	86
Figura 24	87
Figura 25	88
Figura 26	89
Figura 27	90
Figura 28	91
Figura 29	92
Figura 30	93
Figura 31	95
Figura 32	96
Figura 33	97
Figura 34	98
Figura 35	99
Figura 36	100
Figura 37	101
Figura 38	102
Figura 39	103
Figura 40	104
Figura 41	105
Figura 42	106
Figura 43	109
Figura 44	Erreur ! Signet non défini.
Figura 45	Erreur ! Signet non défini.

Figura 46	112
Figura 47	113
Figura 48	114
Figura 49	115
Figura 50	116
Figura 51	117
Figura 52	119
Figura 53	120
Figura 53	Erreur ! Signet non défini.
Figura 55	123
Figura 56	126
Figura 57	127
Figura 58	128
Figura 59	128
Figura 60	129
Figura 61	130
Figura 62	131
Figura 63	133
Figura 64	134
Figura 65	136
Figura 66, Figura 67.....	137
Figura 68	138
Figura 69	139
Figura 70	140
Figura 71	141
Figura 72	142
Figura 73	143
Figura 74	144
Figura 75	145
Figura 76, Figura 77.....	146
Figura 78	146
Figura 79	147
Figura 80	147
Figura 81	148
Figura 82	149
Figura 83	150
Figura 84, Figura 85.....	151
Figura 86	152
Figura 87	154
Figura 88	156
Figura 89	157
Figura 90	157
Figura 91	159
Figura 92	160
Figura 93	161
Figura 94	162
Figura 95	163

Figura 96	163
Figura 97	165
Figura 98	166
Figura 99	168
Figura 100.....	169
Figura 101.....	171
Figura 103.....	171
Figura 101.....	171
Figura 104.....	173
Figura 105.....	174
Figura 106.....	174
Figura 107, Figura 108.....	175
Figura 109.....	175
Figura 110.....	179
Figura 111.....	181
Figura 112.....	182
Figura 113.....	186
Figura 114, Figura 115.....	186

INTRODUCCIÓN

1. Origen y planteamiento del problema

Todos en algún momento de la vida hemos guardado algún objeto como suvenir de un viaje para recordar en el tiempo ese momento vivido. Los coleccionistas establecen sus propios criterios para considerarlos objetos excepcionales, atribuyéndoles valores estéticos y testimoniales. Precisamente, ese exotismo fue lo que dio lugar en el S. XVI, XVII y XVIII a los llamados cuartos maravilla o gabinetes de curiosidades. Al comienzo, estos lugares eran privados, reservados a la nobleza y a la burguesía europea. A diferencia de las colecciones medievales que pretendían transmitir ideas relacionadas con lo mágico y lo religioso, los gabinetes de curiosidades trataban de imitar un microcosmos con el fin de que el espectador pudiera adquirir un conocimiento, tener el acceso a *otro mundo*.

A medida que los gabinetes se fueron haciendo más populares, los propietarios los abrieron al público con la intención de crear un espacio de conocimiento que reflejara no sólo sus gustos, sino los últimos descubrimientos y avances producidos por el hombre. Se constituyeron como una especie de enciclopedia temática: La *Naturalia*, correspondía a elementos minerales, animales y vegetales; la *Artificilia* contenía obras de arte y elementos producidos o intervenidos por el hombre; la *Exótica* incluía plantas, animales, piedras y especies consideradas raras. Por último, en la *Scientífica* se hallaban instrumentos ópticos, implementos del campo de la medicina e inventos que reflejaban los avances científicos de la época. Aunque no sólo debieron su origen a ese propósito, a lo largo del S. XVIII y XIX, estos gabinetes se concibieron con espacios para democratizar el conocimiento y fueron conformándose como espacios museales. Los grandes museos se convirtieron en espacios para simbolizar el poder de las naciones, conformados por objetos provenientes del pillaje, y el saqueo de monumentos y piezas consideradas valiosas durante las guerras de colonización.

Dos hitos históricos del siglo XX pusieron en cuestión la manera de concebir el museo. El primero fue la culminación de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Después de estas grandes confrontaciones armadas, los museos se convirtieron en lugares fundamentales para abordar los acontecimientos de la historia nacional, relatar lo sucedido y cuestionar el

tratamiento dado a las temáticas. El acostumbrado relato y preeminencia otorgado a los objetos, se volcó sobre los protagonistas, los testigos y actores de los sucesos.

Esta transformación del objeto al sujeto como centro del museo de historia –y en general de todos los museos– no habría de darse sino hasta la segunda mitad del siglo XX. Antes de este momento, el museo de historia tradicional se consideraba como aquel que poseía colecciones etnográficas, arqueológicas y anticuarias, la mayor parte de las cuales era herencia del siglo XIX, y que, desde entonces hasta la fecha, tienen al objeto en vitrina como punto central de exhibición (Velázquez, pág.2011).

Durante las décadas de 1920 y 1930 se erigieron numerosos monumentos en memoria de la Primera Guerra Mundial; sin embargo, estos no llegaron a consolidarse como verdaderos espacios museísticos, ya que no superaron su carácter conmemorativo y decorativo. Además, tanto en su diseño como en su mensaje, dichos monumentos conservaban modelos propios del siglo XIX, al exaltar valores abstractos como el honor, el sacrificio y la valentía, al mismo tiempo que promovían una visión nacionalista.

Los primeros museos memoriales oficiales aparecen en la década del cincuenta con miras a conmemorar el Holocausto Nazi y la Bomba Atómica de Hiroshima. Después de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y los cambios geopolíticos y culturales propiciaron el boom de los museos memoriales al considerarse espacios para contar aquello que había sucedido, no desde una perspectiva histórica cronológica, sino una historia ligada y contada a través de las víctimas y los sobrevivientes

El segundo acontecimiento que marcó la transformación de los museos, fue el *Mayo francés o Mayo del 68*. Estas revueltas provocaron un cambio de paradigma que condujo a una definición distinta de la sociedad y del individuo. La revolución sexual, la píldora anticonceptiva, la cultura de masas y la crítica a un sistema educativo que reproducía el poder de las élites de generación en generación a través de las instituciones culturales, fueron parte de las transformaciones y cuestionamientos del momento. “algunos encuentran insoportable

la carga y el prestigio. Reprochan igualmente a la sociedad burguesa la recuperación del arte y de los artistas con fines comerciales” (Rivière, 1993)

Por supuesto, los museos y sus dinámicas de legitimación no fueron ajenos a este acontecimiento. Los espacios museales estaban orientados desde las élites y para las élites. Ante este panorama, Georges Henri Rivière, etnólogo y museólogo francés, cuestionó los criterios de inclusión y exclusión dentro del museo, pues los consideró un ejercicio de poder de las élites socioeconómicas, culturales y políticas. Con Rivière, surge la Nueva Museología, una corriente que obligó a pensar el museo como una institución que no podía definirse exclusivamente como estamento cultural, sino que debía pensarse fundamentalmente como un espacio con propósitos educativos y de representación social.

La responsabilidad social que asumen los museos se hace mucho más evidente en la concepción, orientación y creación de los museos memoriales al abordar asuntos relacionados con eventos violentos, traumáticos y de violación de Derechos Humanos. Aunque, como se dijo anteriormente, los museos memoriales no son nuevos, sí son un fenómeno reciente en América Latina. Nacen en la primera década del S. XXI cuando parece haberse gestado un boom de museos memoriales en Latinoamérica con el fin de pensar la historia reciente y las memorias de genocidios, dictaduras, desapariciones y violaciones de Derechos Humanos. Los museos institucionales de la memoria son resultado de acuerdos de paz y en su mayoría son condición para la firma de negociaciones. Es decir que, desde su origen, el propósito principal es albergar las memorias de víctimas con el fin de visibilizar los acontecimientos, fomentar el diálogo entre los miembros de la sociedad para evitar la repetición. Sin embargo, la pretensión de albergar todas las memorias en un solo espacio, conlleva a las disputas sobre la verdad y la difusión de estos relatos provenientes de las víctimas.

El panorama actual de los museos memoriales en Colombia refleja las discrepancias en torno a las memorias. A pesar de ser el país de América Latina con más informes y Comisiones de Verdad; la guerra continúa y los acuerdos parecen haberse quedado enredados en un trámite burocrático. Los proyectos de creación de los museos memoriales se han convertido en un

proyecto fallido que refleja los desacuerdos por parte de las organizaciones sociales y de los gobiernos de turno en la discusión sobre las memorias, los relatos y testimonios que deben albergar estos espacios.

El primer intento por conformar un espacio memorial en Colombia data del 2005, año en el que se produce la desmovilización parcial de grupos paramilitares durante el primer mandato de Álvaro Uribe Vélez y se crea la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) con el fin de garantizar la participación de las víctimas en el esclarecimiento de la verdad y el reconocimiento de sus derechos. Como resultado de este proceso y de las denuncias de impunidad del CNRR por parte de las víctimas, se aprueba en el año 2011 la Ley 1448 de Víctimas y Restitución de Tierras que se traduce en la exigencia de la reparación económica y el desarme de los paramilitares, además de la exigencia de la verdad y el esclarecimiento de los hechos. Por ello, parte de las peticiones de los colectivos de víctimas es su inclusión en los relatos y memorias. Como respuesta a esas demandas, se crea en el 2007 el Grupo de Memoria Histórica (GMH), conformado por una comisión de expertos que llevará a cabo el informe publicado en el 2013; *¡Basta ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad*. Este informe va a marcar un precedente porque acoge las memorias de las víctimas como fuente principal en la reconstrucción de los hechos sobre el conflicto armado en Colombia. Adicionalmente, como parte de las recomendaciones del *Basta Ya*, se establece la necesidad de un espacio físico para albergar esas memorias. Lo cual llevará a la creación del Centro Nacional de Memoria Histórica(CMH), que, a pesar de no ser un museo, ha cumplido en alguna medida esa función.

Otro de los espacios creados para resguardar la memoria fue resultado del Informe Final: *Hay futuro si hay verdad* de 2022. Dentro de las recomendaciones no sólo se sugirió la creación de un Museo Nacional de la Memoria, sino la instalación de unos monumentos conmemorativos del acuerdo de paz.



Figura 1

Tomada de https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_de_Memoria_de_Colombia

Hasta el día de hoy, la construcción que iba a ser destinada al Museo Nacional de la Memoria luce en ruinas. El estado de la edificación es el reflejo de las luchas internas de las víctimas por posicionar sus memorias pues el museo como institución oficial, resulta ser una herramienta de poder que visibiliza unas memorias sobre otras en el relato histórico. Por eso, no es casual que al mismo tiempo que comenzara la construcción de este museo, se construyera en tiempo récord y con financiación pública y privada, el Museo de Historia de las Fuerzas Militares como respuesta al sentimiento de inconformidad de sus integrantes al considerar que no se encontraban representados en los relatos históricos del Palacio de Justicia y las ejecuciones extrajudiciales, llamadas también Falsos Positivos.

En este contexto de museos oficiales inacabados, resulta un tanto utópico pensar en un Museo de la Memoria igual o parecido a los museos que se pueden encontrar en el resto de América Latina. Ante la ausencia de consolidación de estos espacios en el país, la emergencia de la memoria se ha manifestado a través de la creación de museos que representen las narrativas y memorias de cada uno de los actores implicados.

No es casual que la memoria sea un tema de reflexión tan presente y urgente en la actualidad. Esta época parece estar imbuida por la necesidad de rememorar a través de los sujetos y sus testimonios, de la memoria viva. La memoria ya no se considera un tema reservado a las víctimas, pues convertirlas en relatos públicos, permite la difusión y el posicionamiento de en la sociedad. En suma, parece haber un consenso social en la relevancia de la rememoración y en la existencia de lugares para resguardarla.

Ante la ausencia de museos de la memoria en Colombia, otros museos que no pertenecen a esta categoría han asumido la responsabilidad de abordar la guerra, los relatos y las narraciones sobre hechos históricos violentos en la historia del país. A pesar de que cada museo responde a un nicho y una especificidad particular, comparten un objetivo común: la dimensión educativa. Actualmente, la museología busca dar respuesta a las necesidades, inquietudes y transformaciones sociales de su tiempo.

La presente investigación surge de la pregunta por el rol educativo del museo memorial, entendido desde la perspectiva del museo como dispositivo y espacio de enunciación simbólica a través del cual se construyen subjetividades y significados sociales sobre la memoria de los hechos violentos. A partir de un enfoque teórico-interpretativo, se pretende comprender cómo educan los museos memoriales. Para tal fin, se analizarán cinco museos del país: el Museo de Historia Militar, el Museo Casa de la Memoria, el Cementerio Parroquial de La América, el Museo de la Independencia Casa del Florero y Fragmentos: Espacio de Arte y Memoria. Asimismo, se busca identificar los elementos y las relaciones mediante las cuales los museos estructuran diferentes narrativas sobre la memoria y, finalmente, comprender cómo los museos memoriales construyen dichas narrativas de la violencia en Colombia.

Objetivos

Objetivos generales.

Comprender cómo educan los museos de la memoria en Colombia.

Objetivos específicos

Comprender cómo a través de la configuración, diseño y comunicación en los museos memoriales se constituye un acontecimiento educativo.

Establecer los elementos y las relaciones a través de las cuales el museo estructura diferentes narrativas sobre la memoria.

Comprender cómo los museos memoriales construyen las narrativas sobre la memoria de la violencia en Colombia.

CAPITULO 1

El origen de los museos.

Los museos son instituciones viejas, son lugares concebidos como elementos centrales en la configuración de las grandes ciudades, sitios de interés cultural abiertos al público. Sin embargo, estos espacios no siempre fueron como los conocemos hoy.

El origen de los museos data del Renacimiento cuando los burgueses, los nobles y los reyes comenzaron a elaborar sus cuartos maravillas, llamados también *gabinetes de curiosidades*, *gabinetes de arte y maravillas o salas de rarezas*. Estos lugares privados fueron comunes en toda Europa durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Los objetos que se albergaban allí, eran el reflejo de los gustos e intereses de los coleccionistas, también se les atribuían propiedades mágicas y religiosas. Los gabinetes de curiosidades se convirtieron en un puente entre lo natural y lo artificial:

(...) Así, a diferencia de las colecciones medievales, que lo que pretendían era ensalzar el poder económico, aunque también religioso y mágico, de su poseedor, lo que pretendían los nuevos gabinetes de curiosidades era sumergir al espectador en una especie de microcosmos que englobaba todo lo que se conocía hasta el momento. En realidad, constituían **una especie de “enciclopedia” cuyo principal propósito era reunir y difundir el conocimiento** y el saber que se había logrado acumular hasta entonces”¹ (Sadurní, J.M 20 de abril de 2013. *Los gabinetes de curiosidades; un mundo mágico y misterioso*. Historia National Geographic https://historia.nationalgeographic.com.es/a/los-gabinetes-de-curiosidades-un-mundo-magico-y-misterioso_19438)

¹ https://historia.nationalgeographic.com.es/a/los-gabinetes-de-curiosidades-un-mundo-magico-y-misterioso_19438

Estos gabinetes eran símbolo de distinción social y de ostentación. Sin embargo, durante el periodo de la Ilustración (S. XVII y XVIII) dejó de percibirse como una cuestión reservada al entretenimiento. A medida que estas colecciones comenzaron a abrirse al público, se fue consolidando un sistema de ordenamiento y clasificación que anticiparía el modelo museístico contemporáneo. Estos espacios adquirieron gran prestigio, pues albergaban objetos considerados exóticos, rituales, históricos y merecedores de conservación. Asimismo, se instauraron códigos normativos vinculados al gusto y a criterios de valor cultural.

Los museos imponían códigos normativos asociados a la conducta en lugares públicos, códigos estéticos asociados al buen gusto que luego se desarrollaría en las Academias y en las colecciones de las galerías principescas. Estas son importantes porque definieron la forma en que las piezas deberían exponerse para cumplir dos objetivos simultáneos: transmitir ideas acerca del prestigio de quien las poseía y visualizar una narración historiográfica consensuada. Seguimos hablando pues, de poder, pero también de producción de significados. Dos ideas centrales para los museos. (Jiménez Blanco, 2014, pág. 56)

Las colecciones antiguas de pinturas y grabados del S. XVI al XVIII eran acumulados sin ningún orden ni clasificación. Sin embargo, poco tiempo después de la Revolución Francesa, hacia el año 1793, las colecciones reales se nacionalizan y son expuestas al público en el Louvre de París. Esto condujo a que se comenzara a plantear la disposición cronológica y jerarquización de las piezas, lo cual se convirtió en un modelo para otros museos del mundo. Este criterio de ordenamiento llevó a plantear categorías a través de las cuales se conformarían disciplinas académicas y espacios restringidos a cada tipo de objetos. Así, el museo fue adquiriendo una especificidad de acuerdo a sus contenidos y conformándose cada vez más como espacio educativo. La intelectualización y la apertura al público de estos espacios generó una estandarización, especialización y mercantilización tanto de los espacios museísticos como de los objetos que se podían encontrar allí.

...a medida que se configura la idea de museo como espacio educativo, también se organiza en temáticas como se haría en una biblioteca; el *Museón*, lugar sagrado de las Musas fundado en Alejandría por los Tolomeos, era un arcópagos de estudiosos, filósofos y literatos; y este es el significado que Diderot y D'Alembert le dan en la *Encyclopedie* (1757) y también en el que en 1654 le otorga Comenio... (Eco, Pezzini. 2014, pág.9)

Los espacios museales se han consolidado como lugares icónicos y estratégicos dentro del entramado urbano, actuando como puntos de encuentro emblemáticos, del mismo modo en que las iglesias lo fueron durante la Edad Media. Aunque su finalidad no era la misma que la de los gabinetes de curiosidades, los templos religiosos desempeñaron funciones análogas a las del museo: reforzaban sistemas de creencias y códigos sociales de comportamiento, legitimaban saberes y difundían narrativas a través de imágenes, símbolos y ornamentaciones cuidadosamente dispuestos.

Aún persisten vestigios del carácter sacro asociado a este tipo de espacios; tanto en iglesias como en museos se percibe una atmósfera que predispone al espectador a vivir una experiencia de carácter ritual. Esto no implica que el museo sea, en sí mismo, un espacio sagrado, sino que la forma en que el visitante transita y percibe el entorno lo conduce a una vivencia singular y ritualizada. Esta experiencia se configura a partir de una multiplicidad de elementos —arquitectónicos, simbólicos y curatoriales— que estructuran la interacción del sujeto con el espacio expositivo.

Así, el surgimiento de los museos no respondió a una motivación filantrópica por parte de la burguesía. Por el contrario, desde sus orígenes, estos espacios fueron concebidos como dispositivos de poder, y continúan funcionando como tales en la actualidad. Lejos de ser meros centros de difusión cultural, los museos han operado históricamente como instrumentos de legitimación simbólica, al servicio de intereses políticos, ideológicos y sociales. Las imponentes edificaciones arquitectónicas reafirman una apropiación simbólica del territorio que está relacionada con la configuración de un proyecto estatal o nacional. Por ende, los grandes museos institucionales como los conocemos son el resultado de

colonizaciones y luchas por los territorios. No es casual que, en la actualidad, diversos países exijan la repatriación de piezas sustraídas durante procesos de colonización, conquista o conflicto armado. Estas piezas no solo son objeto de protección y custodia por su valor patrimonial, sino también porque encarnan relaciones de poder entre naciones. Históricamente, el museo ha funcionado como símbolo del dominio imperial: un espacio destinado a conservar los tesoros obtenidos a través de invasiones, guerras y expansiones coloniales. En este sentido, el espacio museal se configura como una manifestación del poder estatal y nacional, expresado a través de la ostentación de riqueza, la acumulación de capital simbólico y la construcción de una identidad cultural que legitima la idea de nación. Así, el museo no solo conserva objetos, sino que también participa activamente en la producción y reproducción de significados.

Los espacios museales se ha asociado a un público culto, un lugar hecho por las élites y para las élites. Fue precisamente esa concepción de espacio privilegiado y reservado a cierta clase social, lo que cuestionaron los movimientos de contracultura que emergieron durante el *Mayo Francés o Mayo del 68*. Estos movimientos sociales y culturales transformaron la concepción de aquello que se consideraba parte de las manifestaciones culturales, promoviendo entre otras cosas, una *Nueva Museología* en cabeza George Henri Rivière, quien puso en duda los presupuestos a través de los cuales se había definido el museo. No sólo incitó a que el museo fuera un lugar abierto a todo público sin distinción, sino que cuestionó la concepción del objeto en el museo entendido bajo un significado estático, la función de preservación o de difusión de las colecciones al público, la clasificación: *obras maestras, artes aplicadas y artes populares* y la exclusión y jerarquía de unas sobre otras.

La crítica a los museos propuesta por la nueva museología señaló que éstos debían pensar en mayor medida en su rol como agentes de cambio de las sociedades, y no únicamente en la conservación de los objetos de sus colecciones: No obstante ese importante llamado de atención, en algunas instancias se empezó a despreciar el objeto, como si se tratara de un lastre que evocaba la noción del museo como templo excluyente o como santuario de cosas viejas, sin sentido para los visitantes (Lleras, 2008, pág.24)

Es así como los museos dejan de percibirse como estructuras para detener objetos y discursos en el tiempo y pasan a ser un espacio abierto a la interpretación que alberga testimonios o indicios de un momento histórico. El museo se comprende como un espacio vivo que responde a una época y unos intereses particulares.

El museo destruye y reconstruye, pasa de la rapiña a la memoria. Museo y mausoleo están conectados por algo más que una asociación fonética, decía Adorno. El Louvre, creado a partir de botines de guerra y raizas, muestra que no podría haber reconstrucción sin una destrucción previa: aquella existe en función de esta, pero se trata de una destrucción que se acerca más bien a una práctica de supresión de la memoria” (Eco y Pezzini, 2014, pág.9)

Los espacios museales están en constante construcción, se le atribuyen significados distintos a los que allí preserva. Pensar en el museo como un lugar de exploración y conocimiento, implica tener en cuenta que la interpretación de lo que allí se exhibe tiene una intención educativa que se hace manifiesta en las maneras de narrar, de establecer relaciones entre los elementos que lo conforman. Es decir que, el museo media en la relación entre el espectador y el contenido. No es casual que la mayoría de las exposiciones tengan un orden establecido y un relato a través del cual propone una interpretación y una lectura: “Un museo es como una novela: cuando un visitante entra en él, espera que alguien le narre algo y, cuando vuelve a casa, quiere contar lo que ha visto de una forma narrativa. La semiótica puede ayudar en la construcción de una buena novela, como una buena trama, con buenas explicaciones y buenas descripciones” (Eco y Pezzini, 2014, pág.1)

Puede afirmarse que el museo tiene su origen en el coleccionismo, particularmente en los *gabinetes de curiosidades* de los siglos XVI y XVII. Estos espacios no solo reunían objetos exóticos o extraordinarios, sino que también constituían una forma de ejercer y representar poder. A través de la acumulación y organización de estos objetos, los coleccionistas — generalmente miembros de la élite— no solo mostraban su riqueza y prestigio, sino también su dominio sobre el conocimiento. Así, el coleccionismo se convirtió en una práctica que

anticipó el museo moderno: un lugar donde no solo se conservan objetos, sino que se construyen discursos y se legitima una determinada visión del mundo. Así pues, los museos son espacios narrativos desde los cuales se construyen y difunden códigos estéticos, sociales e ideológicos; en consecuencia, se configuran como símbolos de poder.

Los museos como símbolo de poder



Figura 2

El secuestro del Louvre. Tomado de: <https://evemuseografia.com/2014/01/21/el-secuestro-del-louvre/>

Cuando el ejército alemán ocupó París durante la Segunda Guerra Mundial, a finales de la década de 1940, el director del Museo del Louvre, Jacques Jaujard, tomó la decisión de trasladar anticipadamente unas 4.000 obras a distintas locaciones dentro del país (figura 2). Aunque podría considerarse un hecho anecdótico, este episodio revela la profunda relevancia

de los museos en la construcción de la identidad cultural y en la consolidación del concepto de nación.

Los museos son espacios pensados para deslumbrar, para no pasar desapercibidos. Tanto así que se vuelven iconos y puntos de referencia de las grandes ciudades y se ubican en sitios estratégicos. Este tipo de edificaciones están presentes en las grandes ciudades del mundo y se conocen como “iconic buildings”² o edificios icónicos, son característicos de museos y parques temáticos como los de la famosa franquicia Walt Disney. Aunque los dos comparten la afluencia del público y tienen el interés de acoger la mayor cantidad de visitantes, la finalidad de los museos es educativa, es decir que va más allá de una intención de entretenimiento.

Los edificios icónicos, ya sean antiguos o de construcción reciente, comparten una característica común: se convierten en elementos distintivos del paisaje urbano y en referentes emblemáticos que suelen figurar en las guías turísticas. En este sentido, el museo, más allá de su función cultural, actúa también como estructura monumental, hito arquitectónico y símbolo de identidad para la ciudad. Por ello, los espacios museales tienden a conservar una pretensión ostentosa e imponente, especialmente en el contexto de las grandes ciudades. Los museos son lugares simbólicos que albergan objetos a los cuales se les otorga un significado y estatus, pero ¿qué tipo de símbolos e hitos difunden los museos y por qué la existencia de los museos sigue siendo parte fundamental de la educación en las sociedades actuales?

La estructura física de los museos no responde a una cuestión meramente estética, es decir que la originalidad de la edificación tiene que ver no sólo con una correspondencia de elementos estéticos presentes tanto en el exterior como en el interior, sino que estos espacios

² They interlace past societies with current cultures. They facilitate transportation and invention. From physical design to behind-the-scenes technology, these features make a building iconic”. (Merriam-Webster dictionary) Entrelazan sociedades pasadas con culturas actuales. Facilitan el transporte y la invención. Desde el diseño físico hasta la tecnología detrás de escena, estas características hacen que un edificio sea icónico”. (Diccionario Merryam-Webster). Traducción propia.

se definen como lugares en donde se albergan objetos de culto, objetos artísticos, objetos que representan la cultura y la identidad de una nación.

El carácter simbólico del museo como se mencionó anteriormente está ligado a elementos identitarios, a la conformación de las naciones y su poderío. Es decir que se adjudica a los objetos un valor superior al valor de uso. Tal y como lo enuncia Jiménez- Blanco citando a Krzysztof Pomian, se refiere a los objetos como *sémiophores* o portadores de significados.

esos *sémiophores* que desde la época preclásica se mantienen fuera del circuito de las actividades económicas justamente por ser considerados objetos preciosos podían ser reintroducidos <<en el circuito a fin de intercambiarlos contra los valores de uso de las cosas. Y también por ello deben someterse a una protección especial>> (Jiménez- Blanco citando a Benjamin, 2014, pág.20).

La función de los museos es crear una relación de otro orden. El coleccionismo establece una relación trascendente con los objetos, es una relación con lo intangible: lo espiritual, el poder y la gloria. El coleccionismo sitúa los objetos en el territorio de los afectos más allá de valores mercantiles y utilitarios. Esa significación que se les atribuye a los objetos y a las obras en los museos, potencializa esa cualidad superior del objeto coleccionado o preservado por quienes lo contemplan. Esa carga invisible que portan los objetos resguardados en el museo “puede referirse a aspectos extremadamente variados- lo religioso, lo político, lo económico, lo social y, más tarde, lo estético- y puede manifestarse de formas muy diferentes según sus destinatarios” (Jiménez- Blanco, 2014, pág.20). Esto significa que, desde la Antigüedad clásica hasta la actualidad, los objetos sagrados han pertenecido tanto a los espacios religiosos como al ámbito del poder político, funcionando a menudo como tributo o botín de guerra.

Cuando los museos universalistas o enciclopédicos, al modelo del Louvre o del British Museum, abrieron sus puertas al público en diversas capitales europeas en el siglo XIX, muchas de las colecciones que contenían habían sido adquiridas de la misma forma: herencias reales o aristocráticas, de una parte, y adquisiciones propias,

mediante compras o botines de guerra, de otra. Ambas podían mezclarse. En el caso del Louvre, formado a partir de la nacionalización de las colecciones reales en el contexto de la Revolución Francesa, las piezas de la corona en su primera apertura pública tenían un sentido de *trofeo*: significaban el triunfo político de la burguesía sobre la monarquía. (Jiménez- Blanco, 2014, pág. 26)

La conformación de los primeros museos se dio a partir del saqueo ocurrido durante guerras, procesos de colonización, intercambios diplomáticos y tratados entre naciones. Por ello, la concepción sobre los objetos que albergan los museos se divide en dos perspectivas claramente diferenciadas. Por un lado, están quienes consideran que dichos objetos son fruto de la usurpación y apropiación, legitimadas a través de su exhibición, como parte de una continuidad de los procesos coloniales. Por otro lado, hay quienes sostienen que estos bienes constituyen patrimonio de la humanidad, y que su valor cultural y nacional no se pierde por encontrarse fuera de su territorio de origen. “Los dos discursos, el de lo *propio* y el de lo *otro*, asociados respectivamente a nacionalismo y colonialismo, se configuran en el siglo XIX como las dos caras inseparables de la misma moneda” (Jiménez- Blanco, 2014, pág.101).

En el ámbito de los museos memoriales, los objetos dejan de ser trofeo para volverse testimonio de masacres, desapariciones y hechos violentos. Es decir que, su valor no es principalmente estético sino testimonial. Son objetos en su mayoría, de duelo, a los cuales el espectador se aproxima de una manera diferente al objeto coleccionable. ¿Qué papel cumplen estos objetos de duelo en los museos memoriales?

En primer lugar, es fundamental señalar que los objetos museográficos están inscritos en contextos específicos y remiten a acontecimientos históricos concretos. En segundo lugar, dado que muchos de ellos constituyen testimonios materiales de genocidios, torturas y violaciones a los Derechos Humanos, se espera que el espectador adopte una actitud de respeto y reflexión. En este marco, la experiencia museística se ve atravesada por una atmósfera de sacralidad y duelo, que invita a una contemplación consciente y crítica del pasado.



Figura 3

Tomada de: <https://ingeveb.org/blog/zone-of-interest>

La imagen (figura.3) perteneciente a un fragmento de la película *Zona de Interés* del director Jonathan Glazer muestra unas vitrinas de lo que parecen ser zapatos recuperados de las cámaras de gas. Las vitrinas encierran montañas de cientos de estos zapatos colocados en aparente desorden. Esta escena al final de la película, filmada en el Museo Estatal de Auschwitz- Birkenau, pone de relieve la intencionalidad del museo como parte de una construcción de una narrativa y de una decisión intencionada: la disposición de los objetos, la iluminación, la escala y la distancia establecida entre el espectador y los objetos exhibidos son aspectos pensados y cuidadosamente diseñados para crear una experiencia significativa.

La escena de la película representa un pasado inscrito en un marco histórico que comparte dos temporalidades, la del acontecimiento al que hace referencia y la del espectador. Esta imagen ilustra la forma en que el museo aborda dicho pasado: como una construcción que se reconstruye y contrasta con las versiones y perspectivas surgidas en el presente. Entonces, lo que propone el museo, es una representación del pasado que se hace pública. De este modo, dicho pasado se integra en la memoria colectiva de una comunidad o grupo social para ser reinterpretado. Por tanto, los museos otorgan sentidos al pasado desde el presente, y lo hacen mediante la difusión de relaciones simbólicas a través de sus colecciones, las cuales se presentan como pruebas, huellas y testimonios de lo acontecido.

Ahora bien, museo y memoria son dos términos estrechamente relacionados, coexisten en la definición y finalidad. En el momento en el que un objeto o pieza entra a ser parte de un museo, se detiene en el tiempo, se vuelve un objeto mítico. “Lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de la realidad”. (Huyssen 2002. P.21). Los objetos se convierten también en elementos fetichistas para el espectador, son portadores de una carga simbólica desde el presente. Se vuelven fetiche porque son testigo de otro tiempo y permiten comprender la cultura y la historia de una sociedad. En los museos memoriales, los objetos son testigo y testimonio, prueba y vestigio que confirma lo sucedido. Operan como monumento, hito y evidencia de acontecimientos violentos y traumáticos. En ellos, la historia no se resguarda únicamente como memoria, sino también como acto de conmemoración, lo cual implica un ejercicio permanente de apropiación, reflexión, reinterpretación y reconstrucción de los hechos desde múltiples perspectivas y enfoques.

Los museos poseen un poder comunicativo equiparable al de los medios de comunicación, en tanto difunden una lectura específica de los acontecimientos y construyen una versión de los hechos, que, al oficializarse, adquiere una función educativa. No obstante, educar en torno a la memoria de hechos violentos y genocidios implica una construcción de sentido y una posición ética, política e ideológica que representa determinados principios y lineamientos en torno a lo acontecido.

Si bien es cierto que los museos están orientados a la formación de públicos, los museos de arte suelen priorizar la formación en torno al gusto estético. En cambio, los memoriales tienen como propósito fundamental testimoniar hechos históricos, resguardar los vestigios materiales e incluso inmateriales en torno a los cuales se interpretan el pasado. Por tanto, estos relatos responden a perspectivas ideológicas y políticas.

Por ello, resulta fundamental interrogarse sobre el modo en que se ejerce el rol educativo en este tipo de museos: qué tipo de conocimiento se produce, cómo se configura y con qué fines se transmite.

Los museos son tan poderosos como cualquier medio de comunicación. Difunden una lectura de los acontecimientos, construyen una versión de los hechos que se oficializa y que tiene una finalidad educativa. Por ende, educar en torno a la memoria de hechos violentos y genocidios implica una construcción de sentido, una posición que representa los principios y lineamientos sobre el acontecimiento. Si bien es cierto que los museos son lugares orientados a la formación de públicos, en los museos de arte hay un interés de formación de públicos orientados al gusto y a lo estético. En cambio, en los museos memoriales, se educa en torno al testimonio y a su relación con los hechos históricos. Es preciso preguntarse por la manera como se ejerce el rol educativo, qué tipo de conocimiento se gesta y cuál es su propósito.

El reconocimiento de los museos como espacios educativos les confiere autoridad para difundir ciertas versiones de los hechos, las cuales se vuelven predominantes y oficiales. Por ello, se puede afirmar que los museos no solo difunden, sino que también establecen y refuerzan cánones estéticos, morales y políticos. En consecuencia, cuando se crean museos oficiales de la memoria, simultáneamente emergen otros que cuestionan y contraponen esas formas de presentar los mismos acontecimientos.

Los museos memoriales se sitúan en un punto intermedio entre la recreación, la validación y la verificación de la memoria. Son instrumentos de poder y espacios educativos que responden a políticas y enfoques tanto estatales como globales. Aunque cada museo posee una orientación específica, su concepción estructural, espacial y comunicativa, en cuanto a los mecanismos característicos del espacio museal, es similar.

Asimismo, los museos, concebidos como instituciones, forman parte de redes institucionales que se rigen por lineamientos adaptados a la época y a las políticas estatales y globales, las cuales orientan tanto el enfoque como el contenido de estos espacios.

CAPITULO 2

La Nueva Museología: la privatización del museo y su conformación como ente político y globalizado.

Los museos han sido concebidos como “*bodies of thought*” o *cuerpo de ideas* que coinciden con la idea de buscar un pluralismo no valorativo como menciona Nucci. Este aparente pluralismo que parece regir los grandes museos proviene de la concepción de lo que se llamó La Nueva Museología y que se implementó en los grandes museos de Estados Unidos hasta difundirse en Europa y América Latina. El museo se concibió desde la multiculturalidad y la diversidad, como un *salad bowl*, una taza de ensalada en la cual se podían mezclar diversos orígenes y culturas sin fundirse.

La Nueva Museología cuestionó las ideas de conservación y de coleccionismo que lo definían. El nuevo museo se concibió como un lugar en donde lo educativo cobró tal importancia, que a partir de esa nueva concepción los museos incluyeron un área de educación. Por tanto, se hicieron más conscientes las estructuras narrativas, los elementos históricos, ideológicos y formales que componen, intervienen y dirigen la experiencia en estos espacios. Los museos comenzaron a ocupar un papel mucho más protagónico al ser concebidos como lugares en donde se resguardaban objetos que eran testigo de una época, le otorgaban la credibilidad y el poder de lo verídico.

Museum are sites of spectacle, expository spaces, where exhibitionary complexes are sited. Museum pride themselves on being places where ‘real objects’ can be seen. This notion of ‘the real’ is a powerful and enduring one. (Hooper-Greenhill. 2000, pág.14)³

³ Los museos son lugares de espectáculo, espacios expositivos, donde se ubican complejos expositivos. Los museos se enorgullecen de ser lugares donde se pueden ver "objetos reales". Esta noción de "lo real" es poderosa y perdurable. Traducción propia

La Nueva Museología fue también el resultado de la emergencia por resguardar la memoria después de la Segunda Guerra Mundial a partir del relato de las víctimas. El rol del museo se encaminó a darle valor e importancia al punto de vista del visitante. Es decir, de hacer del museo un espacio participativo. A pesar de que la nueva museología planteó una manera novedosa de concebir el museo, las decisiones curatoriales y museográficas siguieron dependiendo de las políticas gubernamentales.

La Nueva Museología reivindicó el rol activo del espectador en el museo y a su vez puso en evidencia la importancia de pensar los elementos comunicativos y educativos que conforman las exhibiciones; el diseño, elaboración y montaje. Ese aspecto no es otra cosa que la conciencia y énfasis en la condición y en la posibilidad que tiene el museo para contar, para ser un espacio narrativo. El museo no obedece sólo a la conservación de un patrimonio inmaterial y cultural, sino que se posiciona como una institución con intenciones y pautas dirigidas a la interpretación y transmisión de ciertas ideas en sociedad.

La intencionalidad del discurso en el museo se hizo más evidente a partir de la disolución del Estado de Bienestar, tanto en Estados Unidos, como en Europa. Este hecho transformó la economía y tuvo un impacto en la calidad de vida de la gente.

Durante el gobierno de Jimmy Carter en Estados Unidos, la ascensión al poder de Ronald Reagan, la figura de Margaret Thatcher como primera ministra en el Reino Unido y la Caída del Muro de Berlín en 1989, sumado al Consenso de Washington, como se le llamó a las medidas económicas recomendadas por el FMI (Fondo Monetario Internacional) adoptadas en ese momento, impulsaron la globalización económica, ya que sus políticas fomentaron la integración de los países en desarrollo en el sistema económico global, promoviendo la apertura de mercados y la privatización. Asimismo, significaron no sólo el recorte al presupuesto que se le otorgaba a la cultura, sino que reflejaron la liberalización de la economía. Con la puesta en marcha de estas políticas económicas, el museo se verá forzado a inscribirse bajo un nuevo signo que se expresará en los quiebres de las esferas de lo público y de lo privado. El museo entrará a ser parte de un factor más de la economía dispuesto a generar rentabilidad a los países. Tal y como lo expresara Margaret Thatcher: “No quiero un

museo con un pequeño shopping al lado; quiero un gran shopping con un pequeño museo” (Nucci, 2011, pág.8)

Así, la dependencia económica estatal de los museos institucionales y su desfinanciación va a incentivar la inversión privada por parte de instituciones, empresas y coleccionistas que influenciaran y guiaran los contenidos y enfoques del museo. Esta concepción de las instituciones culturales como lugares a través de los cuales se pueden recortar impuestos a los patrocinadores, convertirse en espacios propicios para difundir contenidos y publicitar marcas, va a cambiar la manera de percibir el museo. En la pretensión de universalizar los museos, se va a adoptar un modelo similar al de las franquicias, que va a dejar en un segundo plano el propósito de la construcción del Estado y la nación a través del museo. De allí que museos como el Guggenheim hayan tenido sucursales en Estados Unidos, Lituania, Finlandia y todavía se conserven algunas sedes en México, Italia y España.

Increasingly, it seemed that museums were not only being sponsored by corporations, but that their practices were becoming entirely interwoven with a corporate model, effectively blurring the boundaries between the world of museums, the world of Hollywood, the world of fashion design, while also creating a convergence of interests between these powerful economic sectors. (Mathur, 2015, pág. 511)⁴

Los museos difunden una narrativa o una manera de contar la historia ligada a los objetos que resguarda. Ese poder comunicativo, educativo e ideológico, es precisamente lo que le otorga un lugar tan importante. Sin embargo, con la caída del estado de bienestar, los museos institucionales están subordinados a las políticas globales que implican la integración y expansión a nivel económico y cultural. El ICOM (International Council of Museum/ Consejo Internacional de Museos) es resultado de esas políticas, surge con el objetivo de reunir a todos los grandes museos

⁴ Cada vez más, parecía que los museos no sólo estaban patrocinados por empresas, sino que sus prácticas se estaban entrelazando totalmente con un modelo empresarial, difuminando de hecho las fronteras entre el mundo de los museos, el mundo de Hollywood y el mundo del diseño de moda, al tiempo que se creaba una convergencia de intereses entre estos poderosos sectores económicos. (La traducción es mía).

en torno a principios y objetivos comunes. Si bien, comparten el propósito educativo, el surgimiento del ICOM implica la uniformidad en la concepción del museo.

El ICOM (International Council of Museum/ Consejo Internacional de Museos) agrupa más de 45.000 museos en 138 países. Aunque el nacimiento del ICOM data del año 1946, sólo hasta el año 1977 empezó a desarrollarse en Asia, África y América Latina. El ICOM define el museo como:

...una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos. Los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos”.
(<https://icom.museum/es/sobre-nosotros/historia-del-icom/> s.f.)

Agrupar los museos en una institución que establece y vela por el patrimonio universal, implica no sólo pensarlos dentro de un marco común de garantías de visibilidad y conservación, sino también de intereses que los rigen como cualquier institución. Es decir, que esta agrupación de los museos en el ICOM no sólo se propone vigilar y cuidar aquello que se considera patrimonio material e inmaterial de la humanidad, sino que pretende establecer criterios de inclusión universalistas a nivel mundial, ¿qué implica esta pretensión de globalización del museo?

El museo es un lugar fundamental para la producción de los imaginarios culturales, del gusto, de los valores ciudadanos y la convivencia. Cumple una labor de formación. Es un lugar de producción de conocimiento a través de una experiencia que se percibe libre y autónoma por parte del espectador pero que está guiada y manipulada a partir de las estrategias de la museología. Es decir, que su interpretación va a depender de la manera cómo se cuenta y qué se cuenta en estos espacios: “la novedad del nuevo museo radica entonces en las funciones,

culturales y económicas, que viene a cumplir en tanto fenómeno social”. (Nucci, 2009, pág.6)

A la concepción del museo como espacio masivo de públicos diversos, donde el espectador le da sentido a lo expuesto allí, se le suma la identificación del museo como institución de valores democráticos ¿Qué significa que a un museo se le adjudiquen pretensiones democráticas? Con el surgimiento de la nueva museología, a los museos se le asignan responsabilidades que parecen ir emparentadas a políticas estatales y coyunturales; la implementación de los valores democráticos y la búsqueda de un lenguaje común con miras a la visibilización de la sociedad concebida en su multicultural, es parte del rol impuesto. Es decir, que espacios que se traduzcan en la visibilización de identidades las cuales no eran reconocidas socialmente. También, hay una búsqueda por establecer algunas nociones en la sociedad que van ligadas a la vida en comunidad y a la tolerancia. En definitiva, se le impone un deber social que estandariza no sólo la labor del museo, sino que intenta homogeneizar los discursos.

La noción de que alguna vez, hace mucho tiempo, existió una museología estandarizada, tradicional, coherente, que reinaba apaciblemente sobre los museos (también ellos mismos estandarizados, tradicionales, coherentes), y que poco a poco fue envejeciendo porque no podía responder ante los desafíos que imponían los nuevos tiempos (el incremento de la cultura audiovisual, de la educación superior, de la brutalización de la enseñanza primaria y secundaria, etc.), ha de descartarse. La existencia y sentido de la nueva museología se debe al horizonte neoliberal, y no a una evolución interna, inmanente a la propia historia museológica. (Nucci, 2011, pág.17)

Esta idea de los museos como lugares ejemplarizantes de la democracia y de la inclusión, comenzó a difundirse mayoritariamente en los museos de Estados Unidos. “Si las sociedades cambian, la conclusión que deducen de esta premisa es que resulta necesario cambiar a los museos, para que representen las realidades de esas gentes sometidas a nuevas realidades. El peligro es que la transformación de los museos derive en una exaltación muy poco crítica de

esas mismas sociedades actuales”. (Nucci, 2011, pág.15) A pesar de que la nueva museología se caracterizó por la apertura de expansión de públicos e identidades, la agrupación de la mayoría de los museos institucionales en el ICOM, implicó el control de los contenidos y asimilación de parámetros comunes de comunicación dentro de los espacios. Agrupar a los museos como se hace con algunos medios de comunicación, tiene como consecuencia el control; la aprobación y legitimación de un lenguaje y unos contenidos.

El primer intento de crear un discurso oficial de los museos se produjo a través del ICOM en 1946, una institución creada en Europa después de la Segunda Guerra Mundial que agrupa museos de arte, historia natural, arqueología, ciencia y tecnología entre otros. Hoy el ICOM es una institución influyente que avala, valida y reconoce a las instituciones museales. Entre las instituciones o iniciativas museales afiliadas al ICOM, se encuentra el ICSC (International Coalition of Sites of Conscience)⁵, una organización sin ánimo de lucro, fundada en 1990 en Estados Unidos enfocada en el abordaje de temáticas sociales y coyunturales. Esta agrupación o Coalición, agremia y visibiliza iniciativas museales memoriales con el objetivo de promover el diálogo, la tolerancia, la empatía, ayudar a la comprensión de la justicia transicional, hablar de la verdad, evitar la repetición y velar por la protección de los Derechos Humanos. A pesar de que estas premisas son similares en los museos memoriales del mundo, no todos los museos que se denominan memoriales hacen parte de la ICSC. Una de las condiciones o características fundamentales que deben cumplir estos espacios, es que se incluyan los testimonios, versiones o narrativas de los diferentes actores del conflicto. La narrativa de víctimas y victimarios debe hacer parte de estos sitios de memoria ¿qué implica la pretensión de querer agrupar las memorias en un mismo espacio?

A estas dos instituciones mencionadas anteriormente, se suma RESLAC (Red de Sitios de Memoria Latinoamericanos y Caribeños), una red que documenta y agrupa los sitios de memoria desde 1999. Esta red de museos pertenece a su vez a ICSC (International Coalition of Sites of Conscience) y no sólo mapea los lugares de memoria, sino que es un mecanismo para gestionar diálogos y experiencias entre los diferentes países con iniciativas

⁵ (ICSC)Coalición Internacional de Sitios de Conciencia.

similares. La otra cara de este mecanismo de asociación de los espacios es que les otorga visibilidad y reconocimiento, lo cual se convierten en un mecanismo contra el negacionismo de los acontecimientos. A través del lenguaje, las estrategias similares de comunicación, el horizonte común de la no repetición y la defensa de derechos humanos como bandera, se crea un discurso global que se acomoda a las memorias de hechos traumáticos en el mundo. El énfasis de los museos memoriales puesto en los testimonios de las víctimas y los sobrevivientes, crea una similitud dentro de estos espacios. A partir del trauma y el testimonio de los sobrevivientes, se establecen elementos comunes que se enuncian de manera generalizada en todos los museos memoriales. Así, el testimonio y la memoria viva es la que le da validez al acontecimiento. Sin embargo, cuando el espectador es testigo también mira a través de su propia perspectiva. Así como no hay museos neutrales, tampoco hay espectadores neutrales. “Tampoco es posible hablar de memorias neutrales y mucho menos de equiparar la memoria con la verdad. Lo que constatan los ejercicios de memoria es que el “pasado” no es algo fijo y cerrado” (Jelin, 2012, pág.17).

Por un lado, está el relato del museo que proviene de lo vivido, de las víctimas y los archivos. Por el otro, está el espectador quien accede a la memoria a través de su propia experiencia de vida y la del relato de otros. La memoria se trastoca, se reconstruye y se recrea de acuerdo al contexto, a la época y a la fuente de donde proviene.

El exterior es la memoria de los otros y es lo que permite que el marco de mi memoria sea social (...) Halbwachs la identifica con la inteligencia cuyos elementos son: el lugar, la forma, el lenguaje, la reflexión. A los que designa como <<los clavos con los que fija sus recuerdos>> (Halbwachs, 2004, pág, 377).

Los espacios de memoria asumen una postura sobre qué memoria desean visibilizar y de qué manera lo hacen. “En este sentido, toda política de conservación y de memoria, al seleccionar huellas para preservar, conservar o conmemorar, tiene implícita una voluntad de olvido. Esto incluye, por supuesto, a los propios historiadores/as e investigadores/as que eligen qué contar, qué representar o qué escribir en un relato”. (Jelin, 2012, pág.63) El museo entra dentro de la construcción de los relatos, los reproduce y los difunde. Desde el museo se legitiman y se

refuerzan las memorias. No hay aproximaciones neutrales porque la memoria tiene un componente subjetivo, variable, que tergiversa, modifica y moldea; tienen que ver con violencias perpetuadas por los seres humanos a lo largo de la historia y en ese sentido, acoge a un público con intereses específicos, es una experiencia ritualizada, sesgada e incluso sensacionalista.

Más que en cualquier otro tipo de museo, en los museos memoriales, el visitante coteja la narrativa del museo con lo que sabe o ignora sobre los acontecimientos. En el museo memorial la perspectiva y la observación de lo que allí se exhibe, apela a la condición de ser humano. De allí que el propósito de los museos memoriales no sea únicamente dar una versión de lo que pasó. También, afirmar ratificar los hechos y rememorarlos. Tal vez, porque es la única manera de acercarse al pasado, comprendiéndolo en los límites que implica interpretarlo desde la actualidad. Esto quiere decir que sólo es posible abordarlo dentro de marcos sociales y coyunturales; a través del presente y bajo una perspectiva de clase social, edad, género y posición política. Esto quiere decir desde la subjetividad.

El museo es un dispositivo que permite colocar al sujeto en el lugar de la interpelación sobre lo sucedido. No sólo es mecanismo para reforzar el carácter fáctico de los hechos, es decir, el hecho de que aconteció sino de preguntarse por el carácter humano detrás del acontecimiento. Por ello, los museos memoriales no se interesan en contar cómo sucedió, sino que acuden a la emocionalidad que lleva a la pregunta moral y ética como elemento fundamental de la constitución humana. Es en este sentido que se agrupan las narrativas de los museos. Ese es el marco de sentido, el elemento común de la época a través de la cual se pretende comprender y educar para la no repetición.

...el pasado no -es revivido, sino reconstruido, y en la medida que esa reconstrucción sea fruto de un olvido, rememoraré los principios generales que constituyen nuestro interés en relación con el grupo, nuestra tendencia a ponernos en su lugar; los principios de los marcos de la memoria remiten a nuestra visión del mundo proporcionada por la sociedad de nuestro tiempo (Halbwachs.2004,pág. 380).

Los museos no sólo se agrupan como instituciones, también buscan abrir espacios de diálogo que permitan crear colectividades entre quienes visitan estos espacios. Parece inevitable que los museos de la memoria adquieran una identidad o representen un lugar desde donde se expresan y enuncian las memorias. Aunque en principio se diría que es a través del relato de las víctimas, el problema está en la interpretación de quiénes se perciben o cómo se definen las víctimas en cada espacio. En este sentido hay una imposibilidad de neutralidad en estos espacios. No puede haber un museo memorial sin posicionarse frente a las memorias que hace visible. Los museos de la memoria asumen una posición ética y política. Así como los museos memoriales surgen gracias a una coyuntura política, también guían su discurso a partir de la misma. Por ello, parece que este boom de museos agrupados en torno a la memoria, hace parte del propósito de una transformación universal bajo conceptos que se enfocan en el rechazo y la condena a la violación de los derechos humanos. Aunque todos los museos memoriales tienen el horizonte común de la no repetición, lo abordan a partir de las narrativas que responden a la dualidad entre víctimas y victimarios. Esto implica que el museo se vea abocado a tomar una posición respecto al relato, y a su vez, asuma una posición ética frente a los sucesos traumáticos. La manera como se orientan las narrativas en los museos va a conformar discursos y perspectivas en torno a la rememoración de los hechos considerados memoriales.

Como se mencionó anteriormente, el museo es un espacio de construcción de significados, mediado por un lenguaje y unas ideas que responden a discursos globalizados, generalizados y coyunturales. Aunque los objetos expuestos parecen congelados en el tiempo, la contemplación y la constante interpretación por parte de los visitantes permiten que su comprensión se actualice continuamente.

¿De qué manera se construyen y establecen esos significados en cada época? Los elementos que conforman la disposición de los artefactos en el museo orientan la mirada y, en definitiva, conducen el relato que se presenta.

Los museos están vinculados a la cultura y al conocimiento, pero ¿qué tipo de conocimiento se genera en un museo memorial? ¿Cómo es que los museos de la memoria y sus exposiciones

sobre hechos históricos se transforman en herramientas sociales mediante las cuales se construyen y reproducen ideologías y diversos significados sociales?

El surgimiento de los museos de la memoria y sus características.

Los museos de la memoria son relativamente recientes. Se podría decir que en un principio fueron museos de historia. A partir de la posguerra, el acercamiento al pasado implicó la revisión de las temáticas y las fuentes que posiblemente habían sido ignoradas. Es decir que el cambio fundamental fue definir el museo no como un lugar de memoria a través de los objetos, sino un ejemplo vivo de construcción temporal, “el museo no es tanto un lugar donde se asegura la memoria de los objetos sino un ejemplo vivo de construcción de ésta a través del tiempo y el espacio”. (Como se citó en Velásquez, 2011, pág. 26) Se convierte en un lugar vivo que da lugar a nuevas interpretaciones y relatos. Es decir, que la definición y configuración de los museos ya no estaba centrada en los objetos sino en los individuos: “...en muchos museos se hizo evidente que el tema o esencia principal del museo de historia no eran los objetos sino las personas, su definición cultural y cambio social” (Kavanagh, 2000 como se citó en Velásquez 2011). Los individuos comienzan a ser parte activa y esencial en la construcción de los relatos históricos. Este cambio de percepción comienza en la posguerra como una necesidad de acercarse al pasado mediante fuentes primarias. Este giro o enfoque fue el que dio apertura a los museos memoriales.



Figura 4

Cúpula de la Bomba Atómica. Patrimonio Mundial de la UNESCO. Tomada de: <https://acortar.link/uQC1ZM>

Durante la década de los años veinte y treinta del S. XX, surgieron un número considerable de museos memoriales, pero muchos no se consolidaron como espacios museísticos, tuvieron una función más conmemorativa y ornamental.

El Museo Memorial de la Paz (Peace Memorial Museum) ubicado en Hiroshima y fundado en 1955, diez años después del lanzamiento de la bomba atómica, colinda con el Parque Memorial de la Paz de Hiroshima (Peace Memorial Park) el cual fue construido simultáneamente como un homenaje a las víctimas del ataque nuclear en donde se estima murieron 140.000 personas. Este parque localizado en un antiguo distrito comercial de la ciudad de Hiroshima, fue destruido por la explosión nuclear casi en su totalidad. Allí solo quedan los rastros de lo que antes fuera el Auditorio de Promoción Industrial del Estado y del que hoy quedan los vestigios de lo que llaman “La Cúpula de Genbakú o la Cúpula de la Bomba Atómica”, declarada por la UNESCO en 1996 patrimonio mundial de la humanidad.

La ruina se vuelve un elemento simbólico que es prueba de lo sucedido y a la vez monumento conmemorativo.

El Peace Memorial Museum o Museo Conmemorativo de la Paz de Hiroshima tiene como consigna; “No más Hiroshimas”, evocando la no repetición. Con esta consigna y según la información que aparece en la página web, el museo hace visible el horror y las secuelas que dejó el uso de las bombas nucleares.

El espacio contiene objetos que testifican lo ocurrido, fotos de Hiroshima antes y después de la bomba, proyecciones en 3D del antes y después del mismo lugar, testimonios en video de sobrevivientes organizados y clasificados por nombre, profesión y fecha, pueden ser consultados en la web. Las narraciones cuentan el hecho traumático y las secuelas que dejaron en las víctimas. También hay una sala dedicada a explicar los riesgos del uso de bombas nucleares, su desarrollo y lanzamiento. Cuenta la historia de Hiroshima durante la guerra, muestra la recuperación y pretende difundir un mensaje de paz.

La visita virtual al museo reconstruye el hecho histórico a través de objetos y testimonios de las víctimas con el fin de aportarle veracidad a la narración. Además, hace hincapié en el uso inadecuado de la energía nuclear. Llama la atención que en la página principal aparece un mensaje citado anteriormente en el cual se enuncia “la naturaleza inhumana de las armas nucleares”, una frase que resulta inquietante, pues se le adjudica a la invención científica una cualidad que se refiere precisamente a la condición humana asociada a la responsabilidad y el libre albedrío.

Una bomba atómica mató a decenas de miles de personas de manera indiscriminada, cambiando totalmente la vida de los sobrevivientes. A través de las pertenencias que dejaron las víctimas, los objetos bombardeados, los testimonios de los sobrevivientes y otros artículos relacionados, el Museo Conmemorativo de la Paz de Hiroshima le transmite al mundo los horrores y la naturaleza inhumana de las armas nucleares. (Museo Conmemorativo de la paz de Hiroshima. <https://hpmuseum.jp/?lang=spa>, s.f.)

Otro museo icónico es el del museo Yad Vashem o Centro Mundial de Conmemoración del Shoa fundado en 1953, ubicado en Jerusalén se describe como un museo multidisciplinario e interdisciplinario que “presenta la narrativa del Holocausto desde una perspectiva judía única, acentuando las experiencias de las víctimas individuales a través de objetos originales, testimonios de sobrevivientes y posesiones personales” (Yad Vashem Centro Mundial de la Shoá <https://www.yadvashem.org/es.html>, s.f.) Al igual que el museo de Hiroshima, el Yad Vashem tiene archivos audiovisuales que recogen testimonios de las víctimas, objetos de los campos de concentración, fotografías, obras de arte alusivas al Holocausto y material educativo en varios idiomas. Como elemento particular, el museo tiene una sección en la que se nombran los “Justos de las Naciones” a quienes se les reconoce el valor “ingenio y coraje” para salvar o rescatar a los judíos durante el Holocausto, incluso arriesgándose a ser ejecutados por esconderlos o encubrirlos. El museo Yad Vashem está concebido a partir del relato de las víctimas y se define como un museo de perspectiva judía. Lo anterior expresa una posición clara sobre la narrativa que se pretende divulgar. Cabe mencionar que espacios como la sala dedicada a los “justos”, ubica el discurso en términos morales y conduce al espectador a sacar conclusiones que corren el riesgo de quedar reducidas a establecer quiénes fueron los buenos y los malos, los justos y los injustos. A diferencia del Museo de Hiroshima que dirige su discurso hacia la paz, el del Holocausto se centra en el sentido de justicia.

Como se dijo anteriormente, a los museos memoriales los anteceden los museos de historia. Aunque son conceptos ligados, el abordaje del acontecimiento traumático en los museos memoriales, comparte elementos característicos a pesar de la especificidad del suceso. A continuación, se abordarán esas características comunes.

Los museos son espacios grandilocuentes, se establecen en lugares estratégicos cargados de una referencia simbólica de poder, de identidad e institucionalidad. Los dos museos mencionados anteriormente están situados en lugares emblemáticos. Por ejemplo, el lugar donde se construyó el museo de Hiroshima, conserva los rastros de la tragedia, se extiende en un terreno amplio en el que se encuentra el Parque Conmemorativo. De igual manera, el Yad Vashem está ubicado en el Monte Herzl, donde también hay un cementerio en el que

está sepultado Theodor Herzl, considerado el fundador del sionismo. Podría decirse que todo el sector representa la conmemoración del pueblo judío y la visibilización de los símbolos históricos que definen a Israel como Estado. Este museo tiene la intención explícita de difundir un relato que refuerza el nacionalismo de los judíos y los reafirma como víctimas respecto a las memorias oficiales de la historia.



Figura 5

*Vista aérea del complejo museístico Yad Vashem. Tomada de:
<https://www.yadvashem.org/visiting/photogallery.html>.*

El complejo arquitectónico es uno de los sitios recomendados por las páginas de turismo en la web. Es una construcción enorme que sobresale por sus dimensiones en el paisaje, un edificio icónico de Jerusalén (iconic building). Su diseño se impone dentro del panorama de la ciudad. Tanto el Museo de Hiroshima en Japón, como el del Holocausto en Jerusalén, son en sí mismos monumentos arquitectónicos de la ciudad. Están contruidos para no pasar desapercibidos.

Estos espacios mantienen un público regular que tiene una relación especial con el espacio. Esta característica establece una diferencia entre los museos memoriales y otros museos. Los museos de la memoria están comprometidos de una manera más directa con la difusión del relato a partir de los sobrevivientes. Por eso, tanto en el de Hiroshima, como en el del Shoá, se puede acceder por la página web a actividades educativas que incluyen los testimonios de personas implicadas en el acontecimiento. Los museos memoriales no albergan objetos inertes ni hechos simplemente del pasado, sino memorias en constante discusión e interpretación. Estos museos están conformados de relatos y narraciones sobre un acontecimiento que tiene relación con el presente. Por eso, la difusión de los contenidos está tanto a disposición del visitante presencial, como del virtual. Los museos memoriales acogen y resguardan memorias, incluso elementos intangibles que aportan a la reconstrucción del suceso, son prueba de lo sucedido. Por eso, estos espacios son también lugares de documentación, de archivo, centro de acopio, protección de los testimonios y de objetos testimoniales.

En los memoriales hay un vínculo especial con los usuarios contemporáneos al suceso: para empezar, porque hay una alta dosis de recuerdo, de emociones encontradas y de peso simbólico del testigo o testimonio; en segunda, porque estos visitantes pueden ser los “objetos” de la exposición; es decir, en tanto que son el centro y eje de la narrativa, sus relatos personales constituyen el hilo conductor de la historia musealizada (Velázquez. 2011, pág. 28).

Los visitantes de este tipo de museos, a diferencia de otros públicos, tienen un interés particular por conocer lo sucedido o cotejar la versión del museo con lo conocido. Estos espacios no podrían clasificarse como sitios de entretenimiento a pesar de que hagan parte de los sitios considerados para el tiempo de ocio. Su propósito es diferente. La memoria adquiere interpretaciones simbólicas de ritualidad, conmemoración, rememoración, duelo y reparación. El museo memorial visibiliza y denuncia hechos traumáticos y condenables socialmente. Por ende, el sentido y abordaje de los sitios memoriales es más testimonial que estético. Los testimonios de las víctimas y los objetos buscan contribuir a la veracidad. Si bien el significado de verdad aquí tiene un contenido subjetivo, aporta a la reconstrucción de los acontecimientos.

El museo se vuelve un símbolo de identidad y representa el espacio para visibilizar las memorias individuales y colectivas de las víctimas. Son espacios donde se acogen las memorias de lo ocurrido para ubicarlas espacio temporalmente, y reinterpretarlas desde distintos contextos, protagonistas y temporalidades. En otras palabras, son acontecimientos y vivencias enmarcadas históricamente.

Algunos museos se convierten en lugares de archivos de las memorias, contribuyen al proceso de investigación y visibilización de los acuerdos de la justicia transicional. Todos los museos memoriales responden a la necesidad de conmemorar genocidios o hechos que cambian el curso de la historia. Son hitos del horror y la deshumanización. Por eso abanderan la no repetición. Sin embargo, como se dijo antes, ningún museo memorial es neutral pues asume una perspectiva de difusión de los hechos históricos. El museo pone a disposición del público una interpretación a través de la cual se decide el lugar de enunciación. Estos museos adquieren un compromiso de difusión de los acuerdos y se les confiere una labor social enfocada a educar. Están encaminados a buscar la concientización y sensibilización de los visitantes. Su labor es fortalecer las ideas de tolerancia, el valor y la defensa de los Derechos Humanos. Esta consideración de los museos como herramientas de construcción social es resultado de políticas estatales, “funcionan como elementos distintivos porque los memoriales versan sobre temáticas que, justamente, muestran carencias respecto del Estado de derecho- o incluso la ausencia total- de un gobierno” (Velázquez. 2011, pág.28).

A menudo la función educativa del museo incluye el trabajo psicosocial con las víctimas. El museo es lugar de encuentro y acogida para las víctimas. Sobre todo, es un lugar simbólico que representa sus luchas, sus relatos y sus intereses. Incluso, las víctimas sobrevivientes se vuelven parte fundamental de la concepción museográfica porque se consideran voces autorizadas de sus memorias y sus relatos. El hecho de que estos espacios se vuelvan portavoz de ciertas memorias, los convierten en lugares de disputas y legitimación de los relatos. La función educativa del museo asume un posicionamiento que se pone de manifiesto en el recorrido, el lenguaje visual y sensorial que enmarca la experiencia en los museos.

Sirven como espacio de difusión, socialización y construcción continua de memorias colectivas y de identidades sociales. En este sentido, los museos memoriales son políticos, pues albergan los relatos de sus protagonistas y colaboran en la creación de actividades que

permiten la difusión y el diálogo de quienes sufrieron la tragedia. Aunque este sea un elemento común, la narrativa de un actor del conflicto puede hacerse más explícita y central de acuerdo al espacio de enunciación.

Asimismo, debido a que la memoria y las memorias en plural tienen un contenido subjetivo, tampoco escapan a consideraciones morales interpretadas desde el presente. La perspectiva educativa del museo memorial se ve impulsada a abordar consideraciones morales y establecer vínculos que involucran el contexto y las temáticas de la actualidad. La no repetición y la condena de los hechos violentos por parte de un actor del conflicto a menudo está cargada de consideraciones morales que conducen al espectador a que juzgue por sí mismo quienes fueron los buenos y quienes los malos. “El problema en cuestión es de qué tipo de enseñanza moral se está hablando, qué tipo de pensamiento crítico fomenta y, por lo tanto, qué juicios establece sobre la historia y el presente” (Velázquez. 2011, pág. 28).

Acuñar el mensaje de paz o la idea de que “nada justifica la violencia” dentro de los museos memoriales, ubica el acontecimiento en un lugar de una aparente neutralidad que desdibuja las causas y el contexto históricos que lo precedió. De este modo, la paz se plantea como una finalidad y un elemento que se asume como parte de la finalidad de los museos memoriales. En estos espacios el mensaje de tolerancia y reconciliación, hace parte del desenlace de la narración. Los sucesos se convierten en hitos en donde priman la sensibilidad de los sujetos que se vuelven irrefutables y abiertos a consideraciones morales.

El contenido de los museos es susceptible de caer en una mitologización, es decir que se tiende a idealizar, dramatizar, incluso a institucionalizar los eventos, los personajes y los sufrimientos con el fin de producir relatos heroicos o de victimización. Se institucionaliza la memoria de tal manera que no deja espacio para el disenso o la ambigüedad. Con la mitologización de las víctimas se corre el peligro de quedarse en el lugar del morbo o pesadumbre sobre lo ocurrido. Sin embargo, en este proceso, tal como ocurre con los sitios memoriales en Colombia, trabajar sobre las memorias de hechos recientes implica una constante reinterpretación. Por lo tanto, no hay una comprensión definitiva. Esto quiere decir que hay una parte de la historia reciente que se considera como pasado que pervive en el presente porque ha dejado huellas y secuelas en la sociedad. Esto implica una discusión sobre aquello que se pretende rememorar. Es decir, de qué manera ese suceso perteneciente al

pasado se interpreta desde el presente. Así, la noción del pasado se pone en cuestión porque en el momento de la rememoración emergen inevitablemente las memorias vivas de una historia que todavía no se puede considerar parte del pasado debido a que los sobrevivientes y testigos siguen construyendo lo sucedido. El acontecimiento no hace parte del pasado sino de un presente continuo.

Son los museos memoriales los que precisamente han tomado la batuta para abordar temáticas contemporáneas y difundir el ya conocido cliché de “recordar para no repetir” por ello a menudo son tan polémicos: porque hablan desde el presente y con los presentes sobre temáticas que continúan abiertas (Velázquez, 2011, pág. 29).

Estos escenarios se vuelven complejos porque involucran sucesos que a menudo no han llegado a esclarecerse, ni mucho menos se ha establecido la responsabilidad individual y colectiva de los actores implicados. Los museos memoriales abordan acontecimientos históricos inconclusos: “matanzas étnicas, ataques terroristas, accidentes nucleares o represiones políticas, los acontecimientos presentados en ellos son traumas. El shock o trauma social se refiere a una conmoción de tal violencia, magnitud o crueldad, que trastoca para siempre la vida cotidiana de miles de personas” (Velázquez, 2011, pp. 28-29).

Los museos memoriales tampoco son ajenos a las emociones traumáticas que devienen de esas memorias. Aunque los testimonios son relatos individuales, reflejan un trauma común, un trauma de la sociedad. “Pero los traumas también son herencia y en ello los memoriales han abierto el campo para aceptar como patrimonio, y no como una herencia negativa que es mejor olvidar, aquellos sucesos dramáticos, deleznable y crudos que forman parte de la historia de la humanidad” (Velázquez, 2011, pp. 28-29). De cierta manera, el trauma en el museo es utilizado en sentido positivo porque es el que permite recordar y evita el olvido. El trauma, según este punto de vista, parece ser el elemento clave de sensibilización que permite recurrir a la condición de humanidad como parte de la apuesta social y educativa que se adjudica el museo.

Todos los museos de la memoria están enmarcados en hechos históricos, implican un espacio de tiempo específico, un acontecimiento. Sin embargo, vinculan la historia al presente porque

incluyen no sólo lo que algunos teóricos llaman las memorias vivas, las memorias testimoniales, sino también al espectador y con él, la mirada propia sobre el suceso. Los elementos subjetivos y de historia reciente de la que se valen los museos, plantean una experiencia íntima, vivaz y cercana con el hecho histórico:

Las fuentes de los memoriales son, principalmente, testimonios vivenciales; es decir, los actores sociales involucrados directamente en el suceso o sus familiares y conocidos inmediatos continúan vivos, lo cual implica una gran carga semántica de las nociones testimonio y memoria (Velázquez, 2011, pág. 30).

Los testimonios que se encuentran en los museos memoriales, son personales y por ende no pueden generalizarse. Por eso, la idea de agrupar las memorias resulta problemática. Pues, aunque se rememore el mismo acontecimiento, siempre se recuerda desde la propia experiencia y subjetividad. A pesar de que los museos memoriales funcionan como lugar de resguardo y protección de los testimonios, el hecho de acogerlas y ubicarlas, implica su manipulación, clasificación, selección y orientación.

... una de las principales características de los museos memoriales es la contemporaneidad de los sucesos que presentan, hecho que, además de diferenciarlos de los museos históricos convencionales, les genera ciertas dificultades específicas en el ámbito conceptual y expositivo. Esto se debe a que los acontecimientos tienen un gran impacto en la vida cotidiana del presente aun después de haber sido musealizados y, por tanto, se hacen evidentes las sensibles relaciones que hay entre el museo y el campo político (Velázquez, 2011, pág. 30).

Así pues, esa transición del relato privado a la escena de lo público dentro de los espacios museales implica la visibilidad, el debate y la relevancia simbólica frente a la sociedad sobre el acontecimiento histórico. Asimismo, la presentación de los hechos traumáticos como hitos o casos emblemáticos, no solo les otorga un lugar en la historia, sino que condena la violencia y sus formas. Esto va ligado a la búsqueda de la no repetición y el reconocimiento de los Derechos Humanos de manera universal.

Los espacios memoriales funcionan como dispositivos de rememoración: se constituyen en garantes de la memoria y operan como archivos de lo acontecido. Todo aquello que entra en el ámbito de la rememoración está orientado y dispuesto para un espectador que, en su recorrido, se transforma en testigo. Sin embargo, esta rememoración no es neutral, sino que está configurada para vehicular determinados marcos ideológicos que orientan la interpretación del sujeto frente a los relatos contruidos en estos espacios de exhibición.

Lo educativo en el museo es ante todo una experiencia subjetiva abierta a la reinterpretación y a la reflexión constante sobre las construcciones sociales e históricas asociadas a los hechos violentos, a las guerras y a la definición que se ha establecido entre víctimas y victimarios. Son precisamente esos hechos violentos los que se señalan en los museos memoriales con el propósito de abordarlos y reflexionar con fines educativos; ¿cómo se aborda y se define la memoria sobre los hechos violentos desde el museo? Es la pregunta que se abordará en el siguiente capítulo con miras a establecer que características y elementos conforman lo educativo en el museo memorial.

CAPITULO 3

Lo educativo en el museo y la construcción de significados.

“... el museo, en lugar de ser un almacén de tantas perspectivas o tesoros singulares, se convertiría en una escuela viva con la ventaja muy especial de utilizar imágenes visuales que, con un marco sencillo de conocimientos históricos y psicológicos, podría transmitir experiencia mucho más profundamente que la mayoría de las explicaciones literarias y científicas”.

John Berger, Panorámicas, pág.200.

¿Quién podría imaginarse una ciudad sin museo? Es como si dentro de su concepción, el museo fuera un lugar imprescindible. Los museos son parte de las ciudades, espacios donde se resguarda el patrimonio, se construye la identidad nacional y la cultura.

Todos los espacios públicos están regulados por códigos de comportamiento que condicionan la experiencia de quienes los transitan. Tradicionalmente, el museo se ha concebido como un lugar destinado a la contemplación más que a la interacción física: un contenedor diseñado para albergar y exhibir objetos. En este sentido, puede entenderse como un artificio, un escenario cuidadosamente construido para sus visitantes. Aunque comúnmente se asocian con el ocio y el entretenimiento, los espacios museales no renuncian a su dimensión educativa. De hecho, si bien el museo cumple ambas funciones, su propósito primordial sigue siendo la educación. Pero, ¿cómo se entiende lo educativo en el museo?

En principio, el museo se podría concebir como un espacio educativo en el sentido en que se da una praxis intencional definida entre dos instancias, en la que un agente formador, en un contexto social y cultural específico, busca incidir en otro sujeto con el propósito de propiciar su transformación.

La educación o práctica educativa es la actividad —o el conjunto de actividades— o simplemente la praxis en la que la instancia A (maestro, profesor, tutor, sabio) en el marco

de unas orientaciones que bien pueden ser implícitas o explícitas (para qué) y de unas circunstancias específicas (aspectos sociales, culturales, locativos), pretende y trata de influir sobre una instancia B (alumno, adulto, aprendiz, grupo) de un cierto modo (cómo) con el propósito (con qué fin) de que esa instancia B se transforme, bien sea al apropiarse de unos contenidos (Saavedra y Saavedra, 2020)

Así pues, lo educativo en el museo se comprende a través de las herramientas comunicativas que direccionan la experiencia, configuran significados y constituyen maneras de ver y de entablar relaciones en el espacio.

La capacidad y necesidad de formarse es condición del ser humano. Es decir que, la *perfectibilidad*, entendida como anhelo de conocimiento del individuo es un presupuesto antropológico que expone una condición inherente de aprendizaje. Sin embargo, ese deseo de saber, deja de lado la condición ex-céntrica del ser humano, la cual es precisamente rescatada por Runge a través del concepto de antropología pedagógica: “El ser humano esquiva toda interpretación cerrada, es decir, toda “*perfectibilidad*” (Rousseau) entendida de un modo definitivo como perfeccionamiento, y se manifiesta, más bien, como una construcción constante, determinada histórica y socialmente” (Runge y Muñoz, 20005, pág. 6). Es precisamente a través de la condición ex- céntrica del sujeto, que surge una autocomprensión y un proceso de subjetivación. Esta condición está enmarcada en *el mundo de la vida* como elemento fenomenológico. El espacio físico se aborda como un espacio de significación amplia, vivencial. De tal manera que, *el mundo de la vida* permite la ubicación contextual del sujeto; ya no es el mundo en abstracto, sino el mundo de lo vivido, lo cual significa una experiencia individual; “el ser humano accede al mundo de la vida mediante su propio cuerpo y a través de él *se perspectiviza y se abre al mundo*” (Runge y Muñoz, 2005).

Por tanto, podemos decir que desde la perspectiva antropológico- pedagógica que expone Runge, se configuran procesos de subjetivación en los *espacios de la vida* cotidiana. Es decir que, a diferencia de otros seres vivos, el ser humano se reconoce a sí mismo a través de la capacidad que tiene de situarse fuera de sí en un contexto social e histórico. “...el ser humano

aparece como el único ser que necesita saber de sí para estabilizarse, entenderse, actuar e interactuar en y con el mundo” (Runge y Muñoz, 2005, pág. 6).

Si se entiende el museo como un espacio de la vida, un lugar en donde el sujeto tiene una experiencia determinada que le permite establecer significados, se puede afirmar que los dispositivos espaciales en el museo, delimitan igualmente las maneras en las que los seres humanos se constituyen como tales en tanto individuos pertenecientes o inmersos en dichos espacios. “Los espacios poseen una discursividad –dicen algo- y fungen, igualmente, como instancias de sedimentación de saberes” (Runge y Muñoz, 2005, pag.16).

Por consiguiente, se puede afirmar que el museo es parte de esos *mundos de la vida* donde el hombre es susceptible de transformarse a partir de las relaciones y significados que emergen de la propia experiencia. El museo entendido en estos términos, es en sí mismo un mecanismo de interpelación donde el sujeto asume un rol activo. La experiencia en el espacio es ante todo sensorial, translingüística: “sobrepasa el momento de enunciación, el mecanismo técnico, para convertirse en una dinámica de sentimientos, afectos, pasiones, ideas” (Lauretis, 1984). Así pues, en los museos memoriales se configuran procesos de identificación que surgen de los testimonios íntimos provenientes de las víctimas y los sobrevivientes. A menudo, la interpelación se da como una forma de empatía. Por ello, las relaciones que se establecen en estos espacios se comprenden desde la propia subjetividad; dependen de conocimientos y experiencias previas e individuales. No hay un acercamiento ni pasivo, ni ingenuo, ni desprevenido. La experiencia del sujeto siempre es situada. Precisamente la interpelación responde a aquello que está instalado en la comprensión sobre sí mismo y sobre la comprensión del otro.

(..)El problema no es el espacio como espacio físico, sino el sentido de los sentidos – la intencionalidad formativa – que se da a ese mundo de la vida. Gracias a la percepción del espacio y de lo que hay en él y al modo en el que el individuo se desenvuelve y acomoda en él... (Runge y Muñoz, 2005).

El museo propone un discurso, pero únicamente adquiere significados en la medida en que el espectador interpreta. El sentido del *mundo de la vida* en el museo, se activa en tanto hay un sujeto que elabora sus propias relaciones. Ese *mundo de la vida* es geográfico e históricamente determinado. “Hablamos entonces de que existe una variedad de mundos de la vida de conformidad con los distintos momentos de la historia y con las diferentes culturas”. (Runge y Muñoz, 2005, pág.16). Los mundos de la vida se sitúan en un momento histórico, se desenvuelven en lo instituido: el espacio físico y el sistema de valores y creencias. Es decir que, estos espacios del afuera, surgen entre la herencia cultural y la tradición, contribuyen a la formación social- colectiva, donde “se da sentido al reconocimiento y a la reciprocidad; son, por ende, el lugar de la explicitación y puesta en diálogo de identidades” (Runge y Muñoz, 2005).

Así, la experiencia en el museo implica entrar en un sistema de significados que pretende difundir dentro de la sociedad unas ideas y valores acordes a la época. Estos espacios de producción simbólica, gozan de legitimidad y poder, representan la identidad, la nación, la cultura, el patrimonio y hacen parte de las instituciones. Son discursivos, comunican e instauran las maneras de ver y de pensar de cada época.

Si bien, la experiencia en el espacio museal está instituida, lo que significa que está delimitada y construida en un sistema de valores sociales, el visitante elabora su versión de esa narrativa. Es decir que, el sujeto aborda el contenido de manera autoreflexiva. Su relato surge de la experiencia particular. A pesar de que lo educativo en el museo ofrece una experiencia concreta y enmarcada en un lenguaje visual y textual con miras a comunicar significados, el museo no concibe al espectador como un contenedor y reproductor de ideologías, pues es a través de los espacios del *mundo de la vida*, donde el sujeto se interpela, interpreta y elabora significados que dan la posibilidad de transformarse.

A pesar de que el componente museográfico conduzca la mirada y la experiencia dentro del museo, el entramado de relaciones que instituye el sujeto, responde a sentirse interpelado o llamado de una manera particular por los elementos con los que interactúa. Por ello, este discurso elaborado por el museo no es absoluto, no es una interpretación cerrada, pues se activa y adquiere significación en la medida en que hay interacción.

En otras palabras, el museo funciona como un dispositivo a través del cual se interpela al espectador. “Pertenece a ciertos dispositivos y obramos en ellos. La novedad de unos dispositivos respecto de los anteriores es lo que llamamos su actualidad” (Deleuze, 1990, pág.159) Los dispositivos representan una época, cumplen la función de difundir maneras de interpretar el pasado, el presente y el futuro. Cada dispositivo se plantea como una novedad, como una nueva manera de enunciar el mundo. Los dispositivos comunican y permiten la identificación del sujeto a través de una reinterpretación, no son portadores de un sentido único. Son lugares de enunciación y de visibilidad: “Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella” (Deleuze, 1990, pág.155).

Por ende, los elementos museográficos están dirigidos a resaltar ideas, visibilizar temáticas y comunicar. Son comprendidos como dispositivos en la medida en que interpelan, buscan “herir” al otro, llamarlo, nombrarlo e incluirlo dentro del relato escenográfico. Sin embargo, la interpelación tiene una matriz de identificación que ocurre en el acto comunicativo. Esa comunicación no puede ser dirigida ni controlada del todo porque, así como el museo ofrece relatos y maneras de contar, el espectador elabora significados y le otorga relevancia a determinadas ideas y objetos. Retomando el concepto del *mundo de la vida* que propone Runge y Muñoz, la relación del visitante con el museo es íntima, emocional, subjetiva e individual. Por eso, no todo lo que aparece a la vista interpela y significa lo mismo.

(...) la "bidireccionalidad" en la comunicación no sólo es cuestión de dos personalidades; es también un proceso de comunicación (educativa) interna. Y esto existe si se logra una reflexión crítica en el receptor, un "diálogo" del sujeto consigo mismo (Huergo, 2002, pág.47).

En primer lugar, cabe señalar que los diferentes significados presentes en el discurso museal comienzan por habitar el espacio y recorrerlo, ningún elemento es accidental. La visita al museo educa en tanto se entabla una relación con el espacio; el montaje, la luz, la presentación y la disposición e intencionalidad de otorgarle protagonismo a unos objetos o imágenes sobre otras. Estos elementos median en la percepción y conducen al visitante a ciertas interpretaciones.

The curatorial meanings of objects in museums are produced through complex and multi-layered museological processes where museum objectives, collecting policies, classification methods, display styles, artefactual groupings and textual frameworks come together in articulation. The knowledge produced through displays has the character of inevitability, but is the result of complex decision-making processes. The meanings made by museum visitors from the visual cultures of display are a product of both individual and social interpretive processes and are complex and unpredictable⁶ (Hooper-Greenhill, 2000, pág.124).

En segundo lugar, las relaciones sugeridas entre los textos de sala, las imágenes, los recursos audiovisuales, los objetos; la escala y su disposición, conforman una trama que se convierte en mecanismo de interpelación en distintos niveles. La trama del museo y la del espectador hacen que se revele *el mundo de la vida del sujeto*: desde dónde mira, se enuncia y se relaciona con el contenido.

En tercer lugar, los museos participan activamente en la configuración de subjetividades, al propiciar procesos de reconocimiento mediante los cuales los individuos se perciben como sujetos sociales y políticamente contruidos. Esta constitución subjetiva se articula a partir de las interacciones simbólicas, afectivas y discursivas que el espacio museal posibilita, convirtiéndose así en un dispositivo de producción de sentidos y de identidades. Así pues, los museos son fundamentales en la construcción y difusión de imaginarios sociales y culturales. A pesar de que la comunicación en los museos es silente, reproduce una narrativa que se expone sin interacción aparente y tampoco tiene como finalidad la comprensión total y unívoca. Tal y como lo enuncia Huergo, la relación entre comunicación/educación no se limita ni a la información ni a la interacción. “Comunicación y Educación están

⁶ Los significados curatoriales de los objetos en los museos se producen a través de procesos museológicos complejos y de múltiples capas en los que se articulan los objetivos del museo, las políticas de coleccionismo, los métodos de clasificación, los estilos de exposición, las agrupaciones de artefactos y los marcos textuales. El conocimiento producido a través de las exposiciones tiene un carácter inevitable, pero es el resultado de complejos procesos de toma de decisiones. Los significados que los visitantes del museo extraen de las culturas visuales de la exposición son producto de procesos interpretativos tanto individuales como sociales, y son complejos e impredecibles. (Hooper-Greenhill. 2000 Pág.124) Traducción propia.

emparentadas, en su significación genealógica, con la ética y la política” (Huergo, 2002, pág.18).

A partir del acto comunicativo emerge la subjetividad. Aunque la comunicación lleva consigo una intencionalidad, se expresa en diferentes niveles de interpretación. Así pues, los dispositivos son elementos sujetos a la interpretación a través de los cuales se revela lo identitario. Funcionan en tanto producen una adhesión o distanciamiento de aquello que interpela al sujeto y le permite reconocerse individual y colectivamente. Por tanto, sin el reconocimiento del sujeto no hay interpelación.

Todo aquello que compone el espacio museal funciona como capas de significación. Podría afirmarse que los museos son lugares de producción y difusión de significados que comienzan en la intimidad del sujeto, pero que trascienden en la medida en que se apropian y se vuelven parte de una comunidad o de una sociedad.

Si bien la experiencia inicial en el museo es individual, esta se transforma en una vivencia común y compartida en la medida en que el espectador se identifica con elementos que evocan una colectividad social y cultural, vinculada a estructuras ideológicas producidas y legitimadas por medio de estos espacios. Ni la narrativa del museo ni la mirada del espectador son neutrales: ambas expresan construcciones subjetivas a través de las cuales se configura un entramado de significaciones.

Finalmente, el discurso, en la medida en que es constitutivo de lo social, es el terreno de constitución de los sujetos, es el lugar desde el cual se proponen modelos de identificación, es la constelación de significaciones compartidas que organizan las identidades sociales (Buenfil, 1991, pág.8).

En el museo no existe un conocimiento unificado, objetivo y plenamente transferible. El conocimiento vinculado a los *mundos de la vida*, tal como lo plantea Runge, no puede ser entendido como algo meramente transmisible, pues está intrínsecamente ligado a la experiencia vital. En este sentido, la educación en el museo no apunta a la mera transferencia de saberes, sino al reconocimiento y la identificación de un espectador que se reconoce como

sujeto, como individuo, y que, al mismo tiempo, se inscribe dentro de una colectividad. Es decir, los mundos de la vida permiten al sujeto formularse preguntas fundamentales sobre su identidad y su pertenencia social. La educación en el museo no puede reducirse a una lógica de transmisión de contenidos, sino que debe entenderse como una construcción situada y contingente, donde establece vínculos particulares con los mundos de la vida que el museo convoca o representa. Desde esta perspectiva, lo educativo trasciende la lógica de la transmisión para convertirse en una práctica orientada a incidir en las formas en que el sujeto se piensa y se narra a sí mismo. En palabras de Buenfil, refiriéndose a lo educativo en su vínculo con el discurso:

Lo que concierne específicamente a un proceso educativo consiste en que, a partir de una práctica de interpelación, el agente se constituya como un sujeto de educación activo incorporando de dicha interpelación algún nuevo contenido valorativo, conductual, conceptual, etc., que modifique su práctica cotidiana en términos de una transformación o en términos de una reafirmación más fundamentada. Es decir, que a partir de los modelos de identificación propuestos desde algún discurso específico (religioso, familiar, escolar, de comunicación masiva), el sujeto se reconozca en dicho modelo, se sienta aludido o acepte la invitación a ser eso que se le propone (Buenfil, 1991, pág. 20).

Así pues, la educación en el espacio museal busca que el espectador se apropie del discurso, lo convierta en un elemento de introspección e identificación. En otras palabras, participa como un organismo activo en la configuración de la sociedad, pero se rige por unos marcos de sentido e interpretación de la época que deviene en concepciones ideológicas, ¿qué consecuencias tiene esto en la manera de entender lo educativo en los museos memoriales?, ¿Cómo se hacen presentes esas subjetividades a partir de la interpelación y la apropiación de los contenidos del museo?

La memoria es la vida siempre encarnada por grupos vivientes, y en ese sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente

de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones (Nora, 2009, pág.20).

Esta concepción permite comprender la memoria no como un depósito invariable de hechos, sino como una experiencia dinámica, afectiva y en constante transformación, que se reactualiza en el presente a partir de las disputas por la interpretación del pasado.

Desde esta perspectiva, la memoria no se puede comprender como un depósito estático de acontecimientos, sino como una experiencia dinámica y afectiva en constante proceso de cambio, que siempre se reactualiza en el presente a partir de su relación con las luchas por el sentido del pasado. Desde esta perspectiva, la pregunta por el pasado y las memorias, en cierto momento particular, va a determinar la manera cómo se conforman y transmiten esas identidades sociales en el museo. A pesar de que la historia es un concepto inmanente a la memoria, el hecho de que los museos memoriales se hayan establecido como un nicho diferenciado de los museos históricos, supone una emergencia por ir contra el olvido y buscar la rememoración como un elemento característico de la actualidad a través de la emoción, el afecto y los recuerdos. Lo anterior con el fin de legitimar, organizar el pasado en hitos y a su vez generar un sentido de pertenencia a un grupo social, a una colectividad y a una sociedad. Así, los museos memoriales son dispositivos que definen aquello que se debe recordar y conmemorar con miras a construir significados e identidades.

El hecho de que los museos memoriales tengan su propia especificidad, pone de manifiesto las divergencias que pueden existir en la manera como se cuentan los acontecimientos, como también el poder que tienen estos espacios de convertir las memorias en hitos sociales o en verdades históricas como si la historia fuera equivalente a la verdad. : “De esta forma, mientras que la memoria funda el pasado a través del desorden, la pasión, la emoción y el afecto, la historia legitima poniendo orden y distanciándose del pasado” (Salge, 2012, pág.13). Así, el museo memorial no centra su narración en la historia desde el saber o el aspecto cronológico de los hechos, sino que es un dispositivo que antepone la memoria vivida a la memoria hegemónica a través de los afectos y las experiencias propias.

Dada la complejidad inherente al abordaje del pasado, resulta pertinente establecer una distinción adicional dentro del campo de los museos memoriales: los oficiales y los no oficiales. Los primeros operan como dispositivos de representación de una memoria estatal y de consolidación de una identidad nacional hegemónica. En contraste, los museos no oficiales emergen como formas de resistencia simbólica, articulando versiones paralelas de los mismos acontecimientos históricos. Estos espacios alternativos buscan visibilizar memorias de comunidades excluidas de los relatos oficiales, disputando así los sentidos dominantes del pasado.

Los museos memoriales albergan todo aquello que se considera testimonio de un suceso doloroso, violento y traumático. A diferencia de los museos de historia, los memoriales tienen que ver con la historia viva, contada por testigos, sobrevivientes y allegados. Esto implica que sean sucesos relativamente recientes, traumáticos y dolorosos. Por eso, son espacios de duelo, implican al espectador desde la emocionalidad y su impacto en la sociedad.

Aunque el dolor o el sufrimiento se entroncan con las emociones humanas, su historia no se ubica ni en la historia de las pasiones ni en la historia de las ciencias. La historia del dolor remite a la historia de la experiencia, es decir, a la historia de lo que es al mismo tiempo propio y ajeno, de unos y de otros, individual y colectivo” (Moscoso, 2001, pág.14).

El dolor se configura como un mecanismo de interpelación. Las memorias traumáticas ubican al espectador en la posición de testigo y, a través del testimonio, pueden incluso situarlo simbólicamente en el lugar de la víctima. En este sentido, tanto la memoria como las formas de representación de estos hechos, están en permanente discusión debido a las divergencias en los relatos y al lenguaje empleado en su difusión, ya que constituyen poderosos dispositivos de visibilización y circulación social.

(...) durante el imperio de los estados nacionales, la identidad grabada en piedra encontraba su refugio natural en la idea del patrimonio como materialización del deber de memoria que tejía una continuidad entre el pasado, el presente y el futuro.

Pero en el contexto de la globalización, donde la identidad es un recurso estético que fluctúa al mismo ritmo que la moda, el patrimonio seduce en la medida en que es capaz de insertarse dentro de los deseos de consumo global de una nueva comunidad, a través de los flujos del turismo y las industrias culturales y mientras alimenta el espectáculo de lo *retro* y de lo *vintage* (Salge, 2012, pág.17).

De este modo, el pasado constituye también un componente fundamental de la identidad, mediado por dimensiones estéticas. En la actualidad, se observa un creciente auge en el consumo del pasado, en el que los museos memoriales ocupan un lugar destacado. La memoria adquiere así un carácter espectacular, integrándose a los circuitos turísticos y equiparándose a la cultura y al patrimonio. Estos museos y espacios conmemorativos, aunque perduran en el tiempo, actualizan constantemente sus propósitos, siendo el resultado de transformaciones continuas en los enfoques interpretativos que los sustentan. “En consecuencia, cada uno ocupa un lugar en la versión que elabora de estos relatos intermedios que van de la esfera privada a la macrosociedad” (Salge, 2012, pág.18). El auge del consumo del pasado podría ser una respuesta a las contingencias históricas, reconociendo que, en medio de los relatos anclados a la subjetividad, puede haber un encuentro, una sensación de comunidad a través de la cual se hace posible la construcción de un patrimonio ligado a la memoria.

En esta lógica, se comprende que el museo no transmite significados de forma unívoca ni contiene un conocimiento cerrado. Por el contrario, propone marcos interpretativos que el visitante, dependiendo de su bagaje cultural y de su mundo de vida, resignifica. Así, lo educativo en el museo no reside únicamente en la información que se expone, sino en la posibilidad de que el visitante sea interpelado, se reconozca y se sitúe como sujeto histórico y político. Esta dimensión adquiere especial relevancia en los museos memoriales, donde la memoria se configura como un relato vivo, con una fuerte carga afectiva, atravesado por disputas de sentido y con un potencial significativo para la identificación.

En el presente capítulo se ha planteado el lugar del museo como espacio educativo y el papel del espectador en la configuración de sentidos. A continuación, se abordará el nicho específico de los museos memoriales. Teniendo en cuenta que aproximarse a los museos

memoriales implica pensar la memoria como un conjunto de testimonios que transmiten una identidad, en tanto están vinculados a sujetos concretos. Es necesario preguntarse: ¿qué memorias alberga el museo? ¿Cómo se presentan esas memorias, considerando el hecho de que siempre están abiertas a la interpretación?

Con el propósito de identificar los elementos que permiten comprender los procesos de formación de subjetividades, así como las relaciones entre lo educativo y la memoria, se examinarán cinco museos a partir de la propuesta museográfica de cada espacio.

CAPITULO 4

Lo metodológico

Después de definir la concepción de lo educativo en los espacios museales, se pretende comprenderlo a través de las capas, elementos o dispositivos que construyen la trama o la narrativa dentro de estos espacios.

(...) el museo es un dispositivo cuyo funcionamiento está relacionado con la facultad de ser transgresional, pues reúne las formas de representación histórica con las dimensiones cognitiva, emocional, sensible y cultural del ser humano. Se trata de un ejercicio continuo de atracción y de indagación en aspectos que estructuran su forma de ver. (Cano, 2020, pág.93)

La interpretación que se da en el museo podría comprenderse y mirarse a través de tres capas que ordenan y configuran el discurso en el museo. La primera responde a los elementos formales; el lugar donde está situado, el diseño, la escala de la edificación, el recorrido la iluminación, la distribución, la dimensión de los objetos expuestos y el mobiliario utilizado para exhibir los contenidos.

Una segunda capa de interpretación corresponde a los textos y a las fichas técnicas que acompañan y orientan al espectador. Estos elementos guían la comprensión y la interpretación. Si se piensa el museo como una puesta en escena, el espectador asume una identidad desde la cual lee y comprende aquello que ve. Así, la experiencia del está mediada por las relaciones que se establecen entre los elementos formales y los textos que acompañan las exhibiciones. Aunque la perspectiva que propone cada museo orienta la mirada del espectador, este no la abarca en su totalidad, pues su percepción está mediada por elementos subjetivos que emergen durante la experiencia museística. Así, una última capa de significación dentro del museo está determinada por el sujeto en tanto espectador.

Esas maneras de ver, aunque son individuales, recurren a la sensibilidad y a los afectos como mecanismo de identificación del sujeto. *Las emociones son el punto de partida desde el cual el espectador se vincula con lo que contempla.* Por ello, la experiencia en el museo consiste en ser interpelado. Es decir, la experiencia sucede en la medida en que el visitante moviliza afectos y establece relaciones desde la propia vida y creencias. Es así como logra identificarse o apropiarse de estos espacios.

La tercera y última capa de significación corresponde a la experiencia del sujeto. A saber, el espectador considerado en su subjetividad, en sus emociones y su manera de comprender e interpretar el mundo en los espacios que habita.

Teniendo en cuenta los elementos mencionados antes, el ejercicio metodológico consistirá en mirar estas capas de significación en cinco museos memoriales del país. Museo Casa de la Memoria, inaugurado en el 2006 en la ciudad de Medellín, Fragmentos: Espacio de Arte y Memoria, inaugurado en el 2018, Museo de la Independencia Casa del Florero, inaugurada en 2024, Museo de Historia de las Fuerzas Militares de Colombia, inaugurado en 2016 y, por último, el Cementerio Parroquial de la América, declarado lugar de Memoria en el año 2023.

A través del recorrido por estos cinco espacios, se busca comprender cómo se representan y comunican los hechos violentos y la memoria de las víctimas mediante los dispositivos educativos presentes en el museo. Se trata, entonces, de indagar en el contenido simbólico, cultural e ideológico que conforma a los museos como dispositivos memoriales, enmarcados en el contexto actual.

Abordar las memorias de la violencia en Colombia a través de las instituciones museales implica acercarse a distintos lenguajes y formas testimoniales de narrar lo vivido. Esto conlleva a reflexionar sobre cómo se expresan y comunican los contenidos dentro del espacio

expositivo. Surgen entonces preguntas fundamentales: ¿qué memorias recupera el museo?, ¿Cómo los elementos presentes en el espacio configuran un punto de vista sobre los testimonios, la definición de los actores implicados y, al mismo tiempo, el rol del espectador en sí mismo?

Si pensamos el museo como *lugar del mundo de la vida* en donde la experiencia es el medio a través del cual se educa, diríamos que lo educativo en el museo es performativo, el visitante asume un rol, actúa. En otras palabras, asume una identidad a través de la cual transita el lugar e interpreta las narrativas. Por esta razón, no hay dos experiencias iguales, porque cada una tiene el potencial de instituir una realidad: “(...) la tradición de la filosofía del lenguaje utiliza el término “performativo” para aludir a los “actos del habla” de J.L. Austin: palabras que “instituyen” una realidad, “actos” que producen efectos, “que efectúan” lo real (Bal, 2014, párr.1)

La teatralidad del museo es el mecanismo o dispositivo a través del cual el espectador puede asumir una identidad que le permite interpelarse sobre sus propias maneras de interpretar el pasado desde el presente, pero también para crear un ambiente en el que la propia sensibilidad es el mecanismo para comprender las memorias y los testimonios de los sobrevivientes. “La historia es la reconstrucción siempre problemática de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno: la historia una representación del pasado” (Nora, 2009, pág.20)

A pesar de que la historia de la violencia en Colombia se aborda como una historia del pasado reciente, no puede considerarse como un hecho que corresponda al pasado. Por el contrario, es una historia que ha dejado secuelas, y sobre la que los sobrevivientes continúan disputándose los relatos. Pero, ¿qué implica el hecho de que cada grupo social busque sus propios espacios físicos y simbólicos en la reconstrucción y rememoración de los hechos violentos? No obstante, durante mucho tiempo la historiografía fue la fuente oficial para contar lo sucedido, el boom de la memoria ha contrarrestado y desestructurado los relatos que se establecieron y fueron incuestionables desde el punto de vista histórico. De esta manera, la memoria se ha convertido en un elemento al que se le ha adjudicado la

transformación social y política, pues ha llevado a replantear la concepción de la historia. Aunque la historia ha sido entendida como una serie de acontecimientos que se suceden en el tiempo, comprendida y narrada bajo un relato prominente, la historia como se entiende hoy, no puede despojarse de los relatos personales, los sentimientos y las emociones de una historia viva y en efervescencia. “La memoria vivida es activa; tiene vida, está encarnada en lo social – es decir, en individuos, familias, grupos, naciones y regiones-. (Huyssen, 2002, pág.39) Por eso, el hecho de que la memoria sea un tema central en este momento, responde a la necesidad de que los relatos históricos contribuyan a la inclusión de todos actores implicados. A la memoria la componen afectos y posiciones ideológicas, es ante todo subjetiva y se presenta sesgada porque conforma la identidad de los sujetos y la manera como construyen sus propias narrativas a partir de lugares físicos y simbólicos.

Al museo memorial se le suma la responsabilidad y la coherencia de sostener unos discursos acordes con el momento actual, una cierta estabilidad cultural que deje de lado la vertiginosa velocidad con la que se accede a la información y circulación de los relatos sobre la violencia.

Lo anterior quiere decir que la historia no es equiparable a la memoria. “Si aún habitáramos nuestra memoria, no necesitaríamos destinarle lugares. No habría lugares porque no habría memoria arrastrada por la historia” (Nora, 2008, pág. 20) El impulso de generalizar la historia, de despojarla y de presentarla desprovista de las experiencias humanas, anula la conexión entre la historia y la memoria, la deja incompleta. La memoria representa la vida, las experiencias de individuos y grupos sociales. Por eso, no es la memoria, sino las memorias las que reconstruyen los relatos de la historia.

La memoria se enraíza en lo concreto, el gesto, la imagen y el objeto. La historia solo se liga a las continuidades temporales, las evoluciones y las relaciones de las cosas. La memoria es un absoluto y la historia solo conoce lo relativo (Nora, 2008, pág.21).

Cuando se habla de memoria se piensa en una idea abstracta, engañosa y subjetiva. Sin embargo, sin la memoria no podemos ubicarnos dentro de la historia. La memoria responde a la pregunta de quiénes somos en el tiempo, construye la identidad del ser humano, es

afectiva, emotiva y colectiva, aunque se vive psicológicamente en la individualidad. El relato sobre la propia historia enmarcado en los recuerdos, es lo que permite narrar la propia vida y situarla en un contexto social.

Aunque los museos memoriales, más que cualquier otro tipo de museo, resguardan la memoria a través de los símbolos, también tienen una doble tarea: educar a partir de lo que exponen y transformar esa exposición en una narración que promueva la no repetición, la defensa de los Derechos Humanos y la democracia como horizonte compartido. Sin embargo, el hecho de que haya multiplicidad de relatos y perspectivas sobre lo sucedido, hace que las narrativas no residan en el mismo espacio. Se podría decir que los museos representan la voz de los grupos sociales, son escudo y defensa de una memoria particular que se vale de elementos culturales particulares, tiene su propio lenguaje y elementos simbólicos. Dicho de otra manera, las memorias tienen sus propios signos y significantes según su lugar de enunciación. Todos esos elementos son los que se hacen visibles en la experiencia del visitante.

La investigación histórica de la memoria se ha vuelto un fenómeno global. Mi hipótesis es que incluso en este predominio de la mnemohistoria, la memoria y la musealización son invocadas para que se constituyan en un baluarte que nos defienda del miedo a que las cosas devengan obsoletas y desaparezcan, un baluarte que nos proteja de la profunda angustia que nos generan la velocidad del cambio y los horizontes del tiempo y espacio cada vez más estrechos. (Huyssen, 2002, pág. 32).

Los museos y espacios memoriales seleccionados en esta investigación se inscriben dentro de la institucionalidad; son el resultado directa o indirectamente del Acuerdo de Paz. Aunque no todos están afiliados a las redes internacionales de museos, ni están financiados por el estado, cuentan con la legitimidad y la visibilidad que les permite tener el control y la influencia sobre los relatos difundidos.

Aunque el Museo Nacional de la Memoria, no es el primero de los museos destinados para este fin, sí ha sido el primero concebido como un proyecto nacional. En otras palabras, era el museo que tenía como propósito albergar y representar todas las memorias de la nación.

Lo que interesa en esta investigación es ver a través de estos espacios museales cómo los elementos presentados allí, constituyen una expresión de lo educativo ¿Cómo se relaciona el visitante con el espacio físico?, ¿Qué mensaje transmite cada museo? ¿De qué manera se manifiesta la dimensión educativa en la presentación de los contenidos y en la construcción de la experiencia del visitante en el museo? Es preciso aclarar en este punto, que los espacios museales no se abordan bajo la consideración de su valor estético, sino como lugares de producción de significados, como espacios diseñados para comunicar e interpelar al visitante, de transmitir e intentar instaurar una memoria y un lenguaje sobre esas narrativas. Aquí se trata de entrever la manera cómo estos espacios interpelan al espectador, cómo configuran una experiencia que podemos denominar educativa.

La idea de aproximarse a estos espacios observando los elementos que componen la narración, lleva implícita la pregunta sobre cuáles memorias son relevantes para el museo y cómo se exponen. Asimismo, si se tiene en cuenta que los museos memoriales abordan hechos violentos, habría que pensar de dónde proviene la violencia según cada guion del museo y cómo el espectador establece esas relaciones a través de la trama que propone valiéndose de la relación entre los objetos, las fichas técnicas y todo el material que compone la exposición. A su vez, se trata de develar la perspectiva histórico- temporal, así como los elementos simbólicos y culturales que se instauran y se refuerzan en la experiencia museal.

Precisamente, la concepción del museo como un espacio de formación implica necesariamente la experiencia individual porque es la manera como el sujeto logra apropiarse o incluso tomar distancia de aquello que experimenta. “La formación no niega esa relación con el mundo o con otras instancias, pero alude, sobre todo, al proceso de apropiación e interiorización del mundo —de la cultura— y a los efectos que dicho proceso tiene sobre el individuo” (Runge y Piñeres, 2015, pág. 256).

CAPITULO 5. CINCO MUSEOS MEMORIALES

Museo Casa de la Memoria



Figura 6

Foto tomada de: (<https://www.archdaily.co/co/772535/museo-casa-de-la-memoria-juan-david-botero> s.f.)

Un gran volumen de cemento de estilo arquitectónico brutalista se alza en la Comuna 10 de Medellín. La imponente edificación que corresponde al Museo Casa de la Memoria, está ubicada al oriente de la ciudad, en el barrio Boston. La edificación colinda con la quebrada Santa Helena, considerada como un cuerpo de agua fundamental para la ciudad, eje y referente urbano durante los años veinte. La pregunta que uno se haría a continuación sería: por qué el primer museo de la Memoria surge en el departamento de Antioquia. A lo que podría responderse que Antioquia es el departamento con mayor cantidad de población desplazada a causa de violencia interna armada y Medellín, la entidad territorial del país que

mayor número de víctimas recibe⁷.

El museo Casa de la Memoria comienza a construirse en el 2008 y se inaugura en el año 2012. El museo responde a la lucha contra la impunidad y a las exigencias de la verdad por parte de las víctimas luego del proceso de desmovilización durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez entre el 2003 y 2006. Es decir que, surge de una coyuntura institucional que funciona como mecanismo para reparar a las víctimas, es parte del trámite y mecanismo dentro de la ley.

La fachada de entrada al museo es un espacio que ha sido intervenido en distintas ocasiones por colectivos de artistas. Al momento de la visita, era posible observar la palabra 'RE-CO-NO-CER', con las dos últimas sílabas pintadas en sentido inverso. El mural está diseñado de manera que el transeúnte lea la palabra dividida en sílabas. Esta disposición gráfica induce intencionadamente a una lectura alternativa: 're-co-no-ser', aprovechando que en español no existe una diferencia fonética entre 'ser' y 'cer'. Así, al segmentar la palabra, se sugiere un doble sentido que invita a la reflexión. Incluso antes de ingresar, el visitante es convocado a un ejercicio de interpretación.

Si se piensa en su sentido originario reconocer es sinónimo de admitir, confesar, considerar, contemplar, mirar y observar. Pero si se lee la palabra con la pausa que sugiere la división de las sílabas en RE CO NO CER, se incita a pensar la palabra como un verbo reflexivo, invita a reconocerse. Así pues, desde la entrada se convoca a tomar una posición donde la subjetividad es y será el lente a través de la cual se apreciará el contenido. La arquitectura de la edificación simula la entrada a un túnel. La entrada principal comunica directamente al segundo piso del museo donde se presenta la exposición permanente, *Medellín: memorias de*

⁷ Según cifras históricas, el acumulado de víctimas por desplazamiento forzado en Colombia ascendía a 5.701.996 entre 1985 y 2012, de acuerdo con la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento. Anualmente cerca de 211.178 personas se han desplazado dentro del país y para los últimos 15 años este promedio subió a 296.988 personas. El estudio deja ver que Antioquia es el departamento con una intensidad de desplazamiento muy superior al resto del país, además del Pacífico y Bogotá, donde encontramos niveles medios (que en todo caso están entre los casi 3.000 y los 12.000 desplazados) en varios departamentos: Norte de Santander, Córdoba, Bolívar, Arauca, Meta, Caquetá y Putumayo.
(https://www.elcolombiano.com/historico/antioquia_con_las_cifras_mas_altas_de_desplazamiento_en_colombia-DBEC_246489 5 de abril. 2025)

violencia y resistencia.



Figura 7.

Fachada Museo Casa de la Memoria.

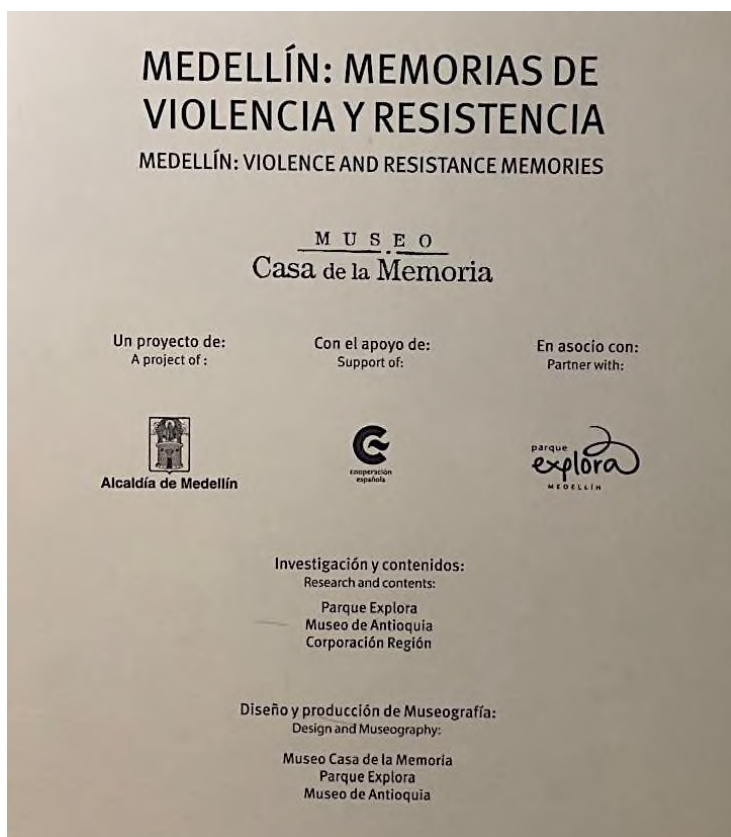


Figura 8

Aunque la entrada al museo es gratuita, se requiere el registro de cada visitante en la base de datos de la alcaldía. Antes de acceder a la sala de exposición, se aprecia un texto (figura 8) con el título de la exposición y las entidades patrocinadoras. Allí, se aprecia que en el Museo Casa de la Memoria es financiado por la alcaldía, y pertenece, junto con el Parque de entretenimiento Explora, a los museos oficiales y sitios culturales de la ciudad.

Entre los patrocinadores también se encuentra la Cooperación Española, agencia estatal adscrita al Ministerio de Asuntos Exteriores y a la Unión Europea. Esta institución se define como una entidad dedicada a financiar proyectos educativos y culturales en países en vía de desarrollo con el propósito de erradicar la pobreza. El respaldo económico que recibe el museo lo posiciona en un lugar donde la educación se presenta como sinónimo de superación de condiciones sociales precarias. Sin embargo, más allá de modificar la apariencia del entorno, la existencia del museo no transforma las condiciones de vida de las poblaciones más vulnerables. Al igual que otros centros culturales financiados por la Cooperación

Española, el museo representa, en gran medida, un gesto burocrático entre naciones. Además, su dependencia de esta fuente de financiamiento lo compromete institucionalmente, obligándolo a mantener un lenguaje y un formato ajustados a los requisitos impuestos por dicha cooperación.

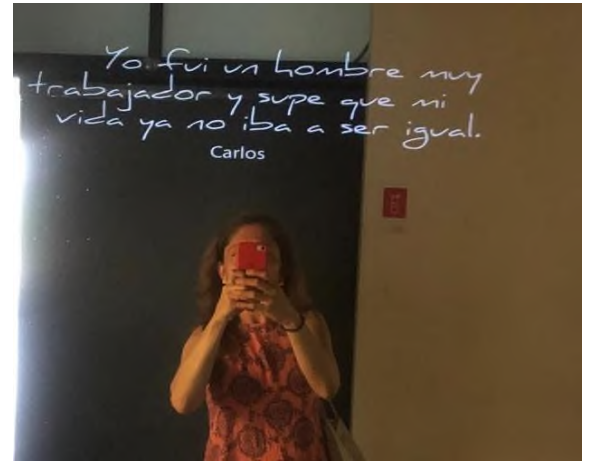
La exposición *Medellín: memorias de violencia y resistencia*, comienza con un video que muestra el paisaje, los hábitos y la cotidianidad de las personas que habitan el departamento de Antioquia. Al lado de esta proyección, hay un gran espejo en el que el espectador se ve reflejado y simultáneamente van proyectándose testimonios de las víctimas y sobrevivientes de los territorios afectados por la violencia (figura 9). La ficha que acompaña la intervención se titula: Contar el dolor. En el espejo se pueden leer fragmentos que cuentan cómo la vida de estas personas se transformó. Personajes que resultan anónimos, pero a través de los cuales el visitante puede sensibilizarse, pensar en ¿cómo pudo sentirse esa persona? O preguntarse ¿qué habría pasado, si me hubiera pasado a mí? Este reflejo, hace que el visitante se *vea* o se reconozca metafóricamente en aquellos testimonios que se proyectan sucesivamente en la superficie refleja. Tal y como se menciona en la ficha de sala; “entender estas pérdidas nos permite dimensionar la magnitud de los daños”. Aunque el espectador desconoce quién es Fabián o Carlos, los relatos ponen al visitante en el lugar del migrante, del sujeto que sale de su territorio, que lo pierde todo, incluso una parte del cuerpo.

Este dispositivo en el museo, invita al espectador a, a “ponerse en el lugar” de los otros. Recursos museológicos como el del reflejo en el espejo, crean un lazo que despierta la curiosidad, y logran involucran al visitante en el recorrido. De esta manera, la distancia que pueden generar los elementos de exhibición, se acorta en la medida en que el espectador conecta con la humanidad que transmiten los testimonios.

La exposición *Medellín: Memorias de violencia y resistencia* se sitúa en la ciudad donde convergen diferentes grupos poblaciones que han sido víctimas del desplazamiento interno derivado de la guerra. El texto introductorio comienza afirmando que no hay una verdad ni una historia completa, sino que hay varias historias que se narran, son incompletas y subjetivas. Dentro de las narraciones anuncia tres tipos de narrativas (figura 10);



Figura 9



(...) las de las víctimas que han sufrido alguna o varias de estas violencias, las de los victimarios, que hablan a través de sus hechos; las de testigos pasivos, pero no indiferentes, que lo narran en tercera persona; la de actores sociales y políticos que han propiciado que los hechos vayan por uno u otro camino. (Fragmento del texto curatorial)



Figura 10

La definición de víctima, victimario y testigo resulta abierta a la interpretación del espectador. Sin embargo, cuando se menciona la finca, los animales y un cambio drástico de vida, se infiere que las víctimas son desplazados. El museo comienza contando como fue la vida antes y después de la guerra en el área rural del departamento de Antioquia. No obstante, cuando se nombran los actores sociales implicados, no se exponen nombres propios. Es decir, las historias que se muestran en esta parte de la exposición no aluden a personas y en ese sentido están desprovistas de una identidad. Por tanto, la violencia y sus consecuencias se enuncia a partir de afirmaciones generales. Se plantea la historia de las violencias reducidas a *los actores sociales y políticos que han propiciado que los hechos vayan por uno u otro camino* (texto de sala). ¿A qué caminos se refieren y cuáles son los actores sociales en

cuestión? Podría afirmarse que el museo presenta una propuesta narrativa que utiliza generalidades y deja de lado datos históricos, omite los nombres propios de los victimarios, la procedencia y causas precisas de la migración de los campesinos víctimas de desplazamiento forzado.

The facts being recorded acquire that aura of authenticity as they cannot be seen to be subjective. Thus the writer's choice and combination of lexicon and syntax control the meanings that can be read into the text by the museum's visitor⁸. (Coxal, 1994)

El visitante se enfrenta a una doble interpretación la del museo y la propia. La comprensión de lo que se exhibe está guiada por los textos de sala. Esos textos, generalmente escritos en un lenguaje impersonal, se elaboran de tal manera que puedan ser comprendidos por un público diverso, y que, a su vez, den la impresión de ser objetivos. De modo que, no se puede olvidar que el museo es una institución con fines educativos y comunicativos con una intención clara por controlar los significados y el contenido que se pretende difundir.

La siguiente etapa en el recorrido se titula: *Medellín, Territorios sensibles. Relieves de memoria y violencia*. En este apartado el territorio se describe como un cuerpo o entidad afectada por la guerra. Se invita a reflexionar “cómo la violencia y las resistencias han dado forma a los espacios; cómo se habitan, cómo se recuerdan y cómo se cuentan. Allí, hay dispuestas varias pantallas en las que se recopilan los hechos a partir de noticias de periódicos. El término resistencias se refiere a los jueces, estudiantes, profesores y defensores de derechos humanos que fueron asesinados durante la década de 1990.

⁸ Los hechos registrados adquieren esa aura de autenticidad, ya que no pueden considerarse subjetivos. Así, la elección y la combinación de léxico y sintaxis del escritor controlan los significados que el visitante del museo puede leer en el texto.



Figura 11

En las tres pantallas táctiles (figura 11) que acompañan el texto de este apartado de la exposición, se propone una cartografía del departamento de Antioquia y de la ciudad de Medellín clasificada en Crímenes; contra funcionarios judiciales, contra la libertad de prensa, contra Defensores de Derechos Humanos, masacres, atentados en Medellín y casos por comuna. Cada lugar señalado en el mapa está acompañado de noticias en la que aparece reseñados diferentes acontecimientos violentos. La división de la violencia por casos, deja ver una lógica o mecanismo de exterminio, un elemento sistemático de silenciamiento y terror impartido a jueces, estudiantes y sociedad civil. Aunque las pantallas aparentemente cumplen el papel de archivo o compilación de los hechos violentos, la clasificación de la información y la persistencia en elementos como el terror y los asesinatos, enfatizan en un tipo de violencia que responde al imaginario que se tiene en exterior, es decir, un conflicto entre narcotraficantes y grupos ilegales. Esta se convierte en una narrativa que se ajusta a una versión fabricada para el turista, pero que no necesariamente representa el relato de quienes presenciaron o vivieron estos tiempos violentos.

En las pantallas táctiles el visitante puede los lugares exactos de la ciudad en donde sucedieron estos asesinatos y corroborarlos con los recortes de la noticia de prensa. Esto hace

que los acontecimientos adquieran relevancia y veracidad. Entre los casos por comuna, se menciona la Operación Militar Orión, ocurrida el 16 de octubre de 2002. Este caso es resaltado en el guion del museo como emblemático por el hecho de que distintas organizaciones de Derechos Humanos crearon una Comisión Internacional de Esclarecimiento para la memoria histórica, la cual estableció que en esta y otras operaciones militares hubo homicidios, torturas, ejecuciones, desplazamiento y detenciones arbitrarias. Sin embargo, no hay una referencia a la dimensión del acontecimiento; a los mecanismos de violencia utilizados reiteradamente esa y otras comunas de Medellín, ni mucho menos se detallan las acciones por parte de las Fuerzas Militares que permitieron clasificarlo como una violación a los Derechos Humanos.



Figura 12



Figura 13

Aunque la manera de presentar la Operación la Operación Orión, enfatiza en el reconocimiento de violación a los Derechos Humanos, en este espacio los únicos testimonios que se exponen son los recortes de prensa digitalizados. En el mismo acápite, se presenta una noticia del año 2004 (figura 13), en la que se cuenta cómo la comunidad ha organizado un festival que incluye grupos artísticos de diferentes comunas con el propósito de entablar una reflexión en torno a la pobreza y la exclusión. Esta noticia resalta las relaciones que se gestan luego del hecho de lo ocurrido. Asimismo, se enuncia como una operación militar y no como una masacre. De cierta manera, el hecho de presentar esa noticia dentro del sucedo de la operación orión, es una manera de presentar el hecho como un suceso perteneciente al pasado que la comunidad logro dejar atrás. No obstante, la violencia se plantea como un hecho generalizado en el que jóvenes armados se vinculan a grupos armados a causa de una vida marginal y de falta de oportunidades.

El uso de la información de prensa, sitúa al espectador frente a la narrativa oficial; los titulares, el lenguaje periodístico y la manera de narrar los acontecimientos la refuerzan y legitiman. Los fragmentos de la noticia se encargan de corroborar el hecho, de presentarlo en el contexto oficial. Aquí la narrativa del periódico, refuerza la manera como se han comprendido los hechos históricos. El museo es un elemento de corroboración y de archivo.

De esta manera, los hechos violentos ocurridos en las comunas tienden a entrar en el discurso oficial, a que el espectador relacione la violencia con la falta de oportunidades y la segregación social. La poca claridad sobre aquello que pasó en casos como el de la Comuna 13, ubica de nuevo la violencia en un lugar abstracto y generalizado. La violencia parece entrar en el discurso de ser la causante de todos los males, dejando de lado el hecho de que los habitantes de las comunas han sido en su mayoría desplazados por la violencia y se han visto involucrados en luchas de poder y disputa por el territorio.

Es claro que los museos memoriales tienen entre otros objetivos, formar la opinión de los espectadores, provocar que los visitantes tomen posición frente a los hechos históricos. Sin embargo, una de las condiciones para que los museos memoriales entren dentro de la RESLAC, es que se tengan en cuenta todos los actores del conflicto y que la no repetición y la convivencia, guíen la narrativa del museo. Por eso, el lenguaje y la manera en que la que el museo aborda los hechos históricos, se vuelve una herramienta fundamental, que da forma a la historia y que deja abierta la definición y el origen de la violencia.

Reading, writing, telling and performing history are *active* and *form* modern opinión, modern nationality, modern identity, class interests and social position (my italics) Thus assumptions that are embedded in language are all pervasive and cannot be ignored. My interest is in the way the avoided subjects in the text and the language itself transmit both the personal world view of a writer of museum texts and the oficial policy of the museum itself⁹. (Coxal, 1994, pág. 132)

En el Museo Casa de la Memoria el visitante se enfrenta a la comprensión e interpretación de los textos de sala y de los artículos periodísticos que hacen parte de las memorias de la ciudad. El lenguaje de los medios de comunicación aborda los acontecimientos con un estilo de escritura que da la impresión de ser puramente informativo, explicativo o esclarecedor. Pese a lo cual, en la mayoría de los recortes que aparecen en las cartografías, las noticias cuentan el suceso, lo describen, pero no entran en detalles. Por eso el recurso de las noticias

⁹Leer, escribir, contar y representar la historia son posiciones *activas* y *forman* la opinión, la nacionalidad, la identidad, los intereses de clase y la posición social moderna. (cursivas mías). Por lo tanto, las suposiciones arraigadas en el lenguaje son omnipresentes y no pueden ignorarse. Me interesa la forma en que los temas evitados en el texto y el propio lenguaje transmiten tanto la visión personal del mundo del autor de textos museísticos como la política oficial del museo.

periodísticas es tan efectivo, porque no compromete puntos de vista y da la apariencia de neutralidad. Además, cumple con la función de ser archivo y testimonio del museo memorial.

Las cartografías del museo también presentan estadísticas de homicidios, secuestros, desapariciones forzadas en una línea de tiempo que va desde el año 1990, asociado a la época del narcotráfico y al recrudecimiento de la violencia, y termina en 2013. Dentro de estas cartografías, llama la atención la que está dedicada a sitios de memoria elaborados por artistas, estudiantes y comunidades en la ciudad de Medellín. Uno de los más visibles y emblemáticos, es la escultura que se conoce como El Pájaro herido (figura 15). Esta obra, donada por el artista Fernando Botero en el año 1990, se convierte en testigo del atentado ocurrido en el parque San Antonio. Después del atentado, Botero, decide donar un nuevo pájaro al que bautizará el Pájaro de la paz como gesto de rememoración. Aunque en la noticia se dice que no es claro quiénes fueron los causantes del atentado, varios de los hechos de violencia visibilizados insisten en el relato del terrorismo y la guerra contra las drogas como flagelo de la violencia. Gran parte de la memoria que evoca el museo es la que se oficializó y focalizó la causa de la violencia en el terrorismo y el poder de Pablo Escobar en la región. El apartado de los sitios de memoria ubicados en la ciudad, cambia la perspectiva del espectador en el momento en el que abandona el museo, pues los lugares adquieren otro significado después de conocer los acontecimientos. Además, el hecho de que estos sitios de memoria estén ubicados en diferentes zonas de la ciudad, deja ver como se han gestado comunidades memoriales



Figura 14

de manera espontánea.



Figura 15

Luego de observar las pantallas táctiles, unas cajas de luz dispuestas en el centro de la sala se iluminan y sobresalen en la gran sala oscura. (figura 15) Estos elementos despiertan la curiosidad del espectador. La luz que emerge de las cajas llama la atención e invita al espectador a acercarse. En este punto el recorrido se abre hacia un espacio común. Acercarse a estas cajas implica verlas en otra posición corporal, obliga al espectador a bajar la mirada y cambiar el foco de atención durante el recorrido. Las vitrinas se agrupan en cinco grupos. El primero, violencia contra la tierra, exilio, destierro. El segundo, se refiere a las comunidades indígenas; la guerra y la vida, pueblos afrodescendientes y campesinos. El tercer grupo, se conforma por mujeres, diversidad sexual y de género; el cuarto grupo, defensores de derechos humanos, fuerza pública, verdad, justicia y reparación, voto y cultura democrática y el último, oposición y pluralismo político, academia y periodistas, sindicalistas y líderes comunitarios.

Dentro de las cajas se ejemplifican los conceptos mencionados a partir de objetos y textos que simbolizan las problemáticas sobre los recursos naturales. Funcionan como herramienta didáctica en las que se reconoce la naturaleza como víctima del conflicto, el exilio y el destierro se nombran como parte de las situaciones que han trastocado la vida de los habitantes y al mismo tiempo de la naturaleza.

La caja del exilio muestra un paisaje desolado al que lo acompaña una ficha en la que aparece una cita de la Revista Semana que data del 15 de junio del año 2003: “Entre 4 y 5 millones de colombianos viven en el exterior, lo que equivale al 10% de la población del país. Esta salida se ha presentado sobre todo en los últimos años, ocasionada por el desempleo y la violencia” (figura 17). La palabra exilio se contextualiza y adquiere sentido para el espectador en el momento en el que se mencionan las cifras y las razones del destierro. La relación del paisaje desolado junto con la cita de la Revista Semana, presenta las razones del exilio a través del panorama político y económico del país en el 2003. El uso de un artículo de prensa de uno de los medios de comunicación más leídos y de gran influencia en el país, refuerzan la legitimidad de los medios, concebidos como fuentes objetivas y veraces. Asimismo, el lenguaje recurrente utilizado por los medios de comunicación oficiales, contribuyen a crear una narrativa común para hablar de la guerra.



Figura 16

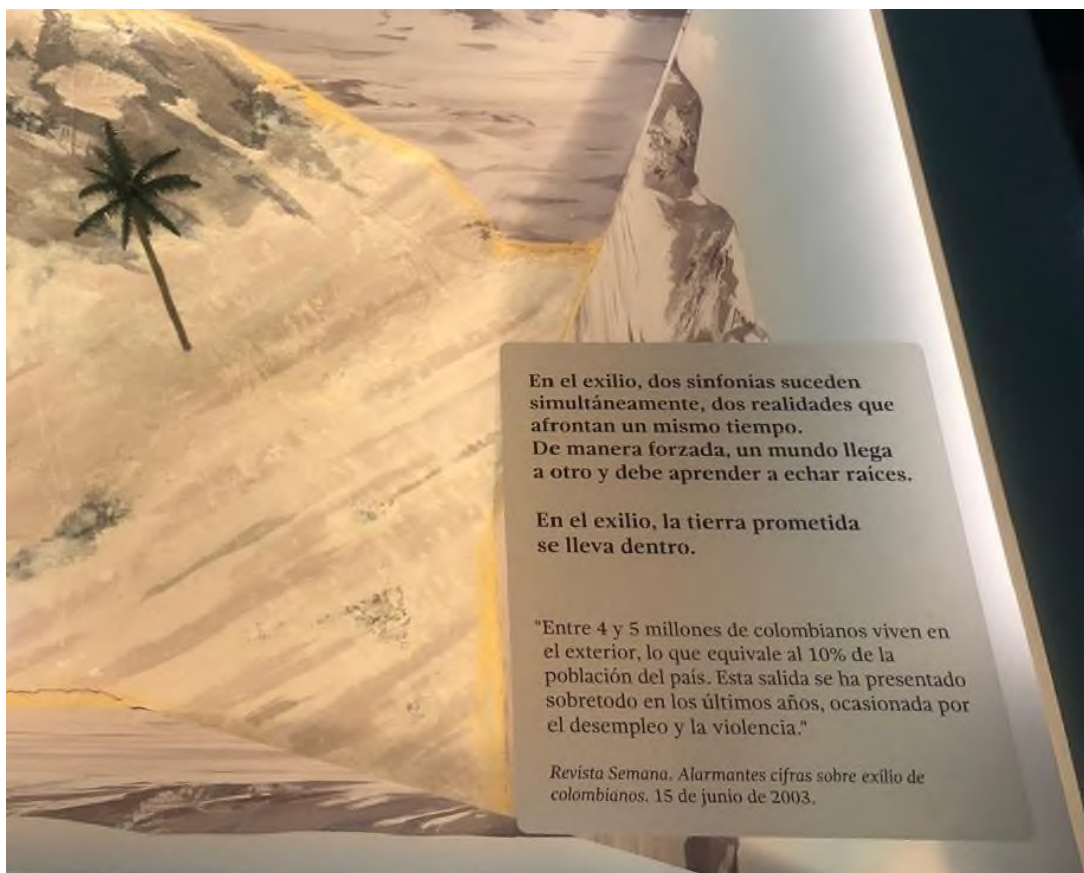


Figura 17

Detalle de la caja de luz de exilio.



Texto de los compartimentos (arriba abajo) : Violencia contra la tierra: fuentes de agua consagradas a la extracción de oro, tierras, cultivos y aguas envenenadas por fumigaciones con glifosato, semillas sustituidas por semillas modificadas genéticamente, reservas forestales convertidas en mercancías, animales usados para la guerra, peces contaminados de mercurio, pueblos y entornos naturales arrasados por la explosión de oleoductos, especies en peligro de extinción, la tierra de la gente amenazada por títulos mineros, campesinos desterrados para sembrar palmas de aceite.

En la caja titulada *Violencia contra la tierra* (figura 18), se plantea la reflexión sobre la explotación de los recursos naturales como un hecho violento causado por el hombre hacia la naturaleza. Se hace referencia a la fumigación con glifosato, a la explotación minera, a la intoxicación de los animales y de las aguas y a los animales usados para la guerra. Aunque es una representación, plantea una reflexión ya no desde el archivo, sino desde la ejemplificación. Por ejemplo, invita a pensar a la naturaleza como víctima de la guerra a través de una caja de fósforos. A partir este objeto cotidiano, se sugiere la pregunta por el aprovechamiento económico y la explotación desmedida de la naturaleza.

En el segundo grupo, la caja de los campesinos (figura 19) contiene platos con ilustraciones de paisajes rurales, narra la vida quebrada, fracturada y fragmentada a partir de lo que podría

ser la loza de un hogar. A través de objetos relacionados con el hogar se narra la vida en el campo desde la mirada del campesino y la transformación sufrida a causa del desplazamiento y la violencia. Aunque son fragmentos de historias anónimas, retratan la vida de cualquier campesino que ha sufrido la guerra. A través de estos montajes, el espectador puede imaginarse la vida rural, pueden acercarse a la manera como el campesino siente y percibe su entorno y cómo ve la ciudad cuando es expulsado de su territorio.



Figura 19

Campesinos.



Figura 20

En las cajas de luz también se representan grupos sociales y políticos que han sido reconocidos no sólo como víctimas, sino como grupos excluidos y discriminados. Campesinos, afrodescendientes, partidos políticos, identidades sexuales diversas, indígenas, periodistas, líderes sociales y partidos políticos como la Unión Patriótica. Este reconocimiento dentro del museo posiciona las identidades dentro de la sociedad, le permite al visitante reconocerlas y reconocerse en ellas.

Por ejemplo, se menciona el genocidio de la UP (Unión Patriótica), como un caso paradigmático. Tal y como lo enuncia el senador Iván Cepeda, hijo del político y también senador por la UP, asesinado en 1994:

El genocidio practicado contra la Unión Patriótica se inscribe en el proceso de

exterminio de fuerzas políticas de oposición en el mundo. Se trata de un caso paradigmático de aniquilación de los miembros y líderes de un grupo en razón de sus convicciones ideológicas, así como de la persecución de sus simpatizantes y la destrucción de su entorno social.

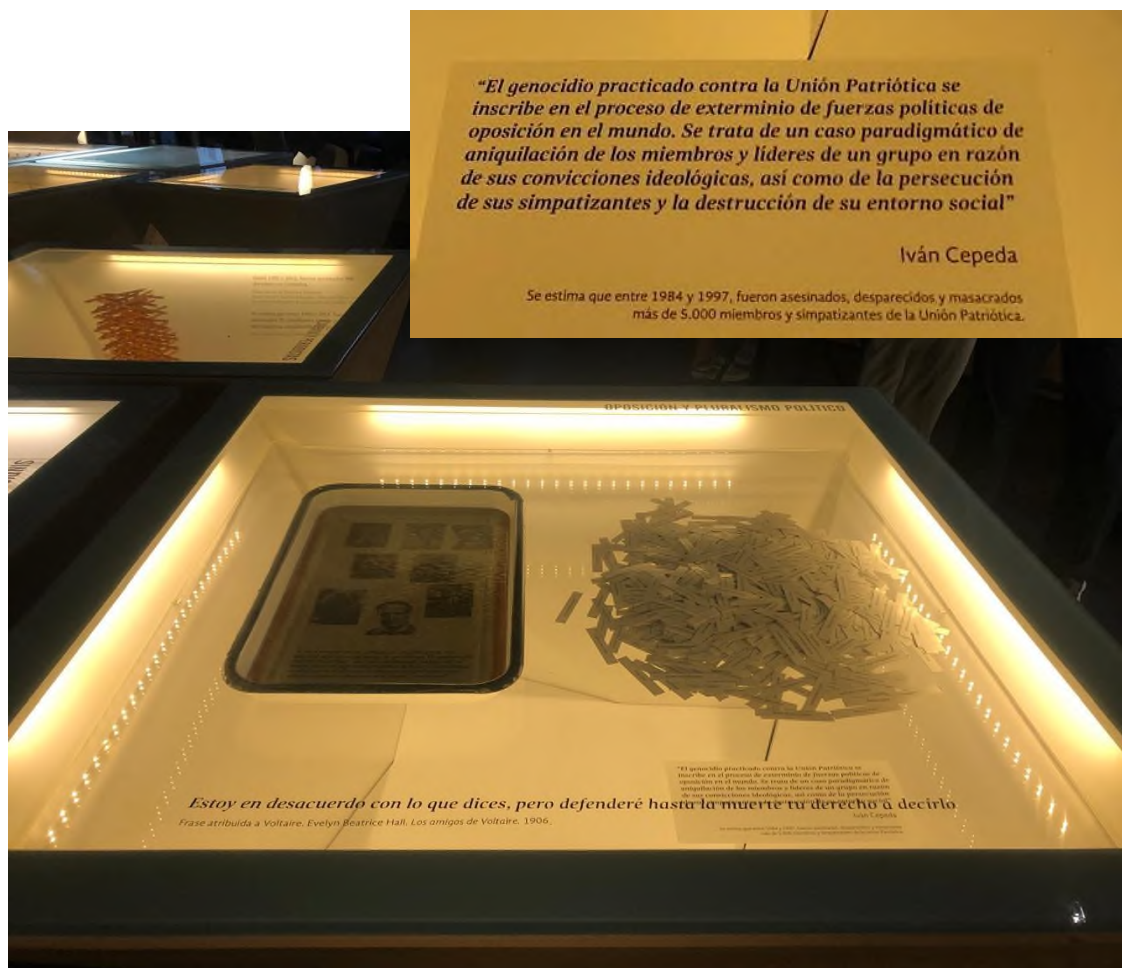


Figura 21



Figura 22

Asimismo, junto al texto del senador Iván Cepeda, a través de una montaña conformada por los nombres de los integrantes asesinados de la UP, se representa la dimensión del genocidio ocurrido en 1984 y 2002. Al lado, en una bandeja de peltre se pueden ver las fotos de algunos políticos asesinados que aspiraban a la presidencia de Colombia. Los dos elementos expuestos ejemplifican la persecución y el silenciamiento de la diversidad de ideas y posiciones políticas. La montaña de nombres y la bandeja, visibilizan la magnitud del exterminio. Sin embargo, se omite la responsabilidad del Estado en el hecho. Junto a esta caja se encuentra la de Sindicalistas y Líderes Comunitarios, en la cual se exhiben unas fichas desparramándose en efecto domino con ilustraciones que recrean diferentes oficios. A esta imagen la acompaña una cita del libro Cien Años de Soledad de Gabriel García Márquez:

En la noche, después del toque de queda, derribaban puertas a culatazos, sacaban a los sospechosos de sus camas y se los llevaban a un viaje sin regreso. Era todavía la búsqueda y el exterminio de los malhechores, asesinos, incendiarios y revoltosos del Decreto Número Cuatro, pero los militares lo negaban a los propios parientes de sus víctimas, que desbordaban la oficina de los comandantes en busca de noticias. <<Seguro que fue un sueño-insistían los oficiales-. En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando nada, ni pasará nunca.

Este es un pueblo feliz.>> Así consumaron el exterminio de los jefes sindicales.

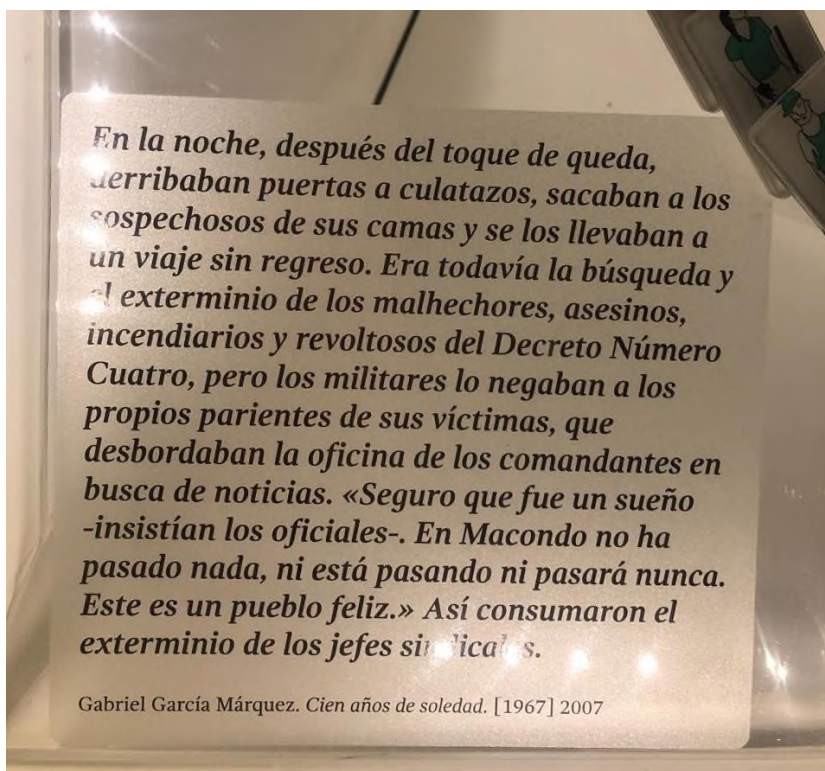


Figura 23

La cita del libro del Premio Nobel de literatura (figura 23), es una narración entre la ficción y la realidad que ilustra la participación del Estado representado en los militares como parte de la estrategia de exterminio del sindicalismo en Colombia. El fragmento de Cien Años de Soledad, como en otras novelas, alude a momentos históricos del país y al abuso de poder por parte de los militares. Esta imagen literaria no está lejos de la realidad, pues aún persisten estos mecanismos de intimidación y persecución en las áreas rurales. En este fragmento se puede percibir como los allanamientos y el abuso de poder sobre la población campesina ha sido una estrategia de intimidación y violencia hacia la población. En repetidas ocasiones se escucha a la gente referirse a Colombia como Macondo para decir que es un país en el suceden cosas que rayan en la ficción, o al contrario, historias y relatos que son verídicos pero que en ocasiones han sido invisibilizados y borrados. Como el fragmento en el que se refiere a un pueblo feliz en el que “no pasó, no está pasando, ni pasará nada” (figura 23). A pesar de ser una obra de ficción, es un referente que hace parte de los símbolos y las

costumbres del país y que relata la idiosincracia de su gente.

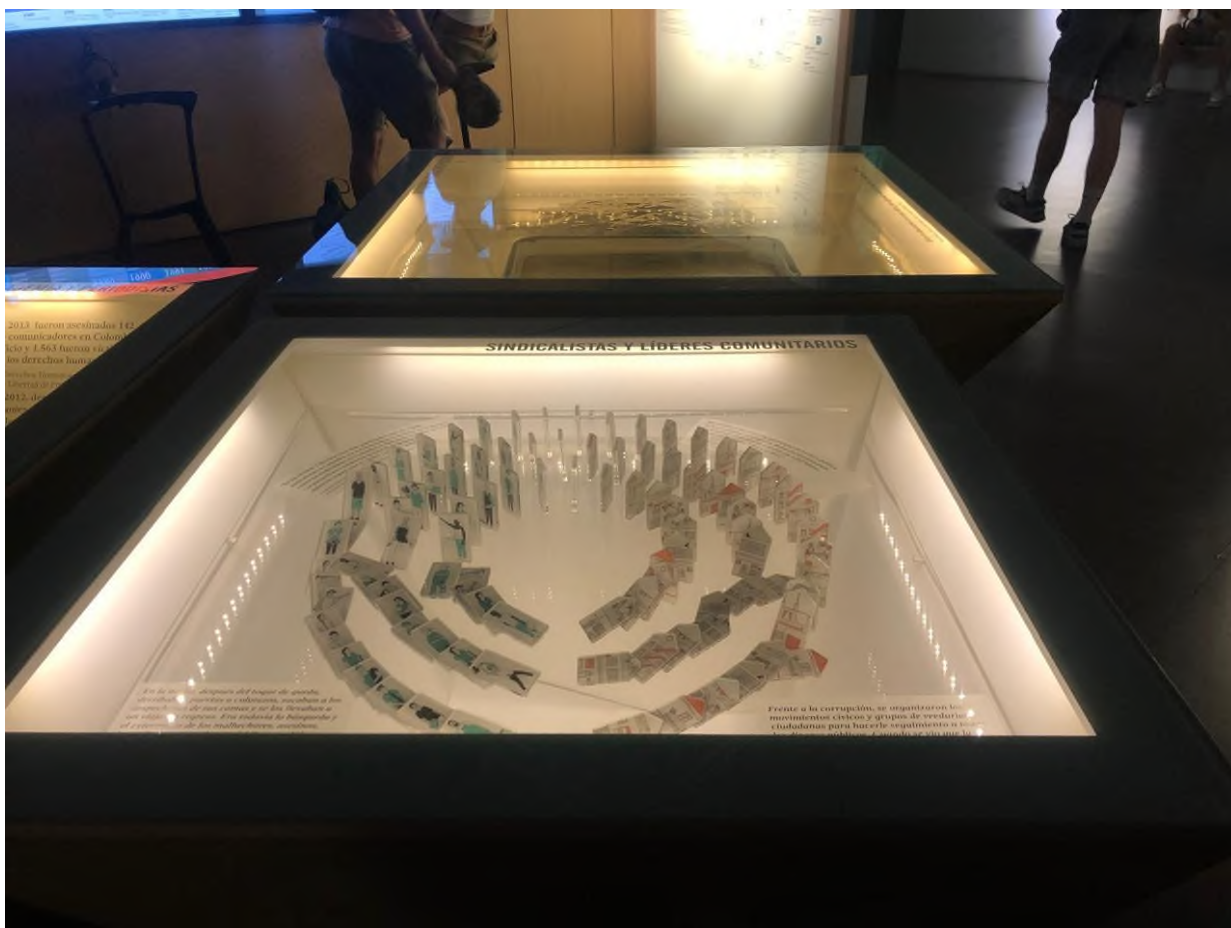


Figura 24

En la misma caja que se refiere al Sindicalismo (figura 24), hay una cita del Informe *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (figura 25) en el que se expone la persecución, los asesinatos de líderes comunitarios y el desplazamiento, como acciones premeditadas y “selectivas”. La metáfora del efecto dominó, pone en evidencia la manera sistemática de asesinar a quien se considera el enemigo o la oposición. Al igual que el genocidio de la UP, el asesinato de líderes y sindicalistas muestra una manera recurrente de exterminio contra la población que es considerada dentro de las minorías. Además, se enuncia que la persecución también ha sido una estrategia para acallar las denuncias de corrupción y de veeduría de los dineros públicos. Aquí la palabra corrupción, aparece como una causa del conflicto armado.

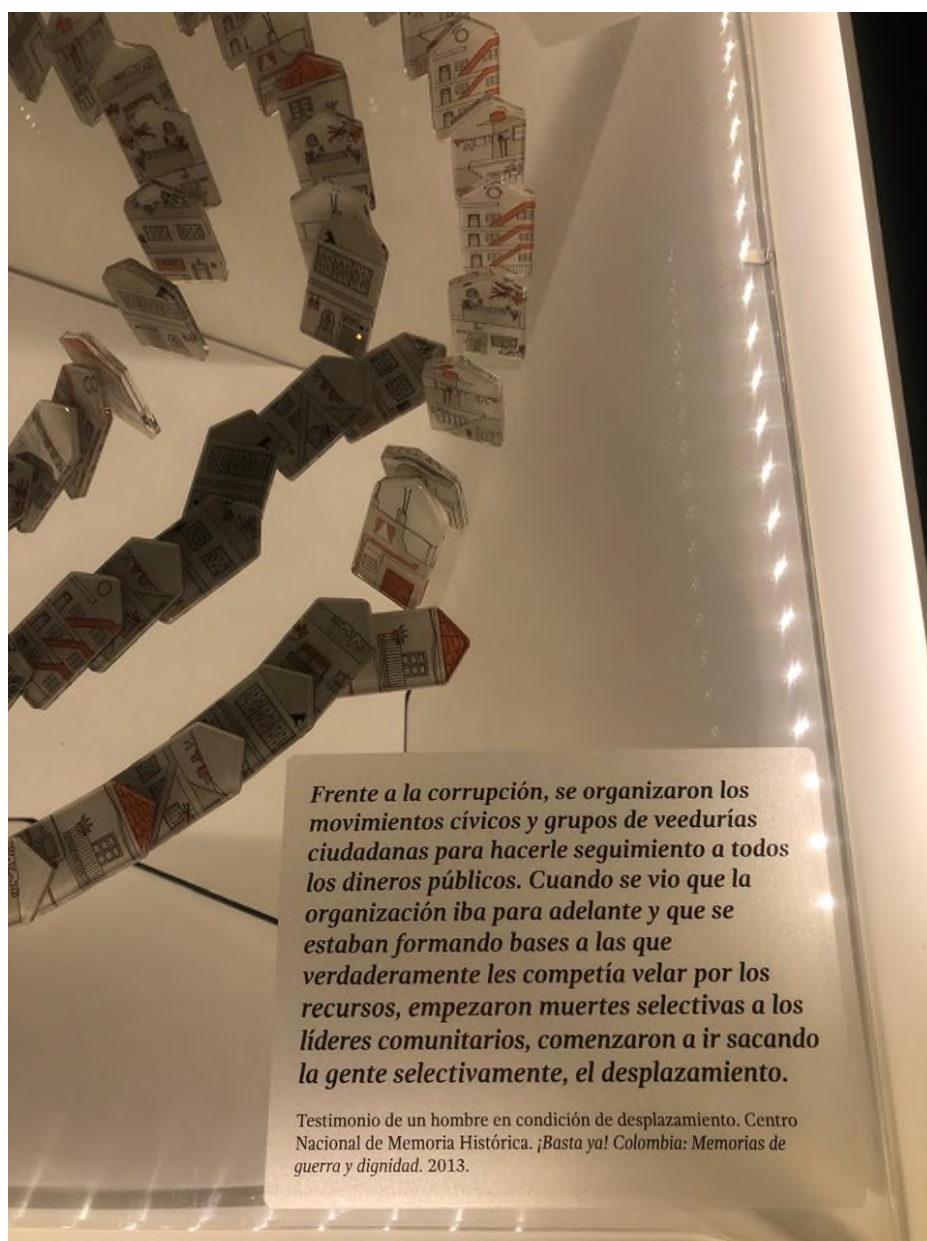


Figura 25

La caja de academia y periodistas (figura 26) contiene una estructura ensamblada a partir de lápices y documentos amarrados a manera de archivo. Por medio de cifras, se exponen los asesinatos a periodistas y la lucha por la libertad de expresión. También se cita un fragmento de un discurso del año 1987 en el que el jericiano Héctor Abad Gómez, médico, y académico, reconocido por la gestión de políticas públicas y su labor como activista de Derechos

Humanos, expresa la censura en la academia y la amenaza o el “peligro social” que representa cuestionar el statu quo.

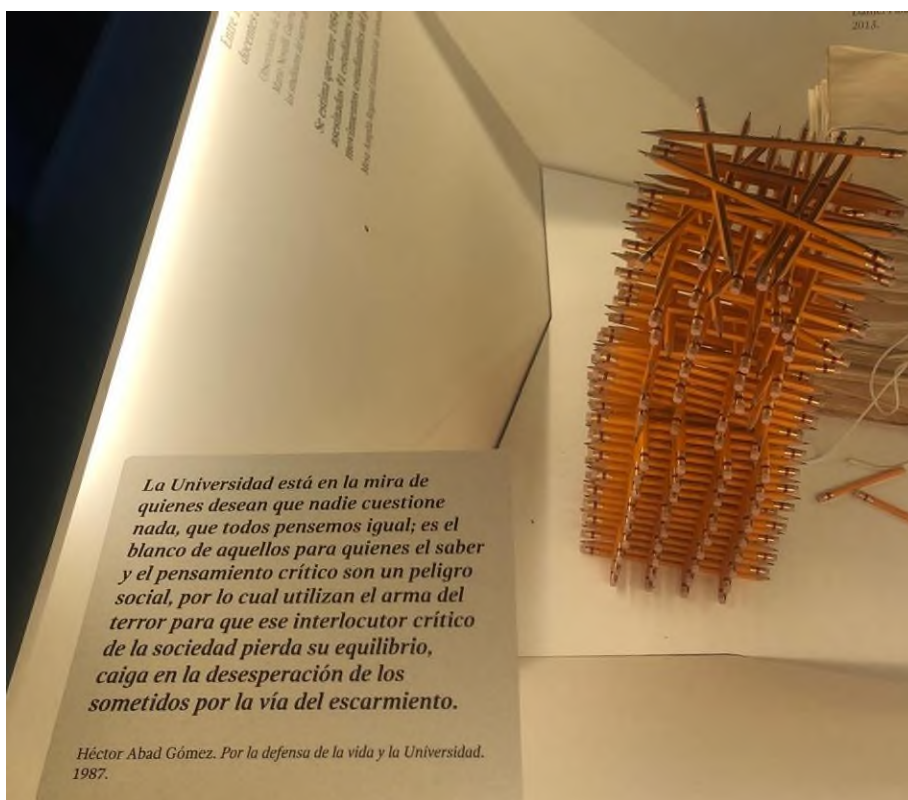


Figura 26

La universidad está en la mira de quienes desean que nadie se cuestione nada, que todos pensemos igual; es el blanco de aquellos para quienes el saber y el pensamiento crítico son un peligro social, por lo cual utilizan el arma del terror para que ese interlocutor crítico de la sociedad pierda su equilibrio, caiga en la desesperación de los sometidos por la vía del escarmiento. *Héctor Abad Gómez. Por la defensa de la vida y la Universidad 1987.*

La caja de luz se vale de la metáfora de los lápices y el equilibrio que se ve amenazado por un pensamiento crítico. Plantea cómo la censura y la coerción en las universidades era una amenaza a la libertad de expresión. El académico expone la coyuntura a través de lo que sería un discurso proclamado en la universidad. En este punto, se muestra cómo los centros educativos también son espacios de reflexión y posicionamiento político y, por lo tanto, susceptibles de ser instituciones sometidas a la censura.

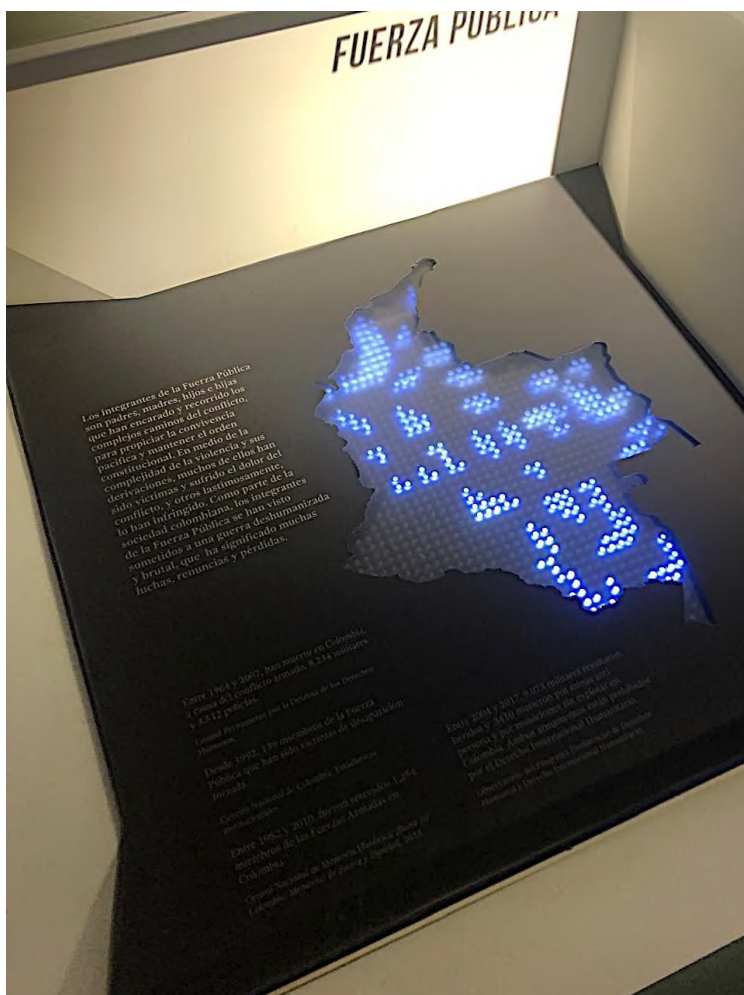


Figura 27

En el último grupo de cajas, el espectador se encuentra con un mapa de Colombia iluminado con luces azules, la caja titulada Fuerza Pública (figura 27) está acompañada de una leyenda que la define desligada de su rol dentro de la configuración de la sociedad. Los describe en su rol de civiles y no en su condición de miembros de una institución que participó en el conflicto armado. Es decir que, les resta responsabilidad que implica la participación en el conflicto armado.

Los integrantes de la fuerza pública son padres, madres, hijos e hijas que han encarado y recorrido los complejos caminos del conflicto, para propiciar la convivencia la convivencia pacífica y mantener el orden constitucional. En medio de la complejidad de la violencia y sus derivaciones, muchos de ellos han sido víctimas y sufrido el dolor del conflicto, y otros lastimosamente, lo han infringido. Como parte de la sociedad colombiana, los integrantes de

la fuerza pública se han visto sometidos a una guerra deshumanizada y brutal, que ha significado muchas luchas, renunciaciones y pérdidas. (transcripción del texto que aparece en la fotografía)

El guion del museo tiende a generalizar el término "víctima" y a relativizar el de "victimario". Expresiones como *“los complejos caminos del conflicto, la complejidad de la violencia y el sometimiento a una guerra deshumanizada”* (texto de sala) no esclarecen la naturaleza de esa complejidad, sino que diluyen las responsabilidades individuales y colectivas. En particular, se presenta a la fuerza pública en un rol pasivo, como actores que simplemente obedecen órdenes, lo que los exime implícitamente de responsabilidad.

Este enfoque borra los límites entre víctima y victimario, y coloca a la fuerza pública en una posición equiparable a la de la población civil, ignorando su capacidad de uso legítimo de la fuerza, su porte de armas y el poder institucional que detentan dentro del aparato estatal. El lenguaje empleado en el guion induce a ver la violencia como un fenómeno inevitable y deshumanizante, sin espacio para cuestionar las decisiones éticas de quienes ejercen esa violencia en nombre del Estado. Así, se desvanece la posibilidad de interpelar críticamente el papel de los miembros de la fuerza pública dentro del conflicto.



Figura 28

Como se mencionó antes, una de las características más importantes de los museos memoriales es la visibilización de la violación a los DDHH en hechos violentos. En este grupo de cajas de luz, junto a la de la Fuerza Pública, el visitante puede asomarse a contemplar una bandada de aves que llevan consigo unos papelitos con los derechos escritos (figura 28). La alegoría enfatiza en aquellos derechos que se ven vulnerados en las guerras y genocidios. También resalta la gran pérdida que significa el asesinato de los defensores de Derechos Humanos pues tal y como lo dice el texto: “Cuando un defensor de derechos humanos es asesinado se rompen los lazos que ellos intentan tejer, reina la injusticia que ellos combaten, se pierde la dignidad que pretenden devolver a la humanidad”. La pérdida de la dignidad se asocia aquí a la pérdida de humanidad. La dignidad resulta ser la palabra que define los derechos humanos como un pilar fundamental a recuperar o perseguir. La representación de los pájaros evoca la libertad. A pesar de que plantea el tema dentro del museo, no está ligado a ningún acontecimiento ni actor del conflicto. Es un concepto que aparece enunciado como parte de los lineamientos que siguen todos los museos memoriales.

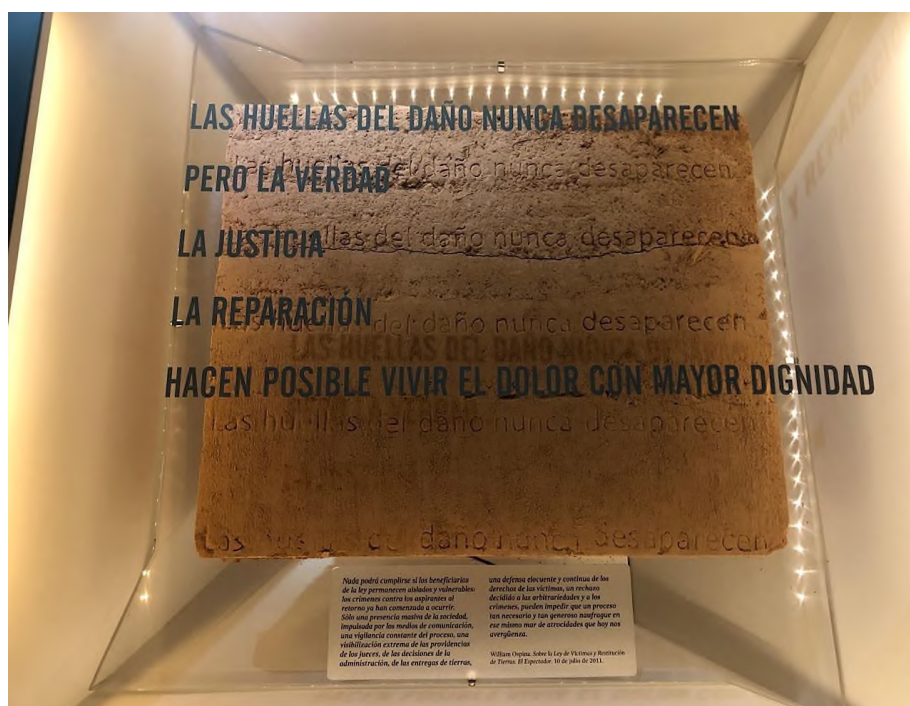


Figura 29

Asimismo, la caja que se refiere a la Verdad, justicia y reparación (figura 29), ubica al espectador ante lo que significa el dolor, unos hechos que no pueden ser negados, ante “las huellas del daño que no desaparece...” Aquí no se especifica el daño. Podría aludir al daño emocional producto de la violencia, o hacer referencia al dolor físico. Esta frase conecta con la sensibilidad y la experiencia personal. Con aquellas vivencias traumáticas y dolorosas que vive el ser humano sin posibilidad de olvido. Luego, se menciona la verdad, la justicia y la reparación como posibilidad de vivir el dolor con dignidad. De nuevo vuelve a aparecer la palabra dignidad como condición de lo humano, y la justicia y la reparación, como mecanismo para aliviar, para dar consuelo. La justicia se vuelve sinónimo de un acto reparador.

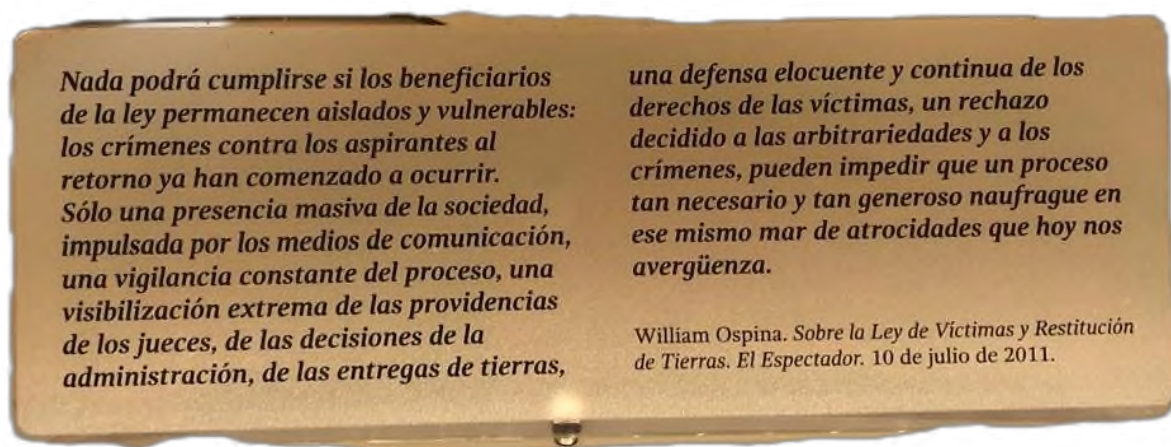


Figura 30

La superficie que parece construida con arcilla o bareque con la impronta de la misma frase pegada en letras adhesivas (figura 29) está acompañada de un texto publicado en el periódico El Espectador del escritor y poeta tolimese William Ospina (figura 30) en el que se resalta el rol de vigilancia y control por parte de la sociedad y de los medios de comunicación en la defensa de los acuerdos y la protección a las víctimas. En este punto, resulta evidente cómo el Museo Casa de la Memoria, surge de la Ley de Reparación de Víctimas y, a su vez, es

parte de un acto de reparación social. Aun así, las palabras de Ospina, le adjudican a la sociedad civil y a los medios de comunicación la responsabilidad del cumplimiento de la ley, de lo pactado. Detrás de las palabras del escritor parece haber un juicio moral en el que se deposita la responsabilidad de los civiles en la tarea de vigilar el cumplimiento de los acuerdos de paz y de justicia. Se les pide a los espectadores asumir el lugar de veedores, se traslada la responsabilidad al sujeto en tanto agente social.

Otro de los pilares de los museos memoriales, es el concepto de democracia que se encuentra presente en la caja titulada: voto y cultura democrática (figura 31). La caja imita una operación matemática y también hace referencia al juego piedra, papel y tijera. En la primera operación la corrupción está representada en las tijeras, el voto en el papel y la política en la piedra. La corrupción sumada al voto, da como resultado el voto irrespetado y, en consecuencia, la democracia amenazada. En la segunda operación, la piedra se representa como la política íntegra, envuelta en el papel que representa el voto ciudadano. Como resultado surge la democracia fortalecida. Por último, la imagen de la democracia plena se simboliza en la piedra envuelta en papel. A esto se suma, la representación de la corrupción con las tijeras, operación que da como resultado unas tijeras quebradas.

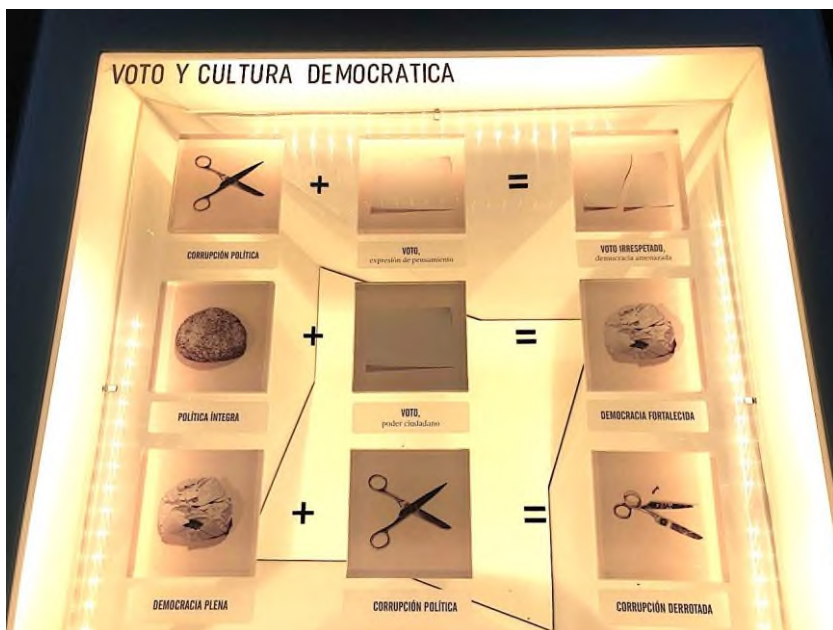


Figura 31

La democracia se define bajo un concepto institucionalizado dentro del cual se considera el sistema de gobierno ideal. Sin embargo, si se toman en cuenta los factores que han perpetrado el conflicto en el país: el desplazamiento interno como resultado del acaparamiento de tierras, la desigualdad social y el silenciamiento de ideas consideradas de oposición ponen en duda la existencia de la democracia. Así, el concepto de la democracia como lo presenta el museo queda reducido al derecho al voto. En este sentido, el guion, refuerza ideas y conceptos ya conocidos. Se da por sentado su significado y se asume como un sistema político existente. Por otro lado, la justicia se plantea como la recompensa o el resarcimiento de la vulneración de los derechos humanos, la exclusión, la estigmatización y el exilio de ciertas comunidades.

Podríamos decir que el Museo Casa de la Memoria es un museo típicamente institucional, comenzando porque su construcción y administración dependen de la alcaldía de la ciudad de Medellín. Por tanto, hay un control de la manera como se cuenta, se explica y se difunde la violencia. La Casa Museo de la Memoria parece hacer eco de la narrativa que se ha difundido internacionalmente sobre el terrorismo, el narcotráfico y la figura de Pablo Escobar. El museo memorial, no sólo se caracteriza por ser un lugar para narrar la violencia de la ciudad y del país, también es un lugar turístico, lo cual hace que la narrativa responda

a los imaginarios de los visitantes. La memoria que se expone allí, es la que se difunde en los medios masivos de comunicación. (figura 33).

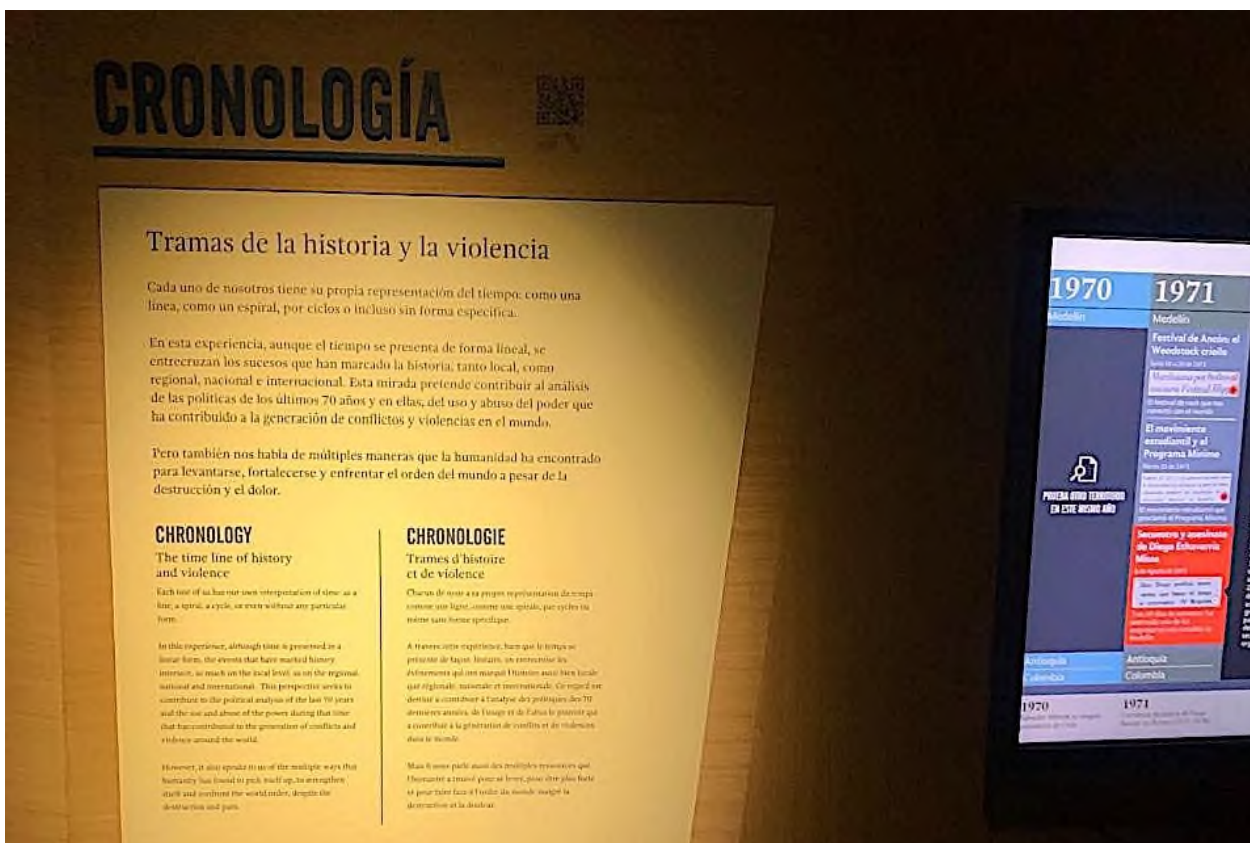


Figura 32

Siguiendo con el recorrido, un foco de luz guía al espectador hacia un espacio dedicado a los datos históricos, titulado cronología. Este apartado de la exposición se plantea como una trama de la historia y de la violencia, que, aunque es lineal, se advierte que “cada uno de nosotros tiene su propia representación del tiempo”. Según el texto (figura 32): “Esta mirada pretende contribuir al análisis de las políticas de los últimos 70 años y en ellas, del uso y abuso de poder que ha contribuido a la generación de conflictos y violencias en el mundo”. Este texto es una aproximación general en el que no sabe a qué se refieren con abuso de poder ni quién lo cometió, queda abierto para que el visitante, saque sus propias conclusiones y pueda acercarse a cualquier espacio temporal e histórico. De todas maneras, aquí no importa el orden, ni la fechas, sino los sucesos específicos que se resaltan como hito dentro de la historia del país. El apartado cronológico de la exposición opera de las mismas maneras que

las cartografías, incluye unos episodios considerados relevantes y documentados a partir de los artículos de prensa. La línea de tiempo que propone el museo va de 1970 a 2016, año en que se firma el Acuerdo de Paz con la guerrilla de las FARC.



Figura 33

El hecho de que la línea de tiempo esté terminada con la firma de los Acuerdos de Paz, transmite la idea de un conflicto que se mira en retrospectiva y que está terminado. Pese a lo cual, en la última pantalla el título dice: configuraciones armadas y diálogos de paz ¿hacia el posconflicto? (figura 34) Una pregunta dirigida al espectador que sugiere la posibilidad de que, a pesar de los acuerdos de paz, la guerra no es asunto del pasado.

La visión del museo sobre el conflicto armado es general y se reduce a mostrar que hubo asesinatos, secuestros y masacres. Es una información que hace que el espectador perciba la violencia como actos de maldad y de terror pero que no esté totalmente conectada con lo que

al principio del recorrido se mostró: el desplazamiento, el exilio, las comunidades excluidas y el asesinato selectivo de grupos sociales y políticos. Los relatos oficiales giran alrededor de estas fechas, episodios puntuales y cartografías, pero no hay una conexión explícita. Más bien, lo que toma mayor fuerza en el relato es la violencia producto del narcotráfico y los enfrentamientos de la guerrilla de las FARC. Aunque en los textos de sala no existen estas referencias, en los artículos de prensa son recurrentes. Sin embargo, esta línea de tiempo a la que se puede acceder aleatoriamente, permite al espectador crear o establecer su propia manera de recorrerla, acceder a fechas y acontecimiento según su interés. En este sentido, es la memoria la que rige la línea de tiempo porque son los recuerdos personales, los que evocan los sucesos históricos. Es a través de la memoria y de la subjetividad del espectador desde donde se va a construir y a recorrer la línea de tiempo en el museo.



Figura 34

Dentro de los relatos que podrían considerarse no oficiales o que pertenecen a la voz de las víctimas, están los videos testimoniales de sobrevivientes, familiares de desaparecidos, desplazados, entre otros.

Historias presentes (figura 35), reúne videos a través de los cuales las víctimas sobrevivientes de la guerra narran sus experiencias. Uno de los testimonios es el de Fabiola Lalinde, una madre que cuenta la historia de la desaparición forzada de su hijo Luis Fernando a manos de

los militares en 1984. Lalinde, se convierte en un ícono de las madres buscadoras. Representa el primer caso de desaparición forzada reconocido por la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Esta búsqueda fue bautizada por la misma Lalinde como Operación Sirirí debido a que “el sirirí es un ave pequeña, que persigue a los gavilanes que se llevan sus pollitos; el sirirí es tan insistente en su persecución, que muchas veces el gavilán suelta a los pichones”. (<https://www.dejusticia.org/en/operation-insistence/> s.f.)



Figura 35

Estos videos contrastan la versión oficial de los medios con los testimonios de las víctimas, con la memoria viva de quienes vivieron el conflicto. Esa memoria íntima e individual que se hace pública en el museo es la que termina volviéndose colectiva hasta convertirse en un símbolo y una identidad social. Prueba de ello, las intervenciones artísticas como la que se encuentra a pocas cuadras del museo a manera de homenaje a Fabiola (figura 36). El mural refuerza la memoria como identidad social, común y pública.

Existe una memoria individual portadora de marcos sociales, es decir, estructurada por la sociedad; se encuentra una memoria en la sociedad a la manera de una memoria individual y, finalmente, se encuentra un individuo que sería el lugar de coexistencia y de

interacción de memorias colectivas: un individuo que sería una sociedad (Halbwachs, 2004 P. 387).



Figura 36

Las expresiones artísticas también hacen parte del museo. En la exposición permanente hay un espacio dedicado a visibilizar la obra de diferentes artistas plásticos que han abordado la violencia en sus obras. Algunos como Débora Arango, Fernando Arias, Libia Posada, entre otros. El arte se entiende como reflejo de una época. Asimismo, la música expuesta como *Memoria sonora*, acto de “resistencia, denuncia y complicidad. “La música ha sido un vehículo para sanar heridas y afrontar la vida con fortaleza, con alegría, con dignidad”; Esta parte del museo pone a disposición del espectador un espacio en el que puede sentarse a escuchar canciones de rap, género musical que hoy día se asocia a la denuncia social. El arte entra a ser parte de la construcción de la memoria, de la denuncia, símbolo de la libre expresión e incluso de testigo de una época.

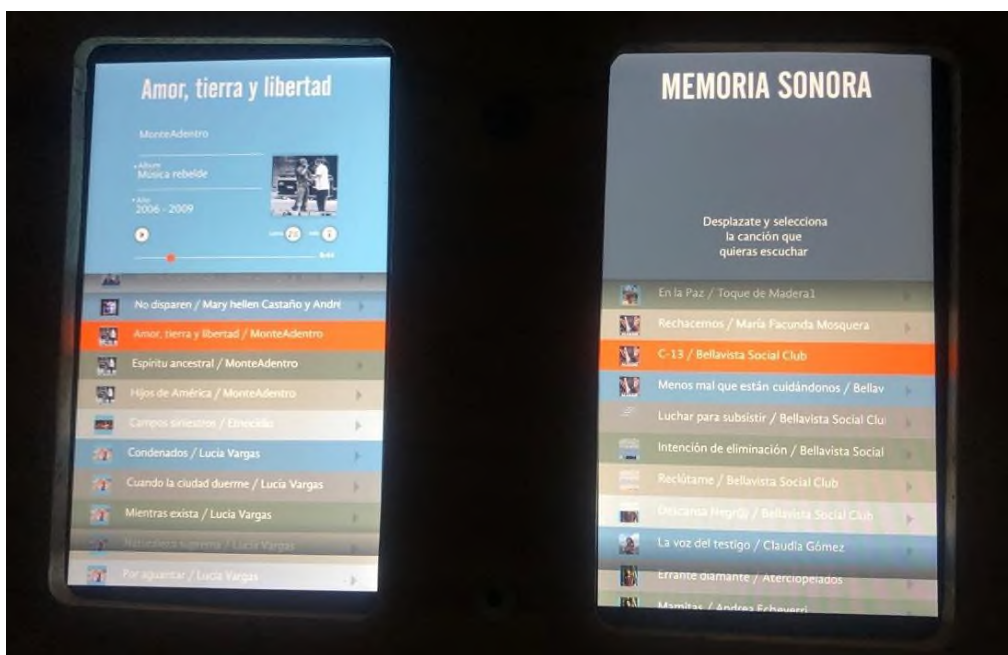


Figura 37

Grupo: Bella Vista Social Club. Canción: luchar para subsistir. <https://www.youtube.com/watch?v=aK-Kb4Is0zQ>

En *Las múltiples caras de la violencia*, exponen el archivo fotográfico de los fotoreporteros que han convertido en íconos varias imágenes de la guerra. La fotografía ocupa aquí el lugar del testigo. Para muchas personas que habitan las ciudades o son turistas, estas fotos permiten acceder a lo sucedido durante la guerra. Citando un fragmento del texto de sala: *la fotografía nos ofrece otras maneras de percibir la guerra. El fotógrafo, poniendo su cámara como intermediario, nos involucra en su experiencia. Nos habla de lo lejos que estamos de conocer los alcances de la crueldad humana.* La fotografía es aquí el vehículo que acerca a la realidad, a la que solo se tiene acceso a través del lente y la mirada de otros. El mosaico está compuesto por fotografías de Jesús Abad Colorado, Natalia Botero, Stephen Ferry y Alberto Lopera. Los archivos fotográficos pueden apreciarse en la pantalla y también en el mosaico diseñado a partir de las imágenes. Cada lado de los cubos giratorios contiene una foto con título.



Figura 38

Esta avalancha de fotografías de la guerra hace que el espectador las contemple como un todo que resume la guerra. Los títulos que acompañan cada fotografía guían la mirada del espectador de tal manera que imagen y título actúan como pie de foto explicativo, se ven forzadas a encajar en una interpretación. Sin embargo, estas imágenes parecen dispuestas allí para conmover, mostrar el horror, el sufrimiento y la degradación de la vida presente en todas las guerras. “Ciertamente, mirar imágenes de la violencia significa aceptar que hasta la violencia puede ser representada, vuelta a moldear en una imagen plana al servicio del consumo contemplativo” (Mieke Bal, 2014, pág.52)

Al referirse al pasado, a la historia, los medios lo hacen casi siempre descontextualizándola, reduciendo el pasado a una cita, y a una cita que en la mayoría de los casos no es más que un adorno con el colorear el presente siguiendo ‘las modas de la nostalgia’. El pasado deja de ser entonces *parte de la memoria*, y se convierte en ingrediente del *pastiche*, esa operación que nos permite mezclar los hechos, las sensibilidades y estilos, los textos de cualquier época, sin la menor articulación con los contextos y movimientos de fondo de esa época. (Martín-Barbero, 2001, pp. 5-6)



Figura 39



Figura 40

Los siguientes textos acompañan las imágenes: *el dolor de los hombres, desplazamiento, encuentros y desencuentros desaparecidos, ausencias, Bojayá mujeres, hombres destrozados victimización y fuerza indígena, cansados de la guerra dolor, niños armados niños testigos, Operación Orión, guerra y poder*. Todas estas palabras son parte de una narración a partir de las imágenes, son las palabras claves en torno a las cuales el museo define el conflicto. Se vuelve parte del lenguaje y el imaginario social para hablar de la guerra. Estas imágenes son fotografías tomadas en diferentes épocas. Sin embargo, aquí pierden el contexto y se vuelven un documento testimonial aparentemente distanciado de lo político. A la mayoría de las fotos se les podría intercambiar las palabras, con ese solo gesto cambiaría la manera de percibir las. El hecho de que en algunas imágenes aludan a las FARC, y en otras, como la titulada: “víctima de todos los actores” se generalicen las acciones violentas, indica una postura política, pues las relaciones que establece el espectador están mediadas por la selección y distribución en el espacio museal.

Hacia el final del recorrido, el visitante se encuentra con *palabras de niño*, un diccionario creado a partir de la voz de los niños con palabras relacionadas con el conflicto y sus actores



Figura 41

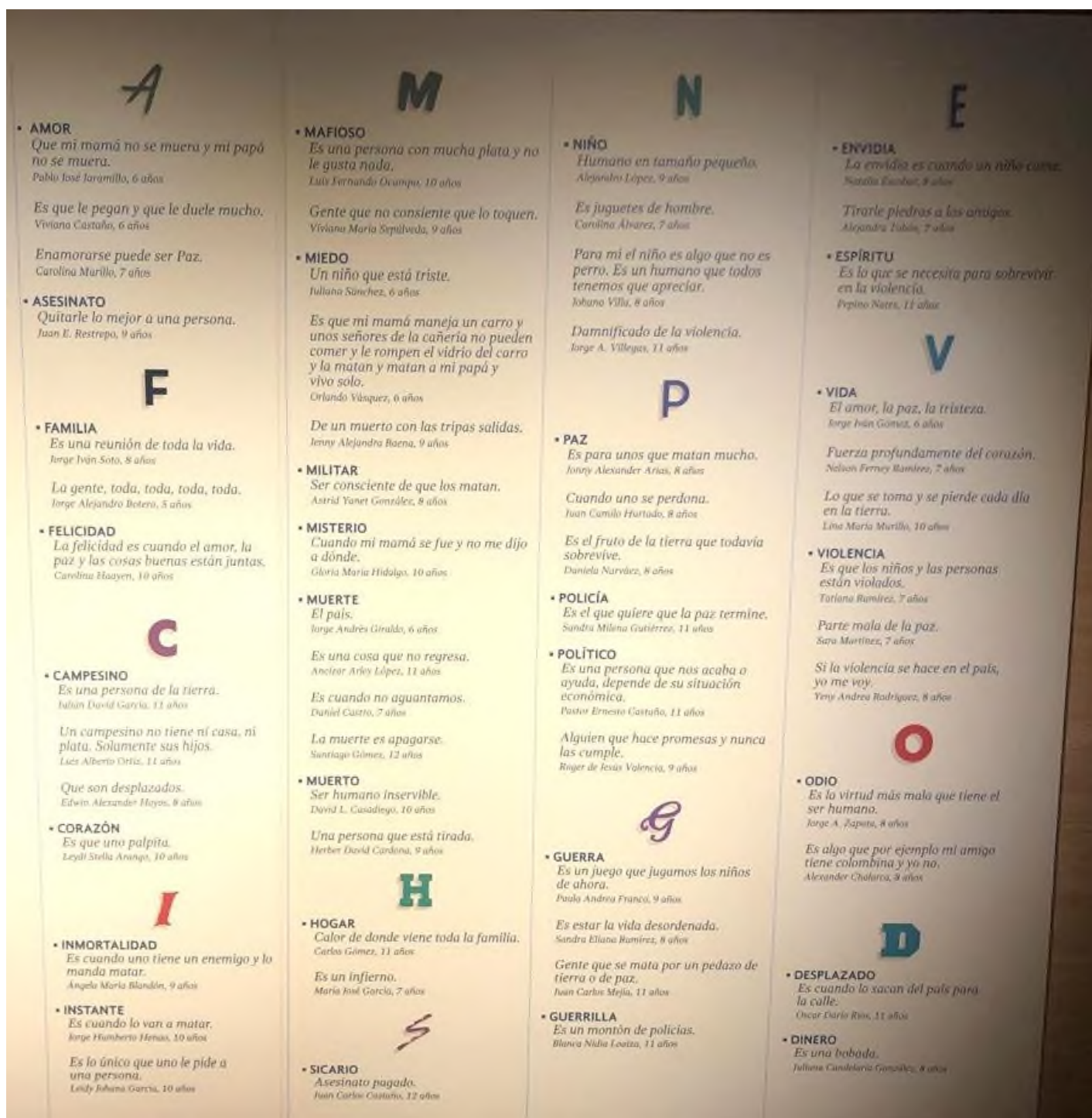


Figura 42

Asesinato: quitarle lo mejor a una persona. (Juan E. Restrepo. 9 años).
Desplazado: es cuando lo sacan del país para la calle. (Oscar Darío Ríos, 8 años).
Dinero: es una bobada. (Juliana Candelaria González. 8 años)
Familia: es una reunión de toda la vida. (Jorge Iván Soto. 8 años).
Guerrilla: es un montón de policías.
Hogar: calor de donde viene toda la familia. (Carlos Gómez, 11 años).
Instante: es cuando lo van a matar. (Ángela María Blandón. 9 años).
Mafioso: es una persona con mucha plata y no le gusta nada. (Luis Fernando Ocampo, 10 años).
Paz: es para uno que matan mucho. (Jonny Alexander Arias, 8 años.)
Policía: es el que quiere que la paz terminé. (Sandra Milena Gutiérrez, 11 años)
Odio: Es algo que por ejemplo mi amigo tiene colombina y yo no. (Alexander Charlaca, 8 años).
Político: es una persona que nos acaba o ayuda, depende de su situación económica (Pastor Ernesto Castaño, 11 años).
Violencia: parte mala de la paz.

Aunque no hay una explicación sobre el proceso de elaboración del diccionario infantil, este ejercicio deja ver cómo se ha construido la identidad durante el conflicto armando y de qué manera la guerra ha influido en la formación de las identidades. Es decir, cómo la guerra ha ideologizado y transformado a los sujetos.

A través de este diccionario se hace evidente la producción de significados y símbolos. Las definiciones contienen elementos en los que se pueden percibir la manera en que las experiencias de la infancia afectan y determinan la percepción y la concepción del mundo. También, se hace visible que esos significados están determinados por la condición social, económica y política. “La identidad de lo educativo se construye por la posición que ocupe dentro de una configuración social más amplia y por las relaciones que establezca con los otros elementos” (Buenfil, 1990, pág. 20).

En resumen; el recorrido en el museo muestra cómo ha sido la vida antes y después de la guerra para niños y adultos, pero sobre todo para los campesinos que han migrado a la ciudad. En este museo la violencia se enuncia a través del terrorismo, los asesinatos de jueces, estudiantes, profesores y defensores de Derechos Humanos durante la década del 90. El narcotráfico y las mafias representadas en Pablo Escobar son parte de esta narrativa. Por un lado, el museo recupera la memoria que interesa y llama la atención del turista, la que coincide con la versión que se ha difundido en los medios de comunicación internacionales. Por otro, rescata la memoria de las víctimas y los sobrevivientes a través de testimonios, les da visibilidad y voz a las víctimas de la región y del país. Muestra el proceso a través del cual se han conformado grupos sociales e identidades políticas en busca de la verdad, la justicia y la reparación. De igual modo, el museo deja ver el proceso de resignificación de los hechos violentos por parte de la ciudadanía y las formas de rememorar en el espacio público por parte de estudiantes, vecinos, ciudadanos y víctimas. También se resalta el papel del arte plástico y sonoro como un mecanismo de denuncia, de reflexión y de rememoración.

Si bien el museo entra dentro de los cánones de la institucionalidad, deja abierta la pregunta sobre el fin del conflicto.

El Cementerio Parroquial de la América



Figura 43

El Cementerio de la América, fundado en 1840, está ubicado muy cerca de la Comuna 13 en el barrio San Javier de la Ciudad de Medellín. La primera pregunta que cabría aquí es por qué un mausoleo podría considerarse un museo.

El 9 de abril del año 2013, fecha establecida por parte del estado colombiano como el Día Nacional de la Memoria y la Solidaridad con las Víctimas, el cementerio fue declarado como lugar de memoria. Este lugar es significativo para los habitantes del sector porque en él yacen los muertos la época más violenta de la Comuna 13. Este espacio que ha sido resignificado por las víctimas, familiares y habitantes de la comuna, es hoy lo que podríamos llamar un museo al aire libre en el que se denuncian las masacres perpetradas en ese sector a manos de las Fuerzas Militares durante la Operación Mariscal y Orión, ambas ocurridas durante el año 2002.

Un cementerio con murales coloridos en el alto de una montaña no pasa inadvertido para los transeúntes de los alrededores de la comuna. Esta iniciativa de contar la historia de la

violencia en la Comuna 13 a través de murales, refleja la lucha por visibilizar las memorias de la comunidad frente a narrativas oficiales como la del Museo Casa de la Memoria. Cabe resaltar el hecho de que el museo institucional, no mencioné dentro del mapeo de sitios de memoria en Medellín, este lugar. A la entrada, el visitante se encuentra con una placa en la que se cuenta la historia y las razones por las cuales la comunidad transformó el lugar:

Este espacio demandó un aumento de las instalaciones por la cantidad de muertes que hubo estos años, hasta que entró en un proceso de desuso. Debido a este abandono, Agroarte Colombia, que nace en el año 2002, integrado por habitantes del barrio San Javier (Comuna 13, Medellín), y a partir de un proceso de resistencia frente a las problemáticas desatadas por las Escombreras- *Sitio de enterramiento clandestino de personas que habían sido detenidas, torturadas, ejecutadas e inhumanizadas en el lugar, aprovechando la condición de botadero de escombros para el ocultamiento de los cuerpos y las violencias selectivas en la Comuna 13 de Medellín*, ven la necesidad de transformar este espacio en un lugar de memoria , creando dinámicas de reapropiación centradas en la memoria colectiva y el encuentro de voces diversas por parte de la comunidad. (Transcripción de la placa)



Figura 44

Aunque este espacio no se autodenomina como museo, se recorre, se habita y posee las características que lo definen como tal. El cementerio plantea un recorrido alrededor de los murales en donde a través de las fichas que acompañan los murales, se pueden conocer casos emblemáticos o hitos que revelan la historia y los hechos violentos ocurridos en ese sector de la ciudad. El primer mural a la vista es el retrato de Jhon Bedoya, a este mural, lo acompaña una ficha técnica con un código QR, que contiene la información de la Galería *Memoria Viva*, un proyecto artístico gestionado por la comunidad para recuperar las memorias del barrio y la de sus víctimas.

A diferencia del Museo Casa de la Memoria, los hitos como la Operación Orión, ocurrida en esta comuna, allí se presentan y clasifican teniendo en cuenta las identidades de las víctimas. Los murales expresan el sentimiento de dolor y la pérdida de familiares y amigos. Este espacio también es un lugar para contar lo sucedido ya no desde la prensa, como sucede en el Museo Casa de la Memoria, sino desde los habitantes que presenciaron los hechos. El cementerio representa la voz de los testigos. La ficha técnica enuncia cada asesinato y cada hito como un crimen de Estado, responsabilizando a los militares. Es un museo abierto que hace énfasis en la manera de nombrar y de referirse a los hechos violentos.



Figura 45

Joven asesinado. Don Oscar, su padre quiso hacer honor a su vida apagada en la misma cuadra donde dio sus primeros pasos de niño. Don Oscar y 22 familiares que también perdieron sus seres queridos a causa de la guerra en esa misma cuadra, construyeron un memorial, un entorno protector en Antonio Nariño que recuerda que el derramamiento de sangre debe parar, pero **¿qué hacemos con el vacío que dejan sus ausencias?**

La descripción de la ficha (figura 45) sitúa al espectador en la historia de vida de Jhon y en la manera como su padre y otras familias han resignificado la muerte de los familiares. Uno de los elementos que llama la atención en el texto es la frase en la que se cuenta que Jhon es asesinado en la misma cuadra donde “dio sus primeros pasos”. El relato confronta al lector con la brevedad de su vida y lo interpela sobre cómo enfrentar el dolor y el vacío que deja la pérdida de un ser querido. Este mural, al igual que muchos otros, no solo forma parte del ejercicio de la memoria, sino que también plantea una reflexión sobre las heridas que deja la guerra en quienes sobreviven: la imposibilidad del olvido y la complejidad del duelo. ¿Cómo sobreponerse ante el dolor y el vacío de un familiar? Este, al igual que otros murales son parte de la rememoración, pero también de una pregunta sobre el dolor que deja la guerra en los sobrevivientes. Sobre la imposibilidad de olvido y la dificultad de hacer el duelo.

Las fuentes de los memoriales son, principalmente, testimonios vivenciales; es decir, los actores sociales involucrados directamente en el suceso o sus familiares y conocidos inmediatos continúan vivos, lo cual implica una gran carga semántica de las nociones testimonio y memoria. (Velázquez, 2011, pág.30).

En el recorrido en espiral que plantea la arquitectura del lugar, se llega a una gran pared central curva en la hay un elefante gigante pintado. Esta imagen es el recurso simbólico del que se valen las víctimas para rememorar la Operación Mariscal. Una operación militar ocurrida meses antes de la Operación Orión en la que también fueron asesinados habitantes de este sector de la ciudad.



Figura 46



Figura 47

Mural que representa la Operación Mariscal, una de las operaciones militares del estado que dejó una huella imborrable en el territorio. Representamos este hito de memoria a través de la metáfora de los elefantes pues son los animales que tienen una memoria excepcional en el mundo natural, además sus formas organizativas son de manadas matriarcales lideradas por las hembras de mayor edad. Esto mismo sucedió en la Operación Mariscal, en donde las mujeres salieron a las calles en medio del enfrentamiento con sábanas blancas para pedir la paz.

¿Qué tiene que ver un elefante con la Operación Mariscal? A partir de la metáfora de los elefantes, se narra cómo las madres de la comuna han liderado las acciones memoriales y la búsqueda de los desaparecidos en el barrio. El recurso de la metáfora es un elemento que evita censura y provoca la curiosidad. No hay una referencia literal a los hechos, no se representa a estas mujeres, que en términos de la socióloga Elizabeth Jelin, asumen el rol de “emprendedoras de la memoria”, pues gestan e impulsan estas prácticas, sino que se alude la metáfora. En esta imagen, las mujeres, se presentan como protagonistas en la conformación de “manadas” o “colectivos” en la comunidad. El uso de una alegoría animal —el elefante— constituye una estrategia poderosa para invitar a la reflexión, transformando su imagen en un símbolo cargado de sentido, que remite a la memoria colectiva a través de la metáfora.

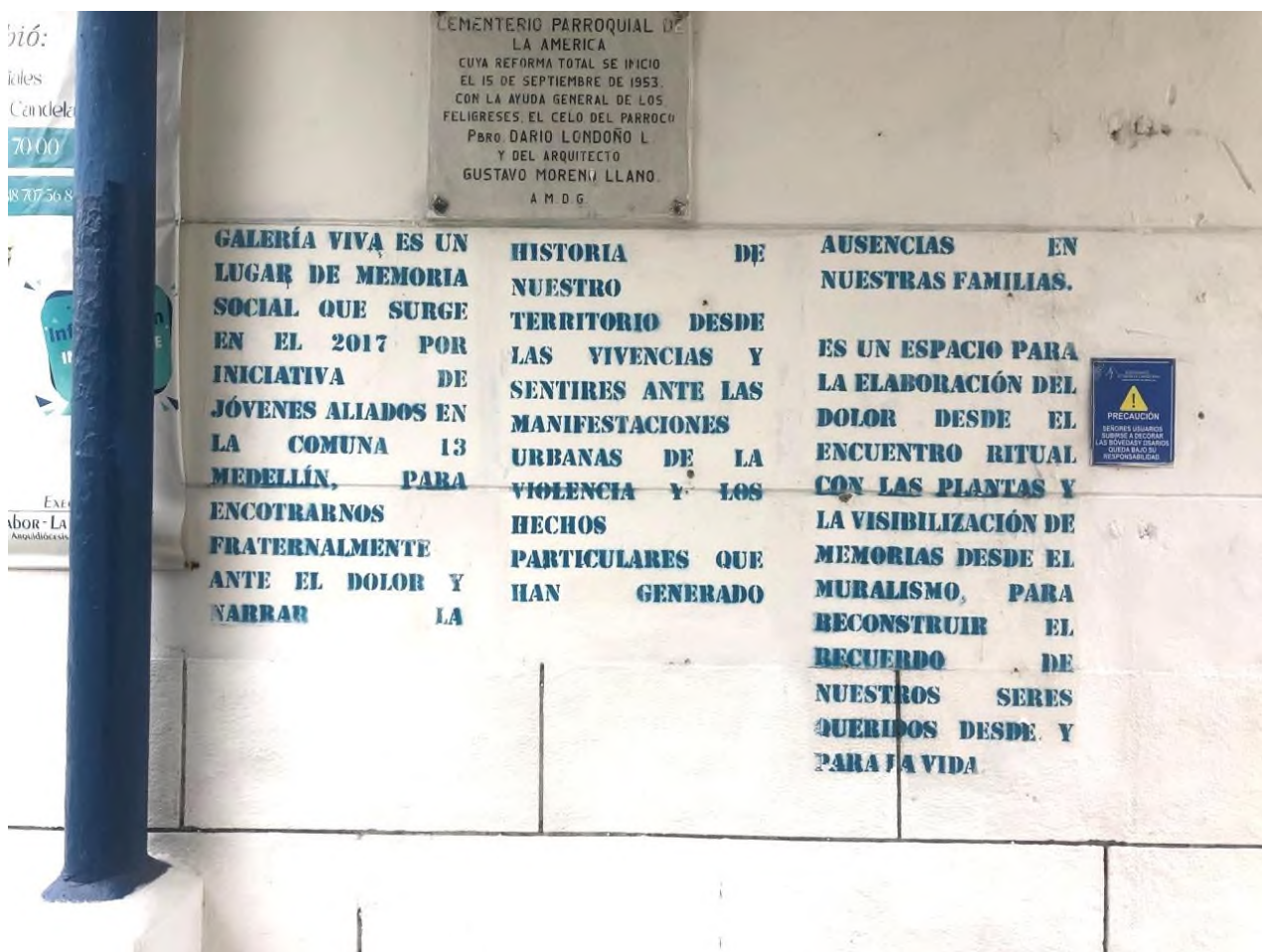


Figura 48

Como cualquier museo memorial, en esta galería, se establecen los casos emblemáticos que aquí llamaran hitos. La *Galería Viva*, como la han bautizado sus creadores, es un lugar de encuentro de las comunidades que se conformaron a partir de la violencia. Así como sucede en los museos convencionales, el Cementerio de la América ha sido un lugar de resignificación de la memoria y un espacio de encuentro de la comunidad afectada para vivir el duelo, expresar el dolor individual y convertirlo en un medio para hacer memoria colectiva. El cementerio es un lugar para rescatar la identidad y sacar a los desaparecidos del anonimato. El lugar tiene como objetivo narrar las historias, elaborar el duelo y visibilizar las memorias. Según Jelin, en este tipo de memorias hay un *familismo*, una referencia a las particularidades que incluyen el sufrimiento personal como legitimador de la verdad. El peligro de presentar la memoria de esta manera, es que impide que puede pertenecer a otros que no presenciaron

ni vivieron el dolor. Esto hace que sea excluyente y se convierta en un “reclamo monopolítico del sentido y del contenido de la memoria y la verdad” (Jelin, 2012) Aunque el cementerio convertido en museo sea lugar de acogida de la memoria íntima de las familias y los vecinos, es a su vez un espacio para la denuncia ante la desaparición forzada, el olvido y el anonimato en que caen los desaparecidos.



Figura 49

La imagen de una madre que se acuesta junto a la foto de su hijo mientras llora la ausencia de un ser querido (figura 49), representa la desolación de los familiares de las víctimas de desaparición forzada. En la representación una virgen hace visible las creencias y la presencia de la religión católica en esta comunidad.



Figura 50

Esta ficha no se refiere a una víctima en particular, más bien pretende hacerle una pregunta al visitante, a ponerlo en el lugar de los que han sufrido la pérdida “¿Cómo se lleva el dolor por dentro, cómo ritualizamos el dolor de las ausencias, cómo se cura una madre que no la dejan llorar... cómo nos abrazamos en esta tragedia de país? ¿cómo?” (transcripción de la ficha técnica). Es una pregunta sobre la posibilidad o la imposibilidad de la reconciliación. También del dolor que no cesa y de un país definido a través de una tragedia que involucra a toda la población. Es una pregunta que busca sensibilizar y conmover. Incluso solidarizarse con el dolor ajeno.



Figura 51

In the post-museum, specialist knowledge remains important, but it is integrated with knowledge based on the everyday human experience of visitors and non-specialists. Where the modernist museum transmitted factual information, the post-museum also tries to involve the emotions and the imaginations of visitors¹⁰. (Hooper-Greenhill. 2000, pp.142-143)

El cementerio invita a adentrarse en la vida de la comunidad, sus personajes significativos, la vida del Barrio y el dolor de las familias a partir de lo fue la vida de sus personajes emblemáticos. La experiencia personal y significativa se establece como vínculo entre los visitantes al cementerio y los familiares de las víctimas, se intenta crear un vínculo del dolor a través del dolor: “Los usos del dolor no atañen a la verdad, sino al drama, no se explican desde la lógica, sino desde la fabricación colectiva de las experiencias propias”. (Moscoso, 2011, pág.35)

Duque y Chelo eran dos raperos que habitaban en la comuna, víctimas de operaciones militares. La placa menciona dos canciones “Amargos recuerdos” y “Esta es la 13”. Los dos artistas pertenecían a una red de raperos denominados CEA (Comandos Élite de Ataque) Aunque la ficha solo menciona la identidad de los artistas, la canción “Amargos Recuerdos” (<https://www.youtube.com/watch?v=PQdg0TGpB8I> Rap-Medellín amargos recuerdos, s.f.) se refiere a la estigmatización de los jóvenes por vivir en la comuna, a estar destinados a la muerte temprana y a los hechos ocurridos durante la Operación Orión, entre otros. Con la historia de Duque y Chelo hay otras aproximaciones a la memoria desde el arte. El arte como elemento de denuncia y de censura y mecanismo a través del cual se establecen y difunden identidades sociales y lugares de enunciación. Además de los grafitis, las tumbas dejan ver que la vida para muchos habitantes del barrio ha sido corta. El recorrido por el cementerio invita al espectador a reflexionar sobre la muerte prematura como un destino impuesto por

¹⁰ En el post- museo, el conocimiento especializado sigue siendo importante, pero se integra con el conocimiento basado en la experiencia humana cotidiana de visitantes y no de especialistas. Si bien, el museo modernista transmitía información objetiva, el post-museo busca involucrar las emociones y la imaginación de los visitantes. (Hooper-Greenhill. 2000 Pág.142-143)

los estigmas y la marginalidad que afectan a los habitantes de los sectores más desfavorecidos de la ciudad.



Figura 52



Figura 53

La Casa Oscura o casona Guadarrama, era conocida bien conocida por los habitantes del barrio que durante décadas presenciaron la transformación del lugar. Primero fue hacienda, luego cárcel, convento y hasta fue utilizado como lugar de evangelización de indígenas, quienes eran sometidos a vejámenes durante el proceso de aconductamiento. También, fue escuela del sector y al final se convirtió en sitio de operaciones de los paramilitares. Allí secuestraban, cometían asesinatos y torturas antes de llevar los cadáveres a lo que hoy se conoce como La Escombrera, la fosa común más grande de América Latina. Esta casa presentada como hito en el cementerio, es poco conocida dentro de la historia oficial, pero bien conocida por los habitantes de la Comuna.

La llamada Casa Oscura está representada en el mural como un tugurio, y la información consignada en la ficha técnica resulta superficial. Solo a través del sitio web es posible

acceder al video en el que se entrevista a algunos habitantes del sector: personas que vivieron en ella en distintas épocas o que fueron testigos de los actos macabros ocurridos allí. Este lugar se presenta como un hito de memoria reconocible y ominoso para la comunidad, ya que lo que allí sucedía era un secreto a voces. El mural actúa como un dispositivo de memoria en tanto permite representar los hechos traumáticos, imaginar este espacio como parte de la memoria colectiva del barrio y reconstruir su historia desde una perspectiva testimonial y simbólica.

A través del código QR se puede acceder al enlace <https://www.agroartecolombia.co/l/la-casa-oscura/> donde se encuentra la historia de la casona, las fotos del lugar y un video que da cuenta de las memorias de la casa a partir de los testimonios de vecinos y habitantes del sector. En la página también se consulta el video de un grupo de rap que canta desde el lugar una canción que cuenta la historia de la casona, su transformación junto a la recuperación del sector. La intención de rememorar en el cementerio presenta los hechos como si pertenecieran a un pasado lejano, proyectando la imagen de una comunidad que vive en paz y armonía. De algún modo, las paredes intervenidas forman parte de una propuesta que asocia el muralismo con la rehabilitación del entorno y la transformación social. Hoy por hoy, las pinturas murales se han convertido en un código visual, símbolo de restauración de la paz y la seguridad en los barrios deprimidos de América Latina.

A pesar de que el cementerio es un lugar de memoria, la narrativa y los tures que se ofrecen en la comuna la han instrumentalizado enfocándola hacia el turismo. La violencia narrada por los guías de los tures, es un objeto de consumo, transmite un mensaje de transformación social en el que se concibe la violencia como un problema a erradicar, una violencia relacionada con la pobreza y desligada del control del territorio por parte de militares y paramilitares. Pareciera que el énfasis de estas iniciativas aborda el pasado como un pasado superado. Si bien hay una memoria, también hay anhelo de concebir los hechos como un acontecimiento superado. De cierta manera, hay un intento de “domesticar” las luchas, proponiendo políticas de memoria tranquilizadoras, propuestas llenas de ambigüedad, ya que toda visibilización de una narrativa implica una selectividad que lleva a silencios. Una memoria que podríamos llamar domesticada basada en el progreso y porque no, en el olvido.



Figura 54

A pesar de que hay murales que son narrativos, cuentan lo sucedido a través de las imágenes, la relevancia de la rememoración no está puesta en la responsabilidad de los victimarios, sino en el dolor y los efectos traumáticos que tuvo sobre la comunidad. Así, las operaciones militares, contadas en el lugar donde yacen los muertos, se perciben como una historia pasada y de alguna manera superada. Se podría decir que la memoria fluctúa entre rememoración y olvido porque también hay una necesidad de duelo. En las circunstancias actuales, este espacio adquiere especial relevancia por el hecho de que meses atrás la JEP (Justicia Especial

para la Paz) ordenara los trabajos de excavación y búsqueda de los restos de personas desaparecidas y arrojadas en lo que se conoce como La Escombrera.



Figura 55

Aunque un cementerio es por definición el lugar de duelo, lo que lo hace diferente a los otros, es que los muertos que alberga se deben a un periodo violento en el país. Es un espacio donde los familiares asumen la voz de sus seres queridos para recuperar la memoria y para combatir los estigmas de la población de este sector de la ciudad. Las pinturas murales se convierten en un dispositivo memorial, en un homenaje público a las víctimas y en un mecanismo de lucha y reconocimiento por reconstruir lo sucedido. El cementerio se vuelve el mecanismo para afrontar el duelo de la desaparición forzada y para combatir el anonimato en que quedaron los habitantes asesinados y desaparecidos. Este espacio también tiene una intención de reparación a la víctima como lo tiene cualquier museo oficial porque rescata la identidad de los asesinados y su rol dentro del barrio y de las familias.

En las fichas técnicas, se mencionan los apodos y se hace referencia a momentos o elementos íntimos de los jóvenes asesinados. A través de esas referencias se puede percibir el cariño, la cercanía y los afectos. Sacarlos del anonimato, resaltar sus cualidades o mostrar que eran niños, menores de edad dignifica la ausencia de esos seres humanos. El cementerio se vuelve un lugar para rendir homenaje, para recordar que la mayoría de los muertos que yacen allí o

que aún no han podido ser encontrados ni enterrados, no murieron de muerte natural, sino que fueron asesinados.

El cementerio- museo, invita al espectador a acompañar el duelo, a preguntarse sobre cómo vive un familiar la desaparición forzada. El hecho de que el espacio se asemeje al museo, le concede una identidad al barrio y un espacio simbólico que rescata las memorias del barrio, de la ciudad y del país. También, habría que decir que las memorias de la Comuna 13 han sufrido de lo que Jelin, nombra como una memoria *domesticada o moldeada*. Una memoria que concuerda con las dinámicas turísticas que promueven a la comuna 13 como un sector en el que se ha superado la violencia. Muy cerca del cementerio, se encuentra el camino demarcado y las escaleras eléctricas donde comienzan los recorridos turísticos realizados por habitantes de la comuna en donde cuentan un relato de lo sucedido. Aunque, el hecho de que las guías sean los propios habitantes, cabe anotar que el recorrido está planeado en torno a unas pinturas murales que no tienen los elementos narrativos del cementerio y que más bien, enfatizan en un discurso de paz y esperanza, es decir, de una violencia que ha sido superada. Aunque en los dos espacios hay una idea de superación de la violencia, el Cementerio de la América, se ocupa de contar lo sucedido a través de hechos concretos y de historias con los nombres propios de las víctimas. En cambio, si bien se podría pensar el barrio como lugar de memoria, los toures de la comuna, se reducen al morbo del turista de poder visitar un lugar asociado al conflicto armado en Colombia.

En los recorridos no se menciona ni aparece el cementerio porque el Cementerio de la América no cuenta la violencia como un hecho aislado, sino que se responsabiliza directamente a las fuerzas militares. Aunque se recurre al mismo dispositivo de la pintura mural, y se enuncia la violencia como un hecho superado en el barrio, hay una intención de devolverle la identidad a las víctimas y señalar el espacio como hito histórico al convertir un cementerio en museo.

Museo Militar de las Fuerzas Militares de Colombia. Parque Museo de Las Fuerzas Militares

El Parque Museo de las Fuerzas Militares de Colombia, se ubica en la sabana de Bogotá al lado del Parque Jaime Duque. El Parque Museo comparte una parte del terreno con el Museo Aeroespacial de la Fuerza Aérea Colombiana.

El Museo de las Fuerzas Militares comenzó a construirse en 2013 “con el apoyo de entidades estatales y de la empresa privada” (Fuerza Aeroespacial colombiana, 20 de junio de 2015. <https://www.fac.mil.co/es/noticias/inauguracion-primera-fase-del-parque-museo-de-las-fuerzas-militares>) Fue inaugurado en el año 2015, en el momento en el que se llevaban a cabo las negociaciones entre el gobierno y la guerrilla de las FARC durante el mandato del presidente Juan Manuel Santos. A la inauguración asistió el Ministro de Defensa Juan Carlos Pinzón quien expresó: “Este es mi último acto público y quise que fuera en este museo militar porque aquí está la historia de Colombia forjada por la templanza de hombres y mujeres de estas instituciones para cumplirle al país”. (Fuerza Aeroespacial colombiana, 20 de junio de 2015 <https://www.fac.mil.co/es/noticias/inauguracion-primera-fase-del-parque-museo-de-las-fuerzas-militares>)

La iniciativa de construir el museo, responde a las narrativas propuestas para el Museo Nacional de la Memoria en torno al papel que jugaron las fuerzas militares. Precisamente, debido a esas disputas y desacuerdos sobre aquellas memorias que debía albergar el Museo Nacional de la Memoria Histórica (MNMH), se pronunciaron algunos representantes de las Fuerzas Armadas expresando su desacuerdo. Por ejemplo, las Fuerzas Militares de Colombia, protestaron frente al rol que se les asignaba en el caso del Palacio de Justicia y el de las Ejecuciones Extrajudiciales. De esta disputa de relatos, surge el Parque Museo de Historia de las Fuerzas Militares de Colombia, inaugurado en el año 2016.

Es claro que uno de los objetivos del Parque Museo es contrarrestar las malas críticas a las FF.MM y reivindicar su conducta durante el conflicto. “Este museo es fundamental para la sostenibilidad de la fuerza, aquí la gente no es consciente de lo que han hecho los soldados por el país y esa es una de las razones por las que se

tergiversa la historia", afirma el general Vásquez y pone como ejemplo los falsos positivos: "Cuando es un grupo ínfimo que no llega ni al 0,2 por ciento del total de las Fuerzas Militares" (Montaño E. Las 2 Orillas. *El polémico museo de las Fuerzas Militares*, abril 23 de 2015, <https://www.las2orillas.co/el-polemico-museo-de-las-fuerzas-militares-colombianas/>)

Este lugar se concibe como un museo de historia del país desde la perspectiva de las Fuerzas Militares. En palabras de un militar que invita a visitarlo: “aquí vamos a vivir la historia de nuestro país que fue escrita con sangre, con sudor de soldado” (TeleAmiga. 29.01.2025. Parque Museo de las Fuerzas Militares de Colombia en Tocancipá. (Canal Tele Amiga *Parque Museo Fuerzas Militares de Colombia en Tocancipá. Viviendo la vida en Tele Amiga* 20 de julio de 2023,<https://www.youtube.com/watch?v=G5G913G0KXE> s.f.)

La entrada al museo recrea una calle de honor con figuras a escala real. Asimismo, los conos anaranjados evocan un retén o un espacio reservado, un lugar que indica prohibiciones o excepciones (figura 56, 57). Aunque estos elementos son una simulación, ubican al espectador dentro de los códigos y protocolos militares. Los uniformes y la postura erguida de los modelos a escala, teatralizan el espacio, lo convierten en un dispositivo en donde el visitante es el invitado de honor.



Figura 56



Figura 57

Entrada al Museo Militar de las Fuerzas Militares de Colombia. Detalle de las figuras en yeso escala 1:1.

A lo lejos se encuentra un edificio que imita las edificaciones arquitectónicas de los grandes museos del mundo. Sin embargo, no es posible acceder debido al estado de abandono en el que se encuentra (figura 58). En la fachada frontal se aprecian varios escudos institucionales de lo que parecen ser insignias militares junto al logo del Ministerio de Defensa (figura 59). La inscripción “*Militum Museum*” en latín se refiere a los orígenes de la historia militar. La palabra *militum* en latín, connota el rango militar más alto durante el Imperio Romano. A pesar de utilizar este tipo de referencias antiguas, no es un tema que se desarrolle en el museo.



Figura 58



Figura 59

En el parque museo se pueden encontrar ambulancias, vehículos de combate, helicópteros, submarinos y parte de la flota militar destinada a la guerra. Los ejércitos han asociado y fundamentado la existencia en la seguridad y la defensa de un país, combatir al enemigo es uno de los propósitos. Por ende, la pregunta inmediata es quién es el enemigo en este el guion del museo.

Aunque existe una zona destinada a mostrar las especificaciones técnicas de la flota militar, uno de los tanques de guerra ocupa un lugar central y privilegiado en el recorrido del museo (figura 60). A simple vista, su estado de deterioro y exposición al aire libre podría hacer pensar que se trata de un simple trozo de chatarra. Sin embargo, la ficha técnica transforma por completo su sentido: revela que este tanque participó en un episodio violento, lo que le confiere un aura particular. Así, el objeto adquiere valor testimonial y se carga de simbolismo, convirtiéndose en un fetiche de la memoria, al igual que otros elementos expuestos en el museo. La ficha no solo ofrece detalles técnicos del vehículo blindado, sino que también incluye la fecha, el nombre del caso emblemático, el suceso en cuestión y los nombres de las víctimas fallecidas, inscribiendo al objeto en una narrativa que va más allá de lo material.



Figura 60

El tanque de guerra destrozado no pasa inadvertido en la visita al museo, pues muestra un objeto como testigo de un enfrentamiento bélico. Este artefacto, resulta atractivo, genera curiosidad y morbo desde el momento en que el visitante reconoce los rastros del hecho violento. Asimismo, la presencia de estos vehículos afectados en los combates, genera la pregunta por las personas que ocupaban el vehículo. Este tipo de interpelaciones, hace que el espectador conecte con su propia sensibilidad, que pueda pensarse ocupando el lugar del otro en la guerra, el combatiente.

In the museum, objects, or artefacts are put on display. They are there to be looked at. Museums are sites of spectacle, expository spaces, where exhibitionary complexes are sited. Museums pride themselves on being places where 'real objects' can be seen.¹¹ (Hooper-Greenhill, 2000, pág. 14)



Figura 61

Los vehículos, los objetos, el uniforme, las insignias y todo lo que tiene que ver con el mundo militar está asociado a lo masculino, a la fuerza, al poder y a la valentía. Los helicópteros, los tanques y toda la flota que se ha usado para el combate tiene una escala y unas características que espectacularizan la experiencia del visitante, lo intimidan, pero también lo ubican en la experiencia del juego, de sentirse protagonista. Los objetos funcionan como

¹¹ En el museo se exponen objetos o artefactos. Están ahí para ser mirados. Los museos son lugares de espectáculo, espacios expositivos, donde se ubican complejos expositivos. Los museos se enorgullecen de ser lugares donde se pueden ver "objetos reales".

elementos de seducción propiciada por la escala, la materialidad y la potencia visual de aquellos objetos testimoniales usados en la guerra. El armamento, los modelos a escala de las embarcaciones y la recreación de escena militares, operan no sólo como soporte de una narrativa histórica sobre la participación en los hechos bélicos, sino que cumplen una función testimonial en la que se magnifica la guerra con el ánimo de seducir al espectador. La monumentalidad y la fuerza simbólica de la maquinaria militar opaca otras narrativas sobre el daño infringido a las víctimas, el sufrimiento humano y las implicaciones ético- política de la guerra. Esta construcción museográfica contribuye a producir una memoria en la que el papel de los militares se define a través del heroísmo, el carácter técnico de las operaciones militares, la dominación y la fuerza utilizada con el fin de proteger la institucionalidad del país. Es a partir de estos elementos como se logra naturalizar el conflicto y sus formas de representación. El énfasis del museo contribuye a este propósito y está enfocado en mostrar el poderío de las fuerzas militares, el papel de víctimas, de vencedores y de héroes de la patria.



Figura 62

Al igual que en los otros museos, el Museo Militar establece algunos casos emblemáticos. El que tiene que ver con el tanque de guerra, se titula: Las Juntas, San Juan del Cesar, La Guajira. El relato de la ficha técnica se refiere a una emboscada terrorista de la guerrilla de las FARC contra el ejército. A pesar de que en esta historia el ejército aparece como el bando de los vencidos, menciona el atentado como una retaliación al debilitamiento que ha sufrido su contrincante- las FARC-. Además, las víctimas se describen como “héroes de la patria y custodios de la democracia” a quienes “se le ha afectado la humanidad”.

Podría pensarse entonces, que la narrativa de héroes y villanos está presente en el museo, en donde los militares son los héroes que sostienen la democracia y el orden en el territorio. Teniendo en cuenta que el museo se construye durante las negociaciones de paz, el énfasis de la narrativa de la victoria de las Fuerzas Militares sobre la guerrilla de las FARC, justifica la existencia de los ejércitos como garantía de seguridad. De esta manera, la guerra viene a comprenderse como una lucha entre dos o más bandos dejando de lado el contexto y las causas que llevaron a los enfrentamientos armados.

Transcripción de la ficha técnica:

Fecha: 2 de septiembre de 2002

Acto: Atentado terrorista”.

El 2 de septiembre del año 2002 en el área rural del municipio de San Juan del Cesar en el departamento de la Guajira, se produjo una emboscada terrorista que cobró la vida de cuatro héroes de la patria, Corría el año 2002, las operaciones militares que se desarrollaban en el país empezaron a afectar la capacidad militar de las extintas FARC, en consecuencia, está organización tuvo que reducir sus efectivos e iniciaron acciones terroristas al verse superados por el Estado.

Muestra de ello fue el atentado perpetrado contra el Pelotón Blindado N°3 “Alacrán”, al mando del Teniente Harold Ávila, orgánico del Grupo Mecanizado N° 2 “Coronel Juan José Rondón”, quien para la fecha se encontraba realizando operaciones militares para contrarrestar el desbordado robo de semovientes en la región por parte del Frente 29 de las extintas FARC. Hacia las 3 de la tarde, en el sector de las juntas, el vehículo blindado EE09 Cascavel T-82096, donde se movilizaba el comandante del Pelotón junto con sus tres soldados tripulantes fue afectado por la explosión de 35 minas ubicadas en el paso obligatorio de la municipalidad, afectando de esta manera a la humanidad de estos militares.

Honor y gloria a estos cuatro héroes de la Patria custodios de la democracia y libertad del país.

Fallecidos: T.E. Harold Ávila Arévalo, S.L. Henry Díaz Payares, S.L. Xilmer Pretel Ramos, S.L. Heriberto Barón Hernández.

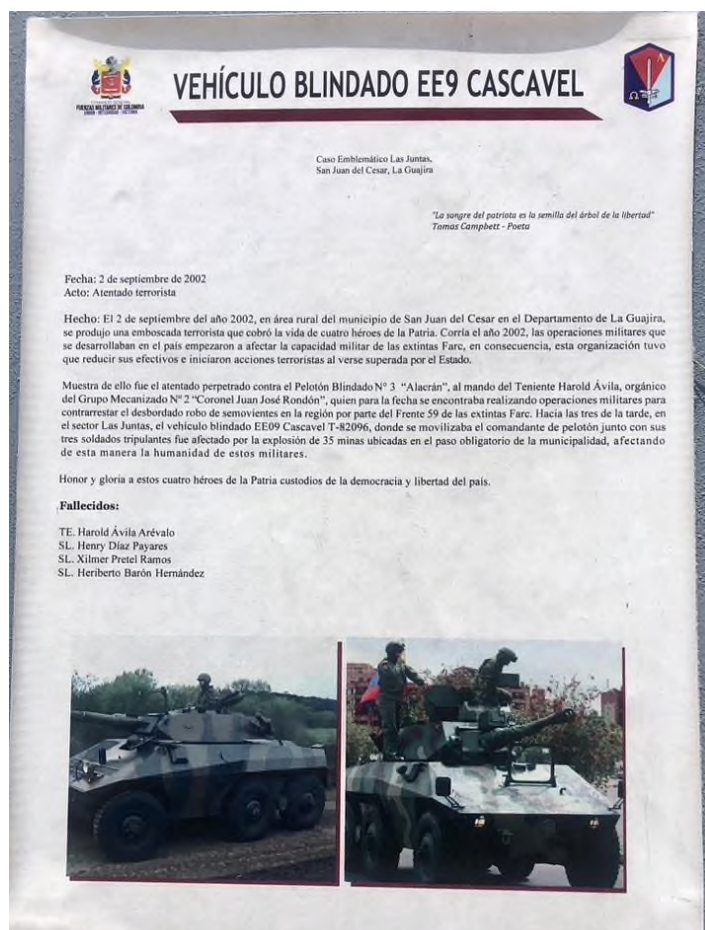


Figura 63



Figura 64

Todos los militares están en el pedestal. Lo cual es un elemento clave en el museo porque influye en la manera cómo el espectador se acerca a observar. No hay ninguna figura que este a la altura del visitante, mirar en ese museo implica una distancia y actitud corporal de sumisión ante la monumentalidad de las figuras. Los monumentos se definen y se conciben como homenaje a personajes de la historia, se elevan de tal manera que quien se para en frente, asume una postura de veneración y respeto.

El monumento del soldado sosteniendo un detector de minas antipersona (figura 64), no tienen placa ni ficha técnica, representa a un militar usando un detector de minas antipersona¹². Aunque resulta inusual un monumento anónimo, se entiende como o un

¹² Entre 2002 y 2010 fue el periodo en que más colombianos resultaron afectados por Minas Antipersonal y Remanentes Explosivos de Guerra, es decir, durante el despliegue de la política de Seguridad Democrática y el desarme paramilitar. Entre 2005 y 2006 Colombia fue el país que registró el mayor número de nuevas víctimas

reconocimiento a la labor de todos los militares. Está presente la idea de que todos los soldados merecen el reconocimiento y la veneración. A su vez, ese soldado en el pedestal y en medio de los tanques destruidos en combates, sugiere una relación del militar como héroe y guardián de la seguridad.

Los museos, al igual que los medios de comunicación, son lugares de producción ideológica, se encargan de perpetuar el funcionamiento y las relaciones sociales, económicas y culturales. Al igual que cualquier medio de comunicación, el museo se rige por un guion y una estrategia que no necesariamente es visible pero que tiene la misma pretensión de los medios masivos; establecer un relato. “ Media messages (and much of this work has been done in relation to television) could not tell people how to think, but could set the agenda as to what to think about” ¹³ (Hopper- Greenhill,1994, pág.13) En los medios masivos de comunicación el mensaje se transmite a través de símbolos, metáforas e imágenes que el receptor interpreta desde su propia subjetividad. El cine, la televisión y el museo son polisémicos, están cargados de significados, de *excesos semióticos* para ser interpretados. Por eso, el proceso de comunicación en el museo no es totalmente controlable ni predecible porque responde a elementos sociales, culturales e ideológicos. El uso persistente de palabras y conceptos, conducen la mirada sobre los artefactos que componen el espacio y median la interpretación del visitante. En ese proceso comunicativo, es el espectador quien lo carga de sentido para sí mismo. Sin embargo, el enfoque de cada espacio museal enfatiza o resalta ideas y conceptos que dictan la orientación de la narrativa, lo que hace que las imágenes y los artefactos adquieran un sentido particular.

El monumento en homenaje al Sargento Inocencio Chinchá (figura 65), se menciona como una de las figuras importantes de la campaña libertadora. Tanto en la placa como en la representación del personaje se resalta “su habilidad con la lanza y el dominio de los

en el mundo. (Centro Nacional de Memoria Histórica, s.f. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/la-guerra-escondida-minas-antipersonal-y-remanentes-explosivos-en-colombia/>)

¹³ “Los mensajes de los medios (y gran parte de este trabajo se ha realizado en relación con la televisión) no podían decirle a la gente cómo pensar, pero podían establecer la agenda sobre qué pensar” (Hopper-Greenhill, 1994, pág. 13).

caballos”. El monumento representa a un personaje elegido por el libertador Simón Bolívar. El honor, la victoria y la independencia aparecen como elementos fundamentales aquí. Aunque el espectador tome una posición o asuma un punto de vista frente al monumento, la placa enmarca el sentido y la importancia del personaje. De manera similar ocurre con la representación de Simona Amaya (figura 67), personaje femenino destacado en la guerra de Independencia. Allí, se muestra a una mujer que se disfraza de hombre para poder unirse a la campaña libertadora, lo que invita a reflexionar sobre el papel activo que desempeñaron las mujeres en las batallas y su participación directa como miembros de los ejércitos.



Figura 65

Monumento en homenaje al Sargento Inocencio Chinchá.



Figura 66

Monumento en homenaje al Sargento Inocencio.



Figura 67

Monumento en homenaje a la Sargento Simona Amaya.

La interpretación en el museo está mediada por la experiencia, por el cúmulo de estímulos espaciales y sensoriales a través de los cuales el espectador va a construir e interpretar aquello que ve. La experiencia se convierte en un elemento fundamentalmente educativo a través de la cual se devela o aparece la subjetividad; los valores, los elementos sociales, políticos y culturales que lo construyen y determinar la forma de acercarse al contenido, de interpretar y vivir la experiencia en el museo. El museo está diseñado para que la persona que lo visita pueda sentirse en otro espacio no sólo físico sino emocional. En el museo militar, hay calles de honor, caballos, lanzas, armamentos y personajes heroicos como en cualquier película de acción.

El museo invita a ponerse en el lugar del otro y a cuestionar elementos culturales que a menudo se dan por sentados, como la exclusión histórica de las mujeres en los ejércitos. En épocas pasadas, era necesario ser hombre —o al menos aparentarlo— para poder combatir.

La presencia de un monumento dedicado a una sargento permite reflexionar sobre los roles de género impuestos socialmente y desmantela la idea de que el ámbito militar es exclusivo de los hombres.



Figura 68

El barco gris atracado en el lago artificial (figura 68), junto con la figura de un soldado armado en posición de vigilancia junto a un submarino, recrea una escenografía que remite al ambiente militar en la selva. El visitante es invitado a integrarse a estos montajes, que forman parte de una experiencia museográfica en la que se espectaculariza la vida militar. Esta representación tiende a equipararse con una experiencia propia de un parque de diversiones, desdibujando el carácter bélico de la maquinaria expuesta. No hay ninguna referencia explícita que defina estos objetos como instrumentos de guerra. Este juego de seducción hacia el espectador descontextualiza los elementos, los desvincula de su función original y los convierte en componentes de una narrativa centrada en la infraestructura y la identidad militar, antes que en sus consecuencias o significados históricos.

Subjectivity, meaning, knowledge, truth and history are the materials of cultural politics. Museums are deeply involved in all these areas, and especially in their interrelationships with power; the power to name, to represent common sense, to create official versions, to represent the social world, and to represent the past. Questions of

meaning are questions of power, which raise issues of the politics of representation¹⁴ (Hopper- Greenhill.1994, pág.19).



Figura 69

El museo construye y recrea sus representaciones de forma que se alineen con los imaginarios sociales instituidos y asociados a las fuerzas estatales. Al mismo tiempo, regula, refuerza y difunde determinados contenidos según el contexto histórico. En el marco del proceso de paz, por ejemplo, se evidencia una narrativa que simplifica el conflicto armado, reduciéndolo a una serie de enfrentamientos donde los militares emergen como vencedores, héroes y víctimas. Esta selección y organización del discurso museográfico no es neutral, sino que responde a una intencionalidad política que contribuye a moldear la memoria colectiva desde una perspectiva institucional.

¹⁴ La subjetividad, el significado, el conocimiento, la verdad y la historia son los materiales de la política cultural. Los museos están profundamente involucrados en todas estas áreas, y especialmente en sus interrelaciones con el poder; el poder de nombrar, de representar el sentido común, de crear versiones oficiales, de representar el mundo social y de representar el pasado. Las cuestiones de significado son cuestiones de poder, que plantean cuestiones de política de representación. Hopper-Greenhill. 1994, pág. 19)



Figura 70



Figura 71

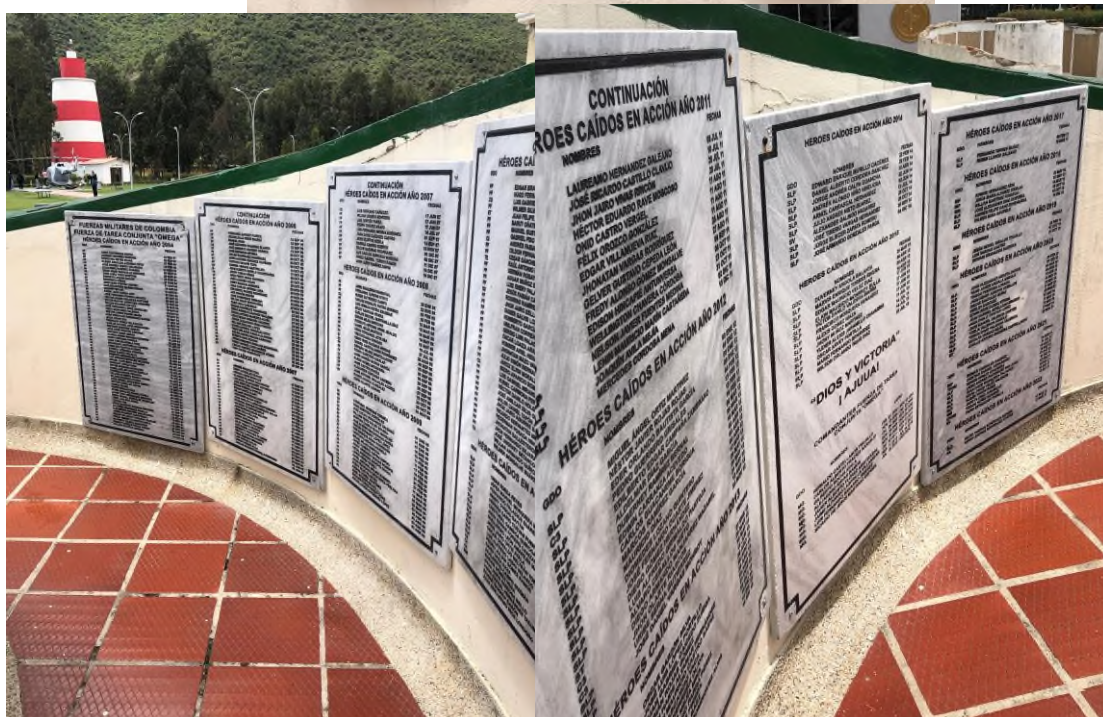


Figura 72

Uno de los monumentos más sobresalientes es el homenaje póstumo a los integrantes de la Fuerza de Tarea Conjunta Omega fallecidos en combate entre 2004 y el 2022 (figura 70). El monumento en forma de herradura se compone de tres soldados, dos de ellos apuntan de frente con sus fusiles (figura 71). Alrededor, unas placas en mármol llevan el nombre, el rango militar y la fecha de su deceso. Este monumento está diseñado para ser recorrido, de modo que el espectador pueda leer los nombres de las víctimas inscritos en él. No obstante, la experiencia espacial que genera resulta inquietante, ya que las figuras de los soldados apuntan directamente al visitante. Esta disposición transforma la relación entre espectador y monumento: el observador se convierte en el “otro”, aquel que debe ser vigilado o que encarna una posible amenaza. La inscripción en la base, “Dios y victoria”, refuerza la carga ideológica del conjunto, aludiendo a los principios que sustentan la lógica militar y revelando el cruce entre religión, poder y legitimación de la violencia.



Figura 73



Figura 74

Además de los espacios al aire libre, el Museo Militar cuenta con unos galpones de construcción prefabricada y modular que se asemejan a la arquitectura de las guarniciones militares. Al interior del galpón, el visitante se encuentra con varias vitrinas. La que aparece a primera vista, contiene la representación de una prótesis sostenida por un pie quebrado rodeado por un matorral junto al cual hay una imitación de una mina antipersona.

La representación de la mina antipersona (figura 74) pone en evidencia los daños físicos que este artefacto ocasiona. El museo recurre de forma reiterada a esta temática con el fin de visibilizar el sufrimiento causado por la guerrilla. Este elemento aparece en diferentes espacios del recorrido, con el objetivo de enfatizar el trauma físico sufrido por los soldados.

Aunque esta vitrina tampoco cuenta con ficha técnica, el uso de minas antipersona se asocia directamente con las FARC, reforzando su identificación como el enemigo. Desde esta perspectiva, las FARC son presentadas como un grupo armado carente de motivaciones políticas. La presencia de objetos como prótesis —brazos, piernas artificiales— y muletas no solo alude a la pérdida corporal, sino que también se configura como un signo complejo que da cuenta de la transformación del sujeto a causa del conflicto armado. Estos objetos, como extensiones del cuerpo mutilado, hacen visible la violencia no mediante la exposición del miembro cercenado o sangrante, sino a través de su reemplazo: el aparato tecnológico. La prótesis se convierte en una metáfora del cuerpo reconstruido y disciplinado por la guerra, transformándose en un componente más del equipamiento o del armamento militar. En este sentido, las prótesis esterilizan el horror del conflicto, ocultando el dolor del cuerpo físico: no hay cuerpos, ni sangre, ni huellas evidentes del sufrimiento. El cuerpo desaparece, y con él, la experiencia del dolor. Lo que se destaca es la idea de superación y el heroísmo del soldado, desplazando la atención del trauma hacia una narrativa de resiliencia y gloria.



Figura 75



Figura 76

Objeto donado por Soldado Profesional Nelson Bustillo. El bastón fue un elemento utilizado para la movilidad del soldado antes del uso de la prótesis.



Figura 77



Figura 78



Figura 79

Objeto donado por: Intendente Manuel Alejandro Martínez Cárdenas. Policía Nacional de Colombia. Tres pulseras elaboradas en hilo, una (1) pieza de madera en balsa con la forma de la palabra amor elaboradas durante su cautiverio.

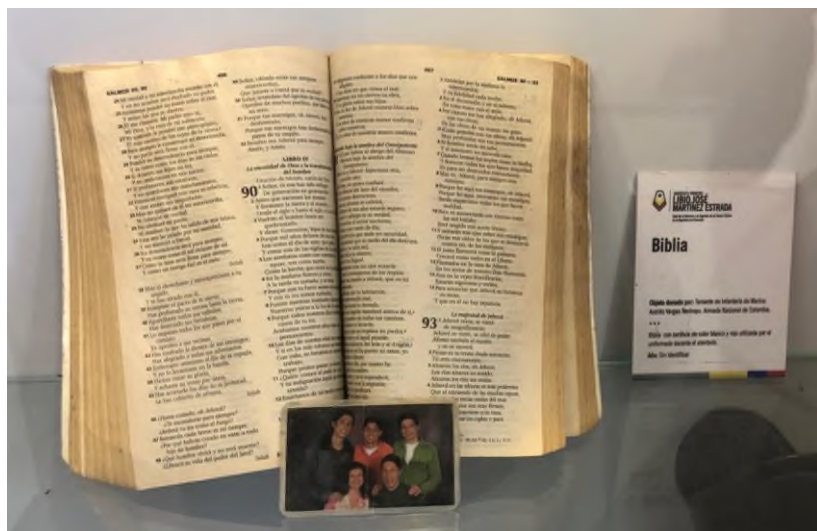


Figura 80



Figura 81

Todos los elementos exhibidos en las vitrinas se refieren a la vida militar; los amuletos, las insignias (figura 81), la Biblia con una foto de familia (figura 80) y las pulseras (figura 79) provienen de donaciones de soldados que estuvieron en cautiverio. La exhibición de estas pulseras, expone la vida militar como un sacrificio y una actitud filantrópica en la que se pone en riesgo la libertad a cambio del honor.

La identidad del soldado que se construye en el museo no solo lo presenta como un héroe valiente, sacrificado y mártir, sino que también incorpora una dimensión espiritual. El vínculo entre la Iglesia, la religión católica y la ideología militar es una constante a lo largo del recorrido museográfico. Un ejemplo claro de esta relación es el monumento ubicado en el exterior del museo, donde una virgen sostiene en su regazo a un militar caído (figura 83), en una clara alusión a *La Piedad* del artista renacentista Miguel Ángel (figura 82). Aunque en esta reinterpretación se reemplaza la figura de Cristo por la del soldado, ambos son equiparados como figuras sobrehumanas. Esta representación clásica del mártir, situada en

un espacio público, busca generar una conexión emocional en el espectador, transmitiendo la idea de que la vida del soldado es sagrada.

La puesta en escena museográfica del museo Militar contiene varias alusiones religiosas que refuerzan una relación simbólica entre el guerrero y lo sagrado. Esta relación está presente en la cultura popular; el país del Sagrado Corazón de Jesús, El Divino Niño y La Virgen del Carmen son santos venerados que hacen parte de la identidad del país. Las identidades ligadas a estos símbolos religiosos resignifican la concepción del soldado y su acción bélica, pues tiene la potestad y el beneplácito divino para validar su actuación. El sujeto armado es un mártir y elegido para la guerra.

La violencia representada se parece a la violencia ejecutada no en que la primera imite a la segunda, sino en que ambas están gobernadas por las mismas reglas. El dolor del mártir se expresa en un contexto teatralizado en el que las escenas dependen de normas, convenciones y actos ritualizados. (Moscoso, 2011, pág. 40)



Figura 82

Extraída de:
(Wikipedia.,https://es.wikipedia.org/wiki/Piedad_del_Vaticano#/media/Archivo:Michelangelo's_Pieta_5450_cropncleaned.jpg. s.f)



Figura 83

Monumento ubicado en el Museo Militar.



Figura 84

La iglesia ha sido garante y ha hecho parte de la validación a través de los ritos católicos durante la guerra. Además de los objetos exhibidos en las vitrinas, una fotografía (figura 84) en la que un sacerdote oficia una misa con integrantes del ejército colombiano antes de ir a la guerra de Corea, muestra una vez más, el rol de la iglesia y su participación en la validación y apoyo a las fuerzas militares a través de actos ritualizados como el que se muestra en la fotografía.

En 1951 Colombia fue el único país latinoamericano que envió tropas a la Guerra de Corea (1950-1953). El Batallón Colombia conformado por 5,062 hombres de las Fuerzas Armadas luchó bajo el mando de la Organización de Naciones Unidas (ONU) y junto a los Estados Unidos de América para detener el avance del comunismo representado por las

tropas de República Popular Democrática de Corea. (Urrego, C, septiembre 16. 2020. *Global brief. El batallón Colombia en la Guerra de Corea; memoria y compromiso histórico.* <https://globalbrief.ca/2021/09/el-batallon-colombia-en-la-guerra-de-corea-memoria-y-compromiso-historico/>)

El museo muestra el vínculo entre la iglesia y las fuerzas militares. En el recorrido al aire libre, hay un altar a la virgen y aunque no es un museo religioso, este elemento hace que se piense en la relación de la institución militar con la institución religiosa. Además del monumento del soldado herido o caído en combate, hay una vitrina dedicada a la figura religiosa de la virgen del Soldado (figura 86). La representación de la santa portando una cinta de la bandera de Colombia y en la otra una camándula, ponen en evidencia la idiosincrasia de los militares, y la legitimidad que le otorga la sociedad al plantear dentro de sus principios morales, los fundamentos católicos. De alguna manera, recurrir a referentes religiosos le otorga una identidad moral por el solo hecho de considerarse creyentes. Es decir que, se construye una identidad de los militares equiparada a la de fieles los católicos.



Figura 85



Figura 86



Figura 87

Otro elemento que llama la atención es una vitrina ubicada en el centro de la sala de exposición, la cual contiene una noticia acompañada por un dibujo infantil (figura 87). El artículo, publicado el 18 de octubre de 1998 por el periódico *El Espectador*, informa sobre el secuestro de 22 militares ocurrido el 14 de octubre del mismo año, a manos de la guerrilla de las FARC en el departamento del Caquetá. La nota, titulada “Me saca la piedra la guerrilla”, incluye una fotografía de la hija de uno de los militares secuestrados, junto a un dibujo que su padre —un general— realizó durante el cautiverio y que posteriormente fue donado al museo por la familia.

Este montaje confronta al visitante con el dolor y el sufrimiento de los familiares, y añade una carga emocional significativa al testimonio a través del dibujo. La disposición invita a reflexionar sobre cómo una familia enfrenta y sobrelleva la experiencia del secuestro, tanto desde la perspectiva de los seres queridos que esperan, como desde la del militar que permanece en cautiverio. La noticia transmite sentimientos de rabia, impotencia y angustia ante la ausencia del ser amado, apelando así a la empatía del espectador.

La noticia relata el evento traumático que significó la ausencia del padre para su hija. En el momento en el que se publica la nota, han pasado 11 años de cautiverio del General Edgar Duarte. El titular surge de una anécdota ocurrida en el colegio de la hija del miembro de la fuerza pública. Durante una actividad, la profesora les pidió a los estudiantes que escribieran sobre una piedra la respuesta a la pregunta: ¿Qué les saca la piedra? La niña escribió: *La piedra me la saca la guerrilla. ¿Es que no tienen padres, hermanos, familiares que quieran tener a su lado, sanos y salvos?* (El Espectador, 13 de octubre de 2009. *Me saca la piedra la guerrilla*, <https://www.elespectador.com/judicial/edgar-duarte-y-elkin-hernandez-11-anos-en-poder-de-las-farc-article-166491/>) Las preguntas que formula la niña se proyectan hacia el visitante del museo, con el propósito de generar reflexión y buscar un consenso moral en torno a una acción como el secuestro.

En la misma sala se exhibe también una serie de pinturas (figura 88), resultado de un concurso organizado por la Fundación Colombia Visible bajo el lema *Un país sin límites*. Aunque en el museo la única mención a la fundación aparece en la ficha técnica de las obras, según la información disponible en su página web, estas pinturas fueron realizadas por operarios de

aseo y reciclaje de Bogotá. La temática del concurso giró en torno al conflicto armado y la memoria histórica. Sin embargo, no todas las obras participantes fueron incluidas en la exposición, lo que sugiere que las pinturas seleccionadas responden a un enfoque alineado con los elementos ideológicos que el museo busca visibilizar.



Figura 88

Pinturas resultado del concurso realizado por la Fundación Nuevos Horizontes expuesto en Museo Militar.

Un militar caminando hacia un horizonte de fusiles en un paisaje al atardecer, el torso de un hombre en uniforme militar apoyado en muletas y con una pierna amputada, una mujer junto a un águila y un helicóptero, y un hombre atado de manos en lo que parece ser una cascada, forman parte de la temática representada en estas pinturas. Estas imágenes se alinean con la narrativa que el museo construye sobre la vida militar. Reflejan la percepción que algunos trabajadores del sector de aseo en Bogotá tienen sobre el conflicto y la figura de los militares. En este sentido, las obras expresan una subjetividad que, al ser acogida y expuesta por el museo, se ve reforzada y legitimada institucionalmente. Una vez integradas al espacio museal, estas pinturas adquieren un valor simbólico que contribuye a consolidar lo que podría entenderse como una identidad —o incluso una idiosincrasia— militar. Esta representación puede leerse como una forma de apología a las Fuerzas Militares.

Es decir que, hay una idea que persiste en el museo y que se expresa a través de la repetición, una intención de afianzar un mensaje en el espectador.

How much potential in museum is there for exactly this semiotic excess, this range of meanings, many of which will be invisible to many audiences, but which exist to be activated when someone with experience to perceive and decode the message is present¹⁵ (Hopper- Greenhill. 1994, pág.15).

El museo es un lugar de experiencia en donde el visitante se interpela en la medida en la que se identifica con los elementos expuestos. La percepción individual lleva consigo la carga de la subjetividad, de la manera como establece relaciones y significados. En este museo se invita a vivir la experiencia del militar. Aunque los museos son reproductores de cánones de belleza y conocimiento en la sociedad contemporánea, el público no se comprende como una generalidad. Al contrario, el museo contemporáneo concibe al visitante en su particularidad, es concebido como un estamento y representante de la cultura que incluye diferentes identidades. En otras palabras, la definición de lo contemporáneo en lo que respecta al museo, se puede entender a través del término post- museo que hace referencia a las subjetividades

¹⁵ Cuánto potencial hay en el museo para este exceso semiótico, esta gama de significados, muchos de los cuales serán invisibles para muchos públicos, pero que existen para activarse cuando alguien con la experiencia necesaria para percibir y decodificar el mensaje está presente (Hopper- Greenhill. 1994, P.15)¹⁵

en constante de transformación. El museo pone de manifiesto la intención de imponer unos elementos ideológicos y culturales que responden a estructuras de poder y de clase social.



Figura 89



Figura 90



Figura 91

Hacia el final del recorrido, el espectador se encuentra con una escenografía que representa unos soldados navegando mar adentro. Al salir de ese espacio, una valla gigante de la Armada de Colombia se ilumina con el eslogan: *Embárcate y encuentra un mar de posibilidades*. Esta frase, formulada en tono imperativo, interpela directamente al visitante e invita a integrarse a la vida militar, después de haberla recorrido y vivenciado simbólicamente a lo largo de la exposición.

Como se mencionó anteriormente, el museo fue fundado con el propósito de narrar la historia de las Fuerzas Militares durante la guerra. No obstante, las referencias al conflicto armado se presentan principalmente como una historia de héroes, bandos enfrentados y enemigos definidos, en la que las Fuerzas Militares emergen como vencedoras. A lo largo del recorrido, se refuerza la figura del militar no solo como héroe, sino también como víctima y garante del orden. En este relato museográfico, la guerra se representa como una etapa superada, una victoria alcanzada gracias a la valentía, la estrategia y la capacidad operativa de las Fuerzas Armadas.

La vida militar, tal como se narra en el museo, se asemeja a la representación de héroes y heroínas propia de las historias de ficción. Más que relatar su versión de la guerra en Colombia, el museo parece buscar la construcción de un relato institucional que no solo justifica su papel en el conflicto, sino que también promueve activamente la identificación emocional con la vida castrense. A través de artefactos, monumentos y textos, se alienta al visitante a admirar, idealizar e incluso aspirar a formar parte de ese estilo de vida que se presenta como honorable, valiente y heroico.

Museo de la Independencia Casa del Florero

El Museo de la Independencia Casa del Florero es un espacio adscrito al Ministerio de Cultura. Se podría decir que es uno de los museos de historia más antiguos de Bogotá. Fue fundado el 20 de julio de 1960 con motivo de Sesquicentenario de la Independencia. Luego, para la conmemoración del Bicentenario en el 2019 el guion de museo se reforma con la intención de abordar temas históricos más recientes. Está ubicado en la esquina nororiental de la Plaza de Bolívar, colinda con El Palacio del Liévano (sede de la alcaldía de Bogotá), El Capitolio Nacional (sede del Congreso) y La Catedral Primada (sede primada de la iglesia católica). Esta concepción espacial conserva elementos característicos de la arquitectura colonial como la plaza central alrededor de la cual funcionaban las principales instituciones del gobierno.



Figura 92

El nuevo guion del Museo de la Independencia deja ver un cambio evidente en la concepción del país. La intervención artística a la entrada, constata la transformación: a lado izquierdo del vinilo adhesivo, aparecen personajes históricos pertenecientes a la colonia entre los que

se encuentra Bolívar y Policarpa Salavarrieta. Al lado derecho, una aglomeración de manifestantes, periodistas, indígenas y personajes reflejo de las luchas sociales en el país, se encuentran retratados. El dibujo del caricaturista Nadím, muestra cómo la Plaza de Bolívar sigue siendo un lugar significativo para la sociedad colombiana, un lugar que simboliza las transformaciones sociales e históricas en un país diverso.

Como parte de este nuevo enfoque del museo, el 5 de noviembre de 2023, a propósito de la conmemoración de La Toma y Retoma del Palacio de Justicia, se inaugura la sala permanente dedicada a contar cómo este lugar fue pieza clave en este acontecimiento histórico.

Este espacio en el museo, remarca la importancia simbólica en los hechos del Palacio de Justicia, pues incluye en la narración la historia reciente. Se podría decir que el museo establece un segundo hito histórico al abrir la sala para contar, desde el lugar de los hechos, la historia del uso irregular que las Fuerzas Militares le dieron a este espacio durante la Toma y Retoma del Palacio de Justicia. Por eso en la guía cronológica del museo (figura 93), aparece la fecha de 1985 como un hito al afirmar:

De acuerdo con el Informe Final de la Comisión de la Verdad del año 2022, estas instalaciones se convirtieron en salas de detención para interrogatorios y torturas por parte de los miembros de la Fuerza Pública quienes trasladaron a este lugar a algunas de las personas que estaban en el Palacio de Justicia (fragmento del texto de sala).

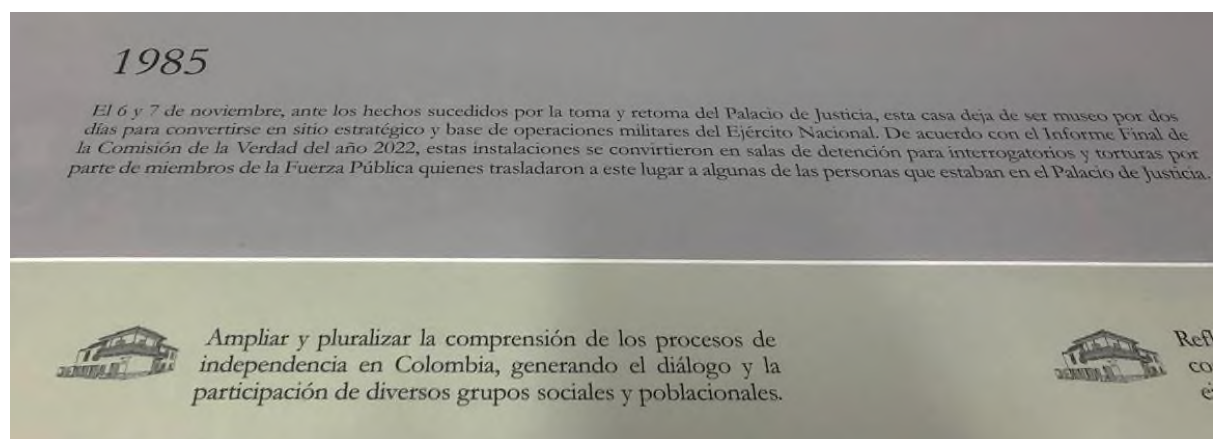


Figura 93

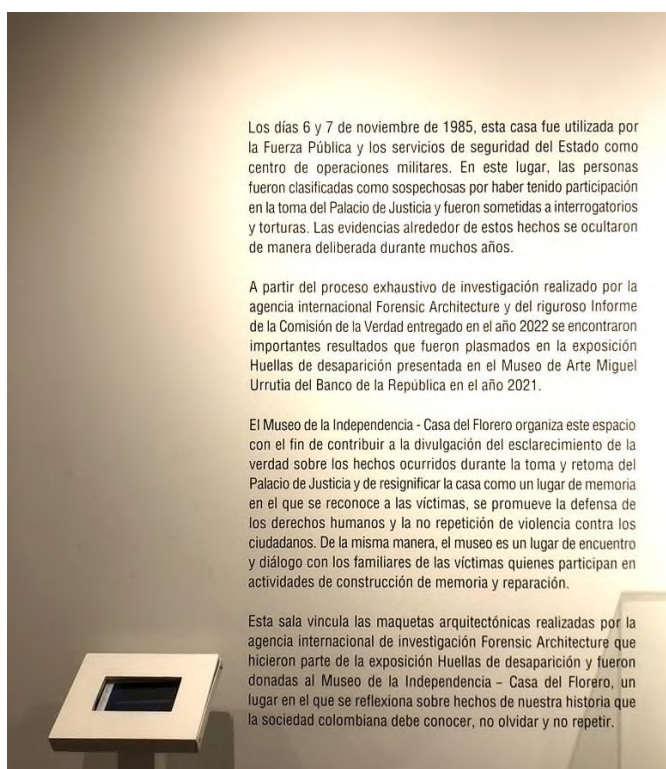


Figura 94

El hecho de que un museo institucional albergue esta narrativa constituye un precedente significativo, ya que refleja el papel fundamental que ha desempeñado la Comisión de la Verdad (2022) en la promoción de la libertad para difundir diversas versiones de los hechos históricos en espacios públicos. Esta apertura permite visibilizar acontecimientos del conflicto, recrearlos, identificar a sus participantes y abordar sus responsabilidades. De este modo, el museo no solo reafirma su relevancia como institución social, sino que también contribuye a comunicar estos hechos como parte de una verdad reconocida colectivamente. Así, el museo se consolida como un espacio de memoria, donde se articulan el testimonio, la reflexión y la construcción de sentido histórico.



Figura 95

El primer piso de la casa fue utilizado para los interrogatorios iniciales, el registro e identificación de los sospechosos como un filtro de clasificación insurgente. La escalera al segundo piso representaba en ese contexto, la separación física entre los especiales con respecto a los demás detenidos. Por otra parte, el segundo piso fue usado para interrogar a los sospechosos por grupos... (texto de sala)

Las maquetas (figura 96 y 97) y videos que conforman la sala de exposición permanente, hacen parte de la exposición realizada en el MAMU (Museo de Arte Miguel Urrutia) años atrás y que luego serían adquiridas y donadas al Museo de la Independencia. Estos modelos, hicieron parte de la investigación realizada por el grupo multidisciplinario *Forensic Architecture*, que a partir de renders, entrevistas, mapas, documentos y otras herramientas tecnológicas, investiga, genocidios, crímenes de lesa humanidad y casos de violaciones de Derechos Humanos en el mundo. Los prototipos del Palacio hicieron parte del material didáctico de la exposición, con el objetivo de explicar cómo se llevó a cabo el traslado ilegal de personas hacia el museo, así como el mecanismo utilizado por los militares para trasladar

al museo a quienes salieron con vida del edificio. Estas personas fueron posteriormente trasladadas de manera clandestina a la Escuela de Caballería, en el Cantón Norte, donde fueron víctimas de desaparición forzada al ser consideradas “sospechosas” de pertenecer o simpatizar con la guerrilla del M-19.



Figura 96

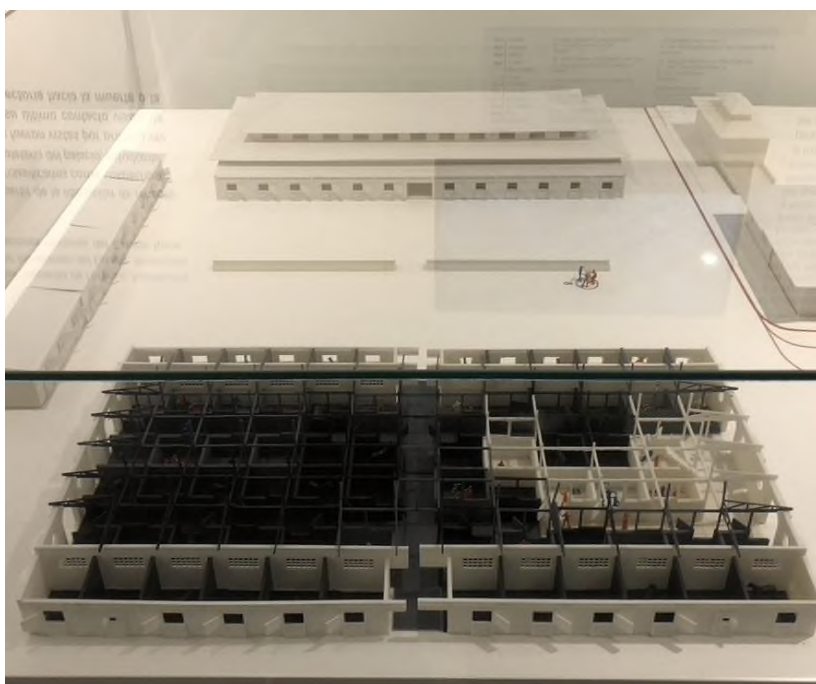


Figura 97

Una de las maquetas (figura 97) representa las caballerizas del Cantón Norte, un lugar que aún hoy funciona como regimiento militar y donde se llevaron a cabo torturas y desapariciones forzadas. El hecho de que un museo institucional acoja y visibilice estas memorias revela una transformación en la narrativa oficial sobre los hechos que han marcado la historia de Colombia. Este espacio no solo representa el pasado colonial, sino también un pasado reciente que, hasta hace poco, no había sido reconocido plenamente como parte del ámbito memorial. Así, el museo trasciende las funciones culturales y patrimoniales vinculadas a la historia de la independencia, para incorporar también los conflictos contemporáneos y sus repercusiones en la memoria colectiva.

Asimismo, la descripción de lo ocurrido en la Casa del Florero hace que el espectador se convierta en testigo de esa experiencia. Caminar por el mismo espacio donde otrora ocurriera la detención de varias personas el día de los hechos del Palacio, cambia la percepción del lugar y se convierte en un sitio de memoria para los espectadores.

Además de las maquetas, en la misma sala se exhiben bordados realizados por colectivos de víctimas del Palacio de Justicia, como testimonio del encuentro conmemorativo por los 33 años de los hechos. De este modo, el museo se convierte en un espacio de diálogo entre los colectivos de memoria. El bordado (figura 98) funciona como un medio para conmemorar, dialogar e insistir en la lucha por la justicia y la verdad. Estos actos simbólicos, organizados por las víctimas dentro del espacio museal, contribuyen a la consolidación de los colectivos de memoria y buscan que sus testimonios sean escuchados, reconocidos y difundidos como parte del relato oficial. Así, el museo no solo visibiliza estas voces, sino que asume un rol activo en los procesos de reparación simbólica y en la construcción de puentes de diálogo entre distintos actores sociales.



Taller de bordado

MICF, Fulanas Colectivo y Manos que bordan, los familiares, amigos y personas cercanas a las víctimas de la toma y retoma del Palacio de Justicia en 1985, participan para conmemorar los 33 años de éste suceso.

Participantes: Julia Figueroa Lizarazo, Diana Ospina Lizarazo, Camila Gaitán, María Inés Castiblanco, Juliana Portilla, María Fernanda Narváez, Stephany Beltrán, Sara Girardo Beltrán, Fanny Beltrán, Sandra Beltrán y Rosa Milena Cardenas.

Figura 98

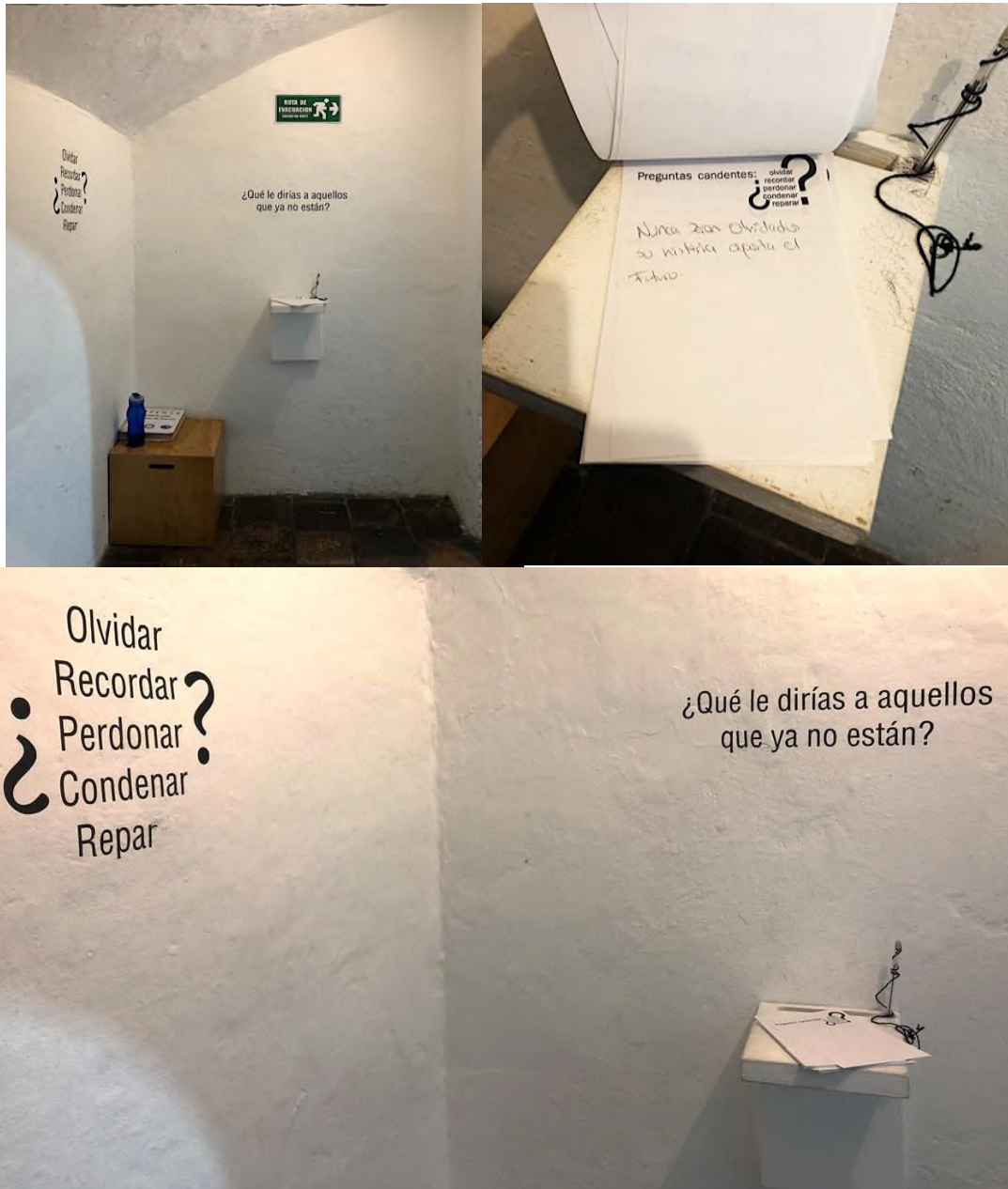


Figura 99

Al salir de la sala, el visitante se encuentra con un cubículo que lo invita a responder dos preguntas, presentadas bajo el título *Preguntas candentes*. La primera es: *¿Olvidar, recordar, perdonar, condenar, reparar?* La pregunta está dirigida al espectador, lo interpela con el fin de que asuma una postura personal frente a los hechos representados. Más que buscar una respuesta definitiva, la pregunta propone una reflexión abierta, una posibilidad de nombrar, pensar o resignificar los acontecimientos ocurridos. La segunda pregunta, *¿Qué le dirías a aquellos que ya no están?*, confronta al visitante con la ausencia de los asesinados, apelando al duelo y a una dimensión más íntima y emocional. Asimismo, la disposición espacial del cubículo refuerza este tono introspectivo e invita a una respuesta personal y simbólica.

La comunicación en el museo surge en la medida en que se interpela y se reconoce la existencia del otro. Se llega a "existir" en virtud de esta dependencia fundamental de la llamada del Otro. Uno "existe" no sólo en virtud de ser reconocido, sino, en un sentido anterior, porque es *reconocible*. (Butler, 1997, pág. 22) Es decir que, en ese proceso de interpelación, el reconocimiento se traduce en una validación de la identidad dentro de unos marcos sociales mediados por la cultura y las instituciones que son los que permiten enunciar al otro. El lugar del lenguaje y la comunicación en el museo se convierten en un vehículo narrativo a través del cual se producen significados sociales. El lenguaje es enunciación y también acción, *agencia*. Por ende, se puede decir que el lenguaje tiene *vida* y no es sólo objeto de formulación, también es acción: lenguaje y discurso constituyen identidades que el sujeto puede subvertir, reconfigurar y transformar; "lenguaje es el nombre de lo que hacemos: al mismo tiempo "aquello" que hacemos (el nombre de una acción que llevamos a cabo de forma característica) y aquello que efectuamos, el acto y su consecuencia" (Butler, 1997, pp. 25-26) Ese reconocimiento a través de la interpelación es lo que va a configurar la formación en los espacios museales. Sin embargo, la interpelación no se limita al mecanismo literal de las preguntas en los textos del museo, sino que se construye a través de la puesta en escena del museo. Ello, constituye el medio a través del cual se narran las historias, se le adjudican sentidos a la distribución, a los objetos y a los textos en estos espacios públicos.



Figura 100

En las mismas fechas de la conmemoración de la Toma y Retoma del Palacio de Justicia, en 2024 se inauguró la exposición temporal *Registros inéditos, espacios sensibles*. La muestra, del fotoperiodista Rafael González —quien en ese entonces trabajaba para un periódico nacional— presentó parte de la reciente donación fotográfica que hizo al archivo del Centro Nacional de Memoria Histórica. Como parte de esta exposición y acto conmemorativo, se intervino la fachada del museo con un pendón colgado en el balcón esquinero que decía: “Esos dos días no fuimos museo. Noviembre 6 y 7 de 1985”.

Este gesto discursivo en la fachada del museo altera la percepción tradicional del museo como contenedor pasivo de objetos del pasado, lo convierte en un sujeto o cuerpo discursivo viviente. Al afirmar que hubo dos días en los que la casa dejó de ser museo, la institución se presenta a sí misma no sólo como espacio, sino como cuerpo o elemento que ha sufrido una fisura o una transformación. Esta intervención resulta especialmente sugestiva, ya que invita al transeúnte a reflexionar sobre el hecho de que, durante ese periodo, el espacio no cumplió su función habitual. Además del pendón (figura 100), algunas de las fotografías exhibidas en la fachada (figura 101) aluden al acontecimiento histórico y disruptivo que transformó radicalmente la concepción de este lugar.

El recurso del pendón como elemento discursivo, transforma la entrada al museo en un umbral simbólico. No se accede a una colección, sino a una memoria que no se encuentra intacta. Por eso la frase, opera como una forma de conectar al visitante con la emocionalidad, predisponiéndolo a entrar, ya no a un museo, sino a un lugar de memorias donde habita el duelo y los testimonios.



Figura 101

Las fotografías colgadas en diferentes espacios de la casa, se acompañaban de frases que orientaban la comprensión de cómo el museo había dejado de ser un espacio cultural para convertirse en un centro de operaciones de las Fuerzas Militares.

Varias de las imágenes de la exposición estaban acompañadas por textos que ubicaban intencionalmente al espectador en el rol de testigo. Estas frases generaban la sensación de estar reviviendo los acontecimientos, como si el visitante reviviera la experiencia misma del suceso. En otras palabras, cada espacio recorrido y habitado era revelado como un lugar donde ocurrieron detenciones arbitrarias y vulneraciones de derechos humanos. La combinación de fotografías y textos no solo involucraba al espectador como testigo directo de los hechos, sino que también ponía en evidencia el uso del museo como escenario de operaciones militares, a través de las fotografías de gran formato en las que se distingue la entrada del museo y sus alrededores siendo custodiados por los militares.



Figura 102



Figura 103



Figura 104

El texto que acompaña alguna de las fotos colgantes, es el elemento clave para interpretar y darle un sentido testimonial al recorrido. En el primer piso del museo aparece la frase: “aquí escuché preguntas”, cuando se lee la frase escrita en primera persona, se simula la voz de alguien que presenció el hecho, como si se lo estuviera contando al espectador. Ese elemento, además de provocar la curiosidad del visitante, hace la experiencia verosímil.

Often these story forms utilize cultural artifacts, and sometimes the stories themselves become cultural artifacts. Stories and artifacts play a critical role in transmitting culture. Researchers also recognize that people tell themselves stories about their experiences and that these stories help to provide meaning and significance to events.¹⁶ (Falk & Dierking, 2000, pág.49)

¹⁶ A menudo, estas formas narrativas utilizan artefactos culturales, y en ocasiones las propias historias se convierten en artefactos culturales. Las historias y los artefactos desempeñan un papel fundamental en la transmisión cultural. Los investigadores también reconocen que las personas se cuentan historias sobre sus experiencias y que estas historias ayudan a dar sentido y relevancia a los acontecimientos. Falk, Dierking, 2000. P.49)

En los espacios o museos memoriales prima la voz y la experiencia de las víctimas. A través de los testimonios íntimos y personales se transmiten historias que evocan las memorias en todas las dimensiones; culturales, sociales e ideológicas. Los museos producen experiencias que conectan al espectador con su propio mundo cultural, social e ideológico.

Los museos y sus exhibiciones recurren a la teatralidad, a la producción de escenografías donde el espectador es el protagonista. En el caso del Museo de la Independencia, se pretenden recrear los días en los que el espacio fue tomado por la fuerza pública. Para el transeúnte que se detiene a ver la fachada: el pendón junto a las fotos captura la atención, altera la percepción sobre el lugar. El museo se vuelve un signo, lugar de memoria y conmemoración ¿Si no fue un museo, entonces qué fue? El pendón es el dispositivo a través del cual se invita al espectador a entrar al museo, a resolver la pregunta detrás del enunciado, pero también a transformar para siempre la relación con ese lugar.

Los dispositivos memoriales instalados en el museo buscan rescatar y transmitir memorias para que sean apropiadas colectivamente con el fin de que la sociedad las apropie, en tanto elementos simbólicos y conmemorativos. Las frases que acompañan las fotografías, escritas en primera persona, colocan al espectador en un terreno emocional inmediato, donde la memoria se legitima a través del dolor y el sufrimiento individual. Esta apelación a las emociones posiciona la memoria como algo incuestionable e infalible, lo que implica el riesgo de consolidar memorias anecdóticas en las que se diluye su dimensión política e ideológica. En términos de la comunicación entre imagen y texto, es fundamental señalar que no es lo mismo afirmar que el museo fue escenario de interrogatorios por parte de la Fuerza Pública durante los hechos del Palacio, que decir simplemente que fue un lugar donde “se hicieron preguntas”. La forma en que se enuncia transforma radicalmente la interpretación de los hechos y la función del museo como espacio de memoria.

... una de las principales características de los museos memoriales es la contemporaneidad de los sucesos que presentan, hecho que, además de diferenciarlos de los museos históricos convencionales, les genera ciertas dificultades específicas en el ámbito conceptual y expositivo. Esto se debe a que los acontecimientos tienen un gran impacto en la vida cotidiana del presente aun después de haber sido musealizados

y, por tanto, se hacen evidentes “las sensibles relaciones que hay entre el museo y el campo político (Velázquez, 2011, pág.30).



Figura 105



Figura 106



Figura 107



Figura 108



Figura 109



Figura 110

Las fotografías sobre el Palacio dentro de las salas permanentes del museo se incorporan como un elemento para ser integrado e interpretado en donde discurren diferentes momentos históricos y sugieren la pregunta por la identidad como nación y como sociedad. La mantilla de luto que data de la época colonial (figura 110), ubicada delante de la foto en la que aparecen retratados un grupo de militares, sitúa al espectador en diferentes momentos de la historia. Las fotos colgadas irrumpen en el guion permanente del museo recordándole al espectador diferentes momentos y hechos que han transformado la sociedad.

...the role of public history is to encourage people to ask themselves not what they must remember in order to be, but what it means, in light of the experience of the past, to be what they are now. This open-ended interrogation would be enriched by a museum practice in which one's thinking is never just a conversation one has with oneself but a speaking and listening within which others are needed. On such terms, "to think is not to understand something for the self, but rather to be called into question and to be guided by the questions the Other poses to me"¹⁷ (Simon, 2015, pág. 95).

La lectura de las frases que acompañan las fotografías (figuras 107, 108, 109) abren la pregunta al espectador sobre los hechos ocurridos durante el 5 y 6 de noviembre de 1985. El recorrido se interrumpe con las frases que aparecen en las paredes del museo: aquí escuché preguntas, aquí les quitaron las cosas, aquí los dividieron, aquí no los volvimos a ver. Cada uno de estos enunciados, obliga al espectador a detenerse y recordar que ese lugar alberga, no sólo parte de la historia de la Independencia, sino que lleva consigo la memoria de un suceso trágico que dejó 98 personas muertas y 11 personas desaparecidas, según datos del Centro de Memoria Histórica. A pesar de que en el museo no existen estas cifras, la frase: *aquí no los volvimos a ver*, insinúa el hecho de la desaparición forzada. Tal parece que más que los conceptos, el museo pretende hacer hincapié en la experiencia, simularla. Como lo dijera el historiador francés Pierre Nora; hay lugares que son rescatados con el fin de ser

¹⁷ ...el papel de la historia pública es alentar a las personas a preguntarse no qué deben recordar para ser, sino qué significa a la luz de la experiencia del pasado, ser lo que son ahora. Esta interrogación abierta se vería enriquecida por una práctica museística en la que el pensamiento nunca es sólo una conversación que uno tiene con uno mismo, sino un hablar y escuchar en el que se necesita de otros. En tales términos, "pensar no es comprender algo para uno mismo, sino más bien para ser cuestionados y dejarse guiar por las preguntas que "El Otro me plantea" (Simon, 2015. P.95)

rememorados que, si bien se hacen visibles, están desprovistos de convicciones, representan una memoria sin pasiones y sin posicionamientos.

Lugares rescatados de una memoria que ya no habitamos, semi-oficiales e institucionales, semi-afectivos y sentimentales; lugares de unanimidad sin unanimismo que ya no expresan convicción militante ni participación apasionada, pero en los que palpita todavía una suerte de vida simbólica (Nora, 2008, pág.25).

Los enunciados y las fotografías se vuelven parte de ese doble uso y sentido que adquiere el museo. El recorrido lleva al visitante a imaginar la manera como los retenidos habitaron ese mismo lugar hace cuarenta años. Es así como el museo provoca un diálogo con un “otro” que representa la voz del testigo. Es una conversación silenciosa que interpela en torno a la experiencia de quienes presenciaron el hecho.

Metaphorically, the museal process occurred in the minds of individuals who continued to visit new museums, but scripted their own memory narratives to go along with those of national identity. This kind of understanding of history through memory - that is, through an excess of memory that appears to be counter- historical and distorted by the lens of personal interest - is precisely what causes historians so much anxiety¹⁸. (Crane, 2004, pág.327)

Aunque el museo de la Independencia se clasifica como museo histórico, le abre las puertas a una historia reciente que rememora lo ocurrido en el Palacio, luego de que la Comisión de la Verdad lo reconociera como un caso emblemático y lo nombrara, ya no, como la Toma del Palacio sino, la Toma y la Retoma, reconociendo los dos momentos de lo ocurrido ese día. Por un lado, la Toma por parte de la guerrilla del M-19 y por el otro, la Retoma por parte de

¹⁸ Metafóricamente, el proceso museístico ocurrió en las mentes de los individuos que continuaron visitando nuevos museos, pero escribieron sus propias narrativas de memoria para que coincidieran con las de la identidad nacional. Este tipo de comprensión de la historia a través de la memoria- es decir, a través de un exceso de memoria que parece contrahistórica y distorsionada por la lente del interés personal- es precisamente lo que causa tanta ansiedad a los historiadores. (Crane, 2004. P.327)

Fuerza Pública. Lo anterior plantea una nueva versión, pues visibiliza una parte de la historia que no estaba incluida dentro del relato oficial. El museo cumple esa función de “actualizar” la memoria, de integrarla al relato oficial y de volver el espacio en sí mismo un lugar simbólico y significativo. Así, los hechos del Palacio son apropiados por los espectadores a través de lo emocional más que de los referentes históricos y políticos. La sensibilidad se convierte en el mecanismo para conectar a un público diverso que puede o no haber vivido los acontecimientos del Palacio. Podría decirse que estamos en la época de lo testimonial, en la cual, la voz principal es la de la víctima. Es la voz autorizada, la que le otorgaba veracidad y credibilidad por encima de la comprensión histórica. Esto lleva a pensar que lo importante en estos espacios es construir una sensibilidad en la que el espectador pueda identificarse y así acercarse a la comprensión de los hechos históricos con el fin de no olvidarlos. Comprender la historia del país a través de las vivencias de quienes lo vivieron, permite entablar una cercanía y empatía sobre lo ocurrido. La historia parecer ser un término intercambiable y equivalente, lo cual la ubica en un lugar secundario. Son las víctimas las que van a reconstruir la historia a partir de las experiencias, el lenguaje, la denuncia y la visibilidad de los implicados. A pesar de que hay una nueva versión desde el presente, es una versión autorizada de los hechos. Pues antes de que el museo presente los hechos, es la Comisión de la Verdad la que establece los lineamientos y el lenguaje para abordar un hecho histórico como el del Palacio. El cual se nombra como La Toma y la Retoma. Es decir que detrás de estos espacios de memoria, la institucionalidad aprueba las narrativas para ser difundidas en las instituciones museales. Las maneras de contar, el lugar y el tiempo en el que se difunden dependen de las decisiones estatales y políticas del país, entre otras cosas, porque son los museos los encargados de crear, recrear y actualizar los relatos de nación. Así, la subjetividad tiene que ver con la construcción de la individualidad; con reconocerse e identificarse dentro de una sociedad a través de los testimonios. Es la manera en la que se interpela al sujeto, se enuncia y se reconoce en el tiempo.

Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria



Figura 111

Tomada de Revista Axxis (<https://revistaaxxis.com.co/arquitectura/la-arquitectura-de-lo-invisible/> , febrero 19 de 2019)

En un espacio que conserva los vestigios de lo que fuera una casa colonial en el centro de Bogotá, se ubica el espacio *Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria*. En este lugar conviven dos tipos de arquitectura, la del pasado; que conserva los rastros de la arquitectura colonial, los muros en bareque y el patio central, y la arquitectura moderna representada en materiales como el vidrio y el aluminio y los muros lisos y blancos. La casa está ubicada muy cerca de la Casa de Nariño, lugar de residencia del presidente y del Batallón de Infantería Guardia Presidencial en la ciudad de Bogotá.

Fragmentos, es un espacio diseñado y concebido como resultado del Acuerdo de Paz en el año 2016 entre el Gobierno Nacional y la guerrilla de las FARC- EP. Dentro del acuerdo se contempló la construcción de tres monumentos con armas de los ex-combatientes de la guerrilla como un gesto simbólico de verdad, justicia y reparación. El lugar inaugurado en el año 2017, es administrado por el Museo Nacional de Colombia, el Ministerio de Cultura con el apoyo de la alcaldía de la ciudad y la dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad

Nacional de Colombia que hizo parte del comité artístico. Aunque el lugar no es exactamente un museo, se plantea como un espacio memorial satélite del Museo Nacional de Colombia.

El lugar en sí mismo es el resultado de uno de los tres monumentos pactados luego de la firma del Acuerdo de Paz. Esta obra comisionada a la artista Doris Salcedo es, como ella misma lo dice un anti monumento, una inversión de la definición de monumento.

La obra fue resultado del trabajo colaborativo entre Salcedo, el arquitecto Carlos Granada y varias mujeres víctimas del conflicto armado. Según la artista, se concibe como un “espacio de reflexión artística y filosófica sobre el conflicto y la barbarie” (Fragmentos. Espacio de Arte y Memoria <https://fragmentos.gov.co/Paginas/default.aspx> s.f.)

El antiguo inmueble en ruinas del barrio Las Cruces ha sido transformado en un espacio sofisticado: ahora iluminado por potentes reflectores, rodeado de jardines y delimitado por marquesinas de aluminio y vidrio. Su apariencia recuerda la de una sala de exposiciones, un cubo blanco vacío que invita al espectador a modificar su percepción desde el momento en que comienza el recorrido. Al ingresar, el texto de sala informa al visitante que las losas del piso no son baldosas tradicionales, sino que han sido elaboradas a partir de la fundición de 8.994 armas entregadas por guerrilleros desmovilizados de las FARC.



Figura 112

La obra de Doris Salcedo titulada *Fragmentos* es, ante todo, una experiencia. No se trata de verla, sino de habitarla, recorrerla, estar dentro de ella. Catalogada por la propia artista como un “antimonumento”, no erige nada como lo haría un monumento tradicional; por el contrario, su contemplación exige bajar la mirada. Caminar en silencio y observar las losas hechas con armas fundidas es lo que da sentido al espacio. El espacio invita a adoptar una postura contemplativa que inevitablemente remite a la concepción occidental de lo que se halla a ras del suelo: lo sucio, lo contaminado, lo relegado, lo sometido. Pisar las losas, implica estar por encima, establecer una relación jerárquica y de distancia entre el cuerpo erguido y la superficie. En este contexto, caminar sobre las armas fundidas borra por completo el lugar político de quienes las entregaron e invisibiliza la responsabilidad de otros actores del conflicto. El gesto de pisar, de aplastar y de erguirse sobre las armas donadas por excombatientes de las FARC, concentra la narrativa del conflicto en un solo grupo armado, atribuyéndole en exclusiva la responsabilidad por la violencia. Además, el hecho de que no exista referencia alguna al Batallón Guardia Presidencial, que se encuentra ubicado a pocos metros, anula la responsabilidad y participación del ejército colombiano en el conflicto armado. Es decir que, refuerza una narrativa centrada en la derrota y el sometimiento de la guerrilla, consolidando una visión unívoca de los hechos ocurridos antes de la firma del acuerdo de paz.



Figura 113 (Foto tomada de la Revista Axxis <https://revistaaxxis.com.co/arquitectura/la-arquitectura-de-lo-invisible/>, febrero 19 de 2019)

La relación simbólica que se establece con un arma dista mucho de ser la misma por parte de quien la porta a quién ha presenciado o participado en la guerra. Alrededor de un arma no está claro quién es la víctima y quién es el victimario. Sin embargo, el video que acompaña esta intervención de manera permanente, muestra el proceso de realización de la obra: la recolección, custodia y traslado de las armas en contenedores hasta el lugar donde fueron fundidas. En el video uno de los miembros de la fuerza pública dice:

En el momento en que yo los vi a ellos, ese fue un choque tremendo. Y ese miedo se empezó a transformar como en un encuentro de ver ya a esas personas como personas y no como máquinas de matar. (Museo Nacional de Colombia, 27 de julio de 2020, *Fragmentos* [video] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8&t=233s>)

El testimonio del policía le permite al espectador acercarse a la manera como se construyeron las identidades entre los actores del conflicto. Referirse al cambio de percepción sobre los

integrantes de la guerrilla como máquinas de matar, a verlos como seres humanos, expresa una mirada distinta sobre el que se ha considerado “el otro” o el enemigo. Esta construcción de nuevas identidades a través del testimonio y la experiencia de otros, es un dispositivo que le hace un guiño al espectador, pone en juego sus imaginarios y creencias sobre el conflicto y sus actores. Sin embargo, la voz de los ex combatientes de las FARC no aparece en el video, lo cual refuerza la postura política que se difunde en este espacio lugar. El video conduce la interpretación de la experiencia en el lugar, representa el carácter institucional en donde se hace visible el poder de la fuerza pública; pues son ellos quienes manipulan y custodian las armas que luego van a ser fundidas para la elaboración del anti monumento.

A pesar de que la entrega de armas fue un gesto voluntario de la contraparte, la voz de los “otros”, de los guerrilleros es inexistente. El acto simbólico de la dejación de armas implica volverse vulnerable, quedar expuesto y desprotegido. Sin embargo, este aspecto no es considerado ni por la artista ni por el museo. Por el contrario, se desestima y anula el valor simbólico que estos artefactos representaban para los excombatientes. Presentar el espacio como un lugar de memoria bajo esta concepción borra la dimensión dialógica y recíproca que debe sustentar un acuerdo de paz. En lugar de propiciar una reflexión plural, se impone una visión unilateral que contradice el espíritu de reconciliación.

La obra de Salcedo reduce la concepción de la terminación de un conflicto al sometimiento de un bando sobre otro, a la rendición ante el más fuerte. En este espacio se elimina por completo el proceso que llevó a la dejación y entrega de armas. Además, el anti monumento contribuye a comprender el fin de la guerra como un sinónimo que implica derrotar al adversario. El anti monumento expresa la caída de los héroes y de los pedestales. También parece querer borrar y enterrar la existencia de la guerrilla como un grupo político, definiéndola como un grupo armado.

Siempre los objetos del pasado han sido encajados en el presente a través de la mirada puesta en ellos, y la irritación, la seducción, el secreto que puedan encerrar, nunca está sólo del lado del objeto en un estado de pureza, por decirlo así; está siempre, y con la misma

intensidad, ubicado del lado del espectador y del presente. Es la mirada viva la que dota al objeto de su aura [...] (Huyssen, 2002, pág. 69)

La mirada viva del espectador, situada en el presente, renueva el significado de estos objetos fundidos. Las baldosas expuestas fueron producidas a partir de moldes elaborados por un grupo de mujeres pertenecientes a la ONG Red de Mujeres Víctimas y Profesionales, convocadas por la artista luego de escuchar sus testimonios como sobrevivientes de violencia sexual en el contexto del conflicto armado. La acción participativa despoja al anti monumento del carácter impersonal, pues se entiende como gesto de reparación. Adicionalmente, el recorrido pone al espectador ante la contemplación de un lugar vacío, silencioso construido sobre ruinas, que evoca el duelo, la destrucción, el paso del tiempo y el final de algo. Este espacio vacío, invita al espectador a guardar silencio, tal y como se hace en los homenajes públicos a las víctimas de una tragedia.

Fragmentos es un espacio que, desde su sobriedad y ascetismo, deja de lado la condición individual de los bandos enfrentados para centrarse en las huellas que deja la guerra. Evoca a las víctimas, a los muertos, a los paisajes en ruinas tras el conflicto. Confronta al visitante con una pregunta esencial: ¿qué queda después de un conflicto?, ¿qué permanece cuando las armas han desaparecido? Al mismo tiempo, el espacio interroga el rol de quienes lo recorren: víctimas, testigos, sobrevivientes. Todos aquellos que pisan esas baldosas —hechas a partir de armas fundidas— y las observan detenidamente, se ven interpelados a reflexionar sobre su propia concepción de la guerra, de sus actores y del poder destructivo de la violencia, desde el lugar literal y simbólico que habitan. El recorrido, en este sentido, se convierte también en un acto de testimonio.

el olvido del dolor supone la pérdida del sentido de la comunidad humana. En la sociedad globalizada el dolor del otro se ha hecho incomprensible. De ahí la retórica actual, convertir la pérdida del sentido de la alteridad en la ilusión de la tolerancia de un lado; mientras que, del otro, se conduce inexorablemente al Otro al rincón de la marginación y el oprobio (Duque, 2004, pág.104)

En la obra de Salcedo se pierde el sentido de aquello histórico que pretende conmemorarse, esos fusiles que portaron *los otros*, son falsamente integrados al relato del pasado y la construcción del presente. Son desprovistos del contexto, invisibilizados y usados para la creación de un espacio elegante y sobrio.

A lo sumo, las imágenes crueles de las guerras ocasionan una solidaridad intensa como fugaz, apaciguando así la buena conciencia del contribuyente a diversas ONG's ...consumir lejanías y participar mediáticamente es la nueva democracia de la telecomunicación, allí donde la solidaridad se confunde con el enchufe a la red (Duque, 2004, pág. 82)

Este anti monumento concebido como espacio de arte y memoria se expone temporalmente la obra *Desminar*, de la mexicana Tania Candiani. El trabajo de Candiani está pensado como una intervención in situ.

Candiani exhibe un prototipo de una máquina de desminado o de desactivación de minas anti- persona en el cual instala un teléfono celular (figura 114) programado para traducir a sonido la textura irregular de las baldosas de Salcedo. La artista programa el aparato de tal manera que la traducción de la superficie y los cambios de luz produzcan diferentes ondas sonoras según las condiciones ambiente. Ese proceso de traducción de la información a través del celular y la inteligencia artificial arroja composiciones sonoras que son reproducidas en el espacio y que interfieren en la percepción espacial. Estos sonidos reproducidos en tiempo real, resaltan la aproximación poética al lugar, en el que de nuevo se activan elementos sensoriales que interfieren en la experiencia del visitante.

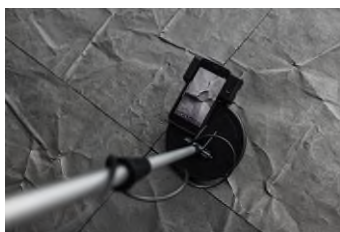


Figura 114

(Desminar de Tania Candiani en Fragmentos, espacio de arte y memoria, s.f
<https://www.youtube.com/watch?v=O9rjsySGFpc>)



Figura 115



Figura 116

El guía o mediador de la exposición se encarga de usar el objeto de la misma manera como se usaría para desminar un lugar. En la sala contigua aparece un video proyectado en la que se puede ver como la máquina interpreta esta información para traducirla a sonido. El sonido irrumpe en el silencio de la sala y el video se asemeja a la imagen de coordenadas de un arma o un dron que va a bombardear. En palabras de la artista, pretende añadir una “condición inmaterial y opaca a la historia de la violencia”. Así, las intervenciones artísticas en este espacio artístico, dialogan con el anti monumento de Salcedo provocando otras lecturas sobre la violencia. Es así como la obra realizada por Candiani lee, reinterpreta y traduce con inteligencia artificial este espacio memorial, A través de esta obra, las armas cobran importancia en la medida en que adquieren la cualidad de objeto científico arqueológico,

fosilizado, se convierten en un artefacto que hace parte del pasado, que ya no se mira distante como se haría en un museo, sino que se toca, se pisa y hace parte de una experiencia.

CAPITULO 6

Conclusiones

Todos los museos tienen dentro de sus fines y objetivos ser espacios educativos. Sin embargo, la concepción de lo educativo en el ámbito museal se ha transformado. Con la llegada de la nueva museología se puso en cuestión la concepción del museo como cementerio de objetos descontextualizados. También, se cuestionó el criterio de selección de aquello que debía hacer parte del museo, así como la idea de que eran espacios reservados a unos pocos. Podríamos decir que los museos comenzaron a desacralizarse, a convertirse en lugares más seductores donde el espacio museal, era, ante todo, lugar de experiencia. Este cambio de percepción fue el que propició que el espectador se concibiera como protagonista del lugar.

El artificio que define al museo como una puesta en escena es creado a partir de la arquitectura y ubicación. El museo como cuerpo, como espacio en sí mismo, se constituye a través de elementos simbólicos que lo cargan de sentido. Los museos memoriales irrumpen en el paisaje para recordar al transeúnte que hubo un quiebre en la historia, un hito o un hecho que transformó la sociedad. Por eso, se constituyen en dispositivos de activación de memorias. Aunque memoria e historia son dos conceptos fundamentales en la construcción de las narrativas en estos museos, tal parece que el dolor y el trauma guían el relato y a menudo sustituyen la complejidad del conflicto, sus causas y consecuencias, por los modos de afección que establece el espectador y a través de los cuales se relaciona e identifica. La sensibilidad se convierte en la herramienta a través de la cual se devela el sujeto, su identidad y su posición histórica y particular. Los museos sitúan al espectador dentro de esa memoria que arrastra historias de dolor y que permite conectar con el espectador a través de la emocionalidad.

Asimismo, los museos ubican al espectador dentro de un marco histórico que solo puede abordarse desde el presente. Incluso desde un presente enmarcado en la propia subjetividad. Hoy, el museo se configura como un espacio comunicativo de enunciación, donde se tejen narrativas y se hacen visibles dimensiones culturales, políticas y sociales. Por esta razón, su ubicación en sitios estratégicos no es casual: estos lugares denotan poder, legitiman discursos e instauran formas específicas de ver y concebir los territorios. En este contexto, el espectador

se convierte en un sujeto activo, participe en la construcción de las narrativas que propone el museo. El espectador es quien otorga sentido al contenido a través de su experiencia y mirada. Concebido como un artificio, el museo interpela al visitante no solo como observador, sino como un individuo que asume una actitud performativa dentro del espacio, activando significados y cuestionando representaciones.

El museo, como espacio educativo, establece diversos mecanismos para comunicar, pero esta comunicación no se reduce a una relación unidireccional entre una instancia que detenta el poder y transmite conocimiento, y otra que actúa únicamente como receptora de información. Aunque los elementos dispuestos en el museo —la infraestructura, los textos de sala, la iluminación y la escenografía— orientan la mirada del espectador y proponen ciertos significados, la experiencia que se construye es, en última instancia, subjetiva e individual. Cada visitante establece relaciones particulares con lo que observa, interpreta y resignifica, activando sentidos desde su propio marco de referencia.

Es el sujeto —con su formación previa, sus creencias, vivencias y todo aquello que lo constituye— quien determina su experiencia dentro del museo. Aquello que capta su atención, lo sorprende o lo interpela está profundamente mediado por factores sociales, económicos, culturales y políticos, que en conjunto configuran su identidad. Por ello, educarse en el museo está estrechamente vinculado a la formación identitaria, y, en consecuencia, a los procesos de pertenencia e identificación con un territorio, una comunidad o una sociedad.

Aunque cada museo se convierta en una voz y un filtro desde dónde contar la historia, el lenguaje utilizado para exponer la violencia en Colombia, se repite en todos los museos. La violencia se presenta en estos espacios como un concepto abstracto, una problemática que la sociedad debe resolver o superar. Sin embargo, en muchos casos, se convierte en un rasgo adjudicado a uno de los bandos del conflicto, asignando la responsabilidad a un actor específico. La memoria que se construye y recupera en estos espacios proviene de diversas fuentes: los testimonios de las víctimas, las narrativas de los actores armados y el tratamiento mediático de los hechos. Todos estos actores han contribuido a la difusión de múltiples

relatos que, a pesar de sus diferencias, tienden a reproducir dicotomías claras: víctimas y victimarios, vencedores y vencidos, héroes y villanos, buenos y malos.

A pesar de que los museos memoriales se crearon con el fin de resguardar todas las memorias, es imposible que compartan el mismo espacio pues estos espacios se convierten en banderas de una causa. Representan una narrativa que pretende instaurarse en el relato oficial y público. Si bien es cierto que los museos memoriales son ante lugares de archivo y espacios de difusión testimonial, no se puede pensar en museos neutrales, pues, son por definición subjetivas y están enmarcadas en referentes y grupos sociales que responden a configuraciones sociales y políticas. hechos y por integrarla al relato histórico y a la construcción de la nación. Al mismo tiempo, son escenarios que reflejan los procesos históricos y políticos de un territorio. El hecho de que, en algunos museos estatales, se reconozca la responsabilidad de la fuerza pública —y, por extensión, del Estado— en crímenes como el genocidio del Palacio de Justicia, demuestra un giro significativo en el discurso oficial. Este cambio da cuenta de una mayor apertura hacia la inclusión de memorias antes silenciadas y marca un momento crucial en la reconfiguración de las narrativas sobre el conflicto y la responsabilidad institucional.

Aunque detrás de cada museo hay una construcción histórica particular, la estructura narrativa de los museos memoriales se sostiene a través de lineamientos institucionales comunes: los casos emblemáticos, la defensa de los Derechos Humanos, la paz, la justicia, la verdad, la reparación y la democracia, son ideas reiterativas en el Museo Casa de la Memoria y en el Museo de la Independencia Casa del Florero. Estos dos espacios representan la memoria institucional y estatal. Por eso, no es fútil que parte de las memorias expuestas dentro del Museo Casa de la Memoria, utilicen artículos de prensa y revistas de medios de comunicación tradicionales para exponer y contextualizar los hechos. Los dos museos mencionados antes, son espacios pensados para el turista, pues difunden una memoria creada a partir de los estereotipos ligados al terrorismo y a la violencia entendida como producto del narcotráfico. Asimismo, la resignificación del duelo y el trauma como una experiencia que se busca superar dentro de las comunidades memoriales, concuerda con las narrativas de los tures que se promocionan para recorrer la Comuna 13. Esta concepción parece abordarse

como una política memorial generalizada en la ciudad y orientada a hacer de la memoria un nicho de consumo.

Todos los museos memoriales tienen la pretensión de ser espacios de reparación y encuentro para las víctimas. Por eso no se limitan a ser contenedores de objetos. Tienen la pretensión de propiciar la discusión, el debate y la construcción de identidades sociales en la relación subjetiva y vinculada a los afectos y a la sensibilidad que suscitan los testimonios, producto de las memorias vivas. Los museos memoriales enseñan en tanto son espacios de expresión, divulgación y educación en torno a la libertad de expresión. Los museos dan voz a las víctimas, y a su vez, intentan recrear la experiencia de cada grupo social, de tal manera que las emociones y los afectos creen un vínculo identitario que permita al espectador ubicarse históricamente respecto a esos hechos violentos, que no son otra cosa que lograr preguntarse desde dónde mirar y cómo entender los hechos memoriales.

Los espacios memoriales permiten vivir la experiencia del duelo, ponerse en los zapatos de las víctimas y asumir una postura ante aquello que se difunde. Cabe anotar que los hitos de los que se vale el museo para rememorar, intentan imponer y crear una línea de tiempo a través de la cual se pueda comprender la historia del país y el lugar que ocupa el sujeto que visita la exposición. En otras palabras, los museos memoriales le permiten al sujeto situarse social y políticamente desde el presente.

También son espacios contruidos y ambientados para evocar el duelo y la reflexión sobre la violencia en la sociedad, para educar en la empatía y conectar con la sensibilidad del otro. Para permitir ver a los otros en su humanidad. Cumplen la función de ser monumento, de ser un cuerpo o representación de un trauma que trasciende a la sociedad. En otras palabras, los museos se encargan de recordarnos que las luchas por la memoria persisten en todas épocas y que no son exclusivas de las víctimas, sino que nos pertenecen en tanto sujetos o individuos pertenecientes a una sociedad.

Puede haber uno o más museos memoriales sobre un mismo acontecimiento violento porque las memorias son por definición, subjetivas, políticas e ideológicas. Los museos responden a una subjetividad que busca implantar su versión de los hechos, su manera de comprender el conflicto y de recordarlo. Las memorias, así como los testimonios de los sobrevivientes están

determinadas por el lugar social y político que ocupan dentro de la sociedad. Asimismo, responden a la narrativa de vencedores y vencidos, de héroes y villanos, de buenos y malos. Esto quiere decir que no hay memorias neutras y que los museos memoriales funcionan en una relación dialéctica. Todo aquello que se recuerda proviene de una subjetividad que puede ser una comunidad, un barrio, un actor del conflicto o un grupo político.

Los museos memoriales son dispositivos contra el olvido, asumen el papel de la rememoración y de la construcción de subjetividades. Sin embargo, la rememoración sólo puede ocurrir desde el presente. Rememorar implica una correspondencia con la manera de ver de la época. Si nos preguntáramos qué tiene de característica esta época, desde dónde se construye la memoria de los acontecimientos, se podría responder que obedece a una memoria testimonial que soporta la veracidad de los acontecimientos en lo vivido por las víctimas. En este sentido es una memoria irrefutable que no intenta reconstruir los hechos históricamente, sino emocionalmente. Las memorias no están en el museo para reconstruir la historia de los acontecimientos y sus causas, sino para otórgale sentidos. Fundamentalmente se presentan para entablar un diálogo con el espectador en el que prima la sensibilidad y el reconocimiento del otro. Los museos memoriales acuden a las experiencias testimoniales de las víctimas con el ánimo de hacerlas visibles, legitimarlas y hacerlas partes de la historia del conflicto. Es decir que, cada museo es una apuesta política que pretende establecer esas memorias en el relato oficial. En otras palabras, la memoria es manipulada, reinterpretada y vista siempre desde el presente. Esto implica que los museos memoriales asuman los acontecimientos pasados como si fueran sinónimos de momentos de la historia superados. Los museos memoriales son el síntoma de la urgencia de la memoria, y a su vez, de la búsqueda de la superación del pasado.

Si bien los museos pueden considerarse espacios de reparación simbólica al acoger y visibilizar los testimonios de las víctimas, la responsabilidad social que se les asigna con frecuencia pasa por alto el contenido ideológico que cada casa museo encierra. Tal vez no se trata de depositar en los museos la garantía de la no repetición, la erradicación de la violencia o la promoción de la tolerancia. Más bien, su valor radica en ofrecer al visitante una experiencia que le permita comprender cómo se han construido las identidades que han promovido y sostenido la violencia en un territorio. Se trata de comprender cómo se ha

formado la identidad de los otros, la propia y la de un territorio o nación a partir del punto de vista que ofrece cada museo. En este sentido, podría decirse que cada museo memorial funciona como un lente: una perspectiva única, construida y legitimada por quienes fueron testigos de la historia y que, al ser puesta en escena, permite configurar sentidos sociales, políticos y culturales. Así, el museo se convierte en un espacio donde la identidad puede ser leída, interrogada y comprendida tanto en su dimensión individual como colectiva.

Referencias

Bal, Mieke. (2014) *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Edición autorizada por The University of Chicago. Impresión Panamericana Formas e impresos S.A.

Berger, J., & Vásquez, P. (2018) *Panorámicas: ensayos sobre arte y política*. GG, Editorial Gustavo Gili.

Buenfil Burgos, R. N. (1993). *Análisis de discurso y educación. Documento DIE 26*. Guadalajara: Departamento de Investigaciones educativas. Centro de investigación y estudios avanzados del Instituto politécnico Nacional.

Butler, Judith. (2004) *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis. Madrid.

Canal Tele Amiga *Parque Museo Fuerzas Militares de Colombia en Tocancipá. Viviendo la vida en Tele Amiga* 20 de julio de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=G5G913G0KXE>

Cano García, Gloria E. (2020) El museo: la potencia del discurso. En *Revista Colombiana de Pensamiento estético*. Edición 11. Enero a junio de 2020 (P.76-98)

Carbonell, B. M. (2004). *Museum studies: anthology of contexts*. Blackwell Pub.

Carr. (1991). *The New Museology*. Peter Vergo. The Library Quarterly (Chicago), 61(3), 340–341. <https://doi.org/10.1086/602372>

Centro de Memoria Histórica. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/la-guerra-escondida-minas-antipersonal-y-remanentes-explosivos-en-colombia/>

Crane, S. A. (2000). *Museums and memory*. Stanford University Press.

Dejusticia <https://www.dejusticia.org/en/operation-insistence/>

De Lauretis, T. (1992). *Alicia Ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. España: Ediciones Cátedra.

Deleuze, G. (1989). *¿Qué es un dispositivo?* En G. Deleuze, *Michel Foucault, filósofo* Barcelona: Gedisa.

Di Nucci, Sergio. (2011). *Los nuevos museos: sus esplendores y miserias*. Editorial Nobuko. <https://www.digitaliapublishing-com.banrep.basesdedatosezproxy.com/a/34202>

Duque Félix. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. 2004

El colombiano

https://www.elcolombiano.com/historico/antioquia_con_las_cifras_mas_altas_de_desplazamiento_en_colombia-DBEC_246489 5 de abril. 2025)

El Espectador, 13 de octubre de 2009. *Me saca la piedra la guerrilla*, <https://www.elespectador.com/judicial/edgar-duarte-y-elkin-hernandez-11-anos-en-poder-de-las-farc-article-166491/>

Eilean Hooper- Greenhill. (1994). *The education role of the museum*. Leicester readers in museum studies. 1994. Editorial Routledge. Gran Bretaña.

Falk H, John and Lynn D. Dierking. (1992). *The museum experience*. Editorial Whalesback books.

Grupo: Bella Vista Social Club. Canción: luchar para subsistir.

<https://www.youtube.com/watch?v=aK-Kb4Is0zQ>

<https://www.archdaily.co/co/772535/museo-casa-de-la-memoria-juan-david-botero>

Halbwachs, Maurice. (2004). *Los marcos sociales de la memoria* Editorial Anthropos.

Hein, E. George. (2009). *La responsabilidad social de los museos*. (<https://www.scribd.com/document/318893479/Aprendiendo-en-El-Museo-Hein-1> s.f)

Hein, E. George. *Learning in the museum. (Aprendiendo en el museo)* Traducción de William López.

Hooper-Greenhill. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. Routledge.

Huergo, Jorge. Lo que articula lo educativo en las prácticas socioculturales. *Intersecciones en Comunicación* [online] 2008, n.3. pp. 199-208. Intersecciones en Comunicación. Instituto de Cultura Popular (INCUPO)

Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

ICOM <https://icom.museum/es/sobre-nosotros/historia-del-icom/>

Jaramillo Echeverri, L. G., Salge Ferro, M., Hernández López, B., Martínez Moreno, A., Pardo Pedraza, D. P., Quintero Guzmán, J. P., Sevilla Casas, E., & Vallejo Pedraza, D. C. (2012). *Los «teatros» de la memoria: espacios y representaciones del patrimonio cultural en Colombia*. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, Ediciones Uniandes.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Jiménez-Blanco, M. D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos / María Dolores Jiménez-Blanco*. Ediciones Cátedra.

Lleras, Cristina. (2008) Revista Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. Vol.2. Número 2 *¿Objetos demodé? Museos y patrimonio intangible*. (Págs.23-29)

Martin- Barbero, Jesús. (2001). *El futuro que habita la memoria*. (Departamento de Estudios Socioculturales ITESO –México)

Museo Conmemorativo de la Paz de Hiroshima. <https://hpmuseum.jp/?lang=spa> s.f.
Museo Nacional de Colombia, 27 de julio de 2020, *Fragmentos* [video] YouTube
<https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8&t=233s>

Museo Yad Vashem Centro Mundial de la Shoá <https://www.yadvashem.org/es.html>,

Montaño E. Las 2 Orillas. *El polémico museo de las Fuerzas Militares, abril 23 de 2015*,
<https://www.las2orillas.co/el-polemico-museo-de-las-fuerzas-militares-colombianas/>

Nora, Pierre. *Les lieux de la mémoire*. (2009). Editorial Trilce.

Nora, P., & Masello, L. (2009). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire / Pierre Nora ; traducido del francés por Laura Masello*. LOM Ediciones.

Moscoso, J. (2011). *Historia Cultural del dolor*. Madrid, España: Taurus.

Red de Sitios de Memoria Latinoamericanos y del Caribe <https://sitiosdememoria.org/es/>

Revista Historia National Geographic. Consultado el 20 de abril de 2023. *Los gabinetes de curiosidades, un mundo mágico y misterioso*.
https://historia.nationalgeographic.com.es/a/los-gabinetes-de-curiosidades-un-mundo-magico-y-misterioso_19438

Rivière, George Henri.(1993) *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios.* Editorial Akal.

Runge Peña, Andrés Klaus. Muñoz Gaviria Diego Alejandro (2005) *Mundo de la vida, espacios pedagógicos, espacios escolares y ex centricidad humana: reflexiones antropológico- pedagógicas y socio- fenomenológicas.* *Rev.latinoam.cienc.soc.niñez juv* [online]. 2005, vol.3, n.2, pp.51-81. ISSN 1692-715X.

Saavedra Rey, Liliana. Saavedra, Rey Sneider.(2020) *Antropología pedagógica: de las imágenes del hombre a la búsqueda de sentido.* *Rev. Pedagogía y Saberes.* N°53. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Educación, pp.53-58.

Sadurní, J.M 20 de abril de 2013. *Los gabinetes de curiosidades; un mundo mágico y misterioso.* *Historia National Geographic* https://historia.nationalgeographic.com.es/a/los-gabinetes-de-curiosidades-un-mundo-magico-y-misterioso_19438)

Umberto Eco, Isabella Pezzini. (2014) *El museo.* Casimiro Libros. Madrid

Urrego, C, septiembre 16. 2020. *Global brief. El batallón Colombia en la Guerra de Corea; memoria y compromiso histórico.* <https://globalbrief.ca/2021/09/el-batallon-colombia-en-la-guerra-de-corea-memoria-y-compromiso-historico/>

Velázquez, Cintia. (2011) *El museo memorial: un nuevo espécimen entre los museos de historia.* En *Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología.*

Eve museos + innovación. El secuestro del Louvre enero 21 de 2014.
www.evemuseografia.com<https://evemuseografia.com/2014/01/21/el-secuestro-del-louvre/>

(Foto de la Revista Axxis <https://revistaaxxis.com.co/arquitectura/la-arquitectura-de-lo-invisible/> , febrero 19 de 2019)

Wikipedia.,https://es.wikipedia.org/wiki/Piedad_del_Vaticano#/media/Archivo:Michelangelo's_Pieta_5450_croppcleaned.jpg. s.f
[https://es.wikipedia.org/wiki/Parque_Memorial_de_la_Paz_de_Hiroshima -/media/Archivo:Hiroshima_Peace_Memorial_before_and_after_bombing.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Parque_Memorial_de_la_Paz_de_Hiroshima_-_media/Archivo:Hiroshima_Peace_Memorial_before_and_after_bombing.jpg)https://es.wikipedia.org/wiki/Parque_Memorial_de_la_Paz_de_Hiroshima