



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

UNA MEMORIA PARA EL MUSEO

**De la construcción a la exhibición de un Museo para la Memoria en
Colombia – Tensiones y debates (2011-2022)**

Karent Santana

Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia y Memoria

Directora: Dra. Ana Guglielmucci. UBA – CONICET

Codirectora: Prof. Ana Barletta. UNLP-FAHCE

La Plata, 31 de Julio de 2023

RESUMEN

En un álgido escenario jurídico, político y social atravesado por el conflicto armado aún vigente, los procesos de memoria en Colombia se desarrollan en un panorama muy particular. En el año 2011, por ley se crea el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), entidad estatal a la que se le asigna como parte de sus funciones, el diseño, creación y administración de un Museo de la Memoria sobre la historia reciente de violencia en Colombia. Este Museo planea ser plataforma para otros lugares de memoria y es uno de los proyectos de memoria más grandes del país. Sin embargo, a 12 años de la disposición de su creación, el Museo aún no ha abierto sus puertas y sigue pensándose como un proyecto en construcción tanto física como museológica y museográficamente¹.

El siguiente trabajo es un ejercicio investigativo que reflexiona desde este caso, la forma de construir narrativas institucionalizadas del conflicto armado en Colombia. Esto, a través del análisis y problematización de las tensiones y debates que se han gestado alrededor del proceso de creación y puesta museográfica del Museo de Memoria de Colombia. Para este fin, la investigación se formula desde un enfoque que toma categorías historiográficas, antropológicas y sociológicas, para analizar y reconstruir el proceso social y político que converge en la creación y construcción del Museo y de sus producciones. A través de estas perspectivas disciplinares se examinan las formas y/o plataformas de articulación que se han implementado para construir una narrativa institucional; su contenido y circulación; y los interlocutores que han sido convocados/excluidos, particularmente pensando en la incidencia que tiene el Museo como lugar de memoria de gestión estatal a nivel nacional. Lo anterior implica especialmente indagar por el desarrollo mismo que han tenido los lugares de memoria en Colombia y profundizar en las tensiones que se han gestado en torno a la construcción, escenificación y exposición de narrativas memoriales sobre el conflicto armado en este proyecto museístico.

PALABRAS CLAVES: Museo de memoria, lugar de memoria, exposición, Estado-Nación, conflicto armado, Centro Nacional de Memoria Histórica, Colombia.

¹ La museología entendida como la definición del papel de un museo en la sociedad, su historia y su funcionamiento, es decir, la forma en la que un museo piensa y define su actividad, su objeto y relación con el público. En tanto, la museografía refiere a aspectos técnicos, administrativos, de producción, instalación, y arquitectura del edificio fijándose particularmente en las formas de presentar, ordenar y conservar las colecciones (Hernández, 1994).

AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos primero van a la profesora Ana Guglielmucci, quien, como directora, me acompañó, motivó y orientó en este camino. Sus palabras, retroalimentaciones y lecturas siempre atentas, agudas y precisas me permitieron avanzar, consolidar y formular este trabajo. Mi gratitud profe por tus enseñanzas, por tu dedicación, paciencia y disposición.

Agradezco a ASOVIDA – Salón del Nunca Más, al Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado, al Museo Casa de Memoria de Medellín y a la Red Colombiana de Lugares de Memoria por compartir conmigo parte del inmenso trabajo que con amor y valentía realizan por construir/tejer memoria y reclamar por justicia y verdad en medio de un conflicto armado. Así también, a todas las personas que me compartieron su experiencia, permitiéndome entender y ver más allá de lo escrito y de lo dicho.

Al Ministerio de Educación Argentino por otorgarme una beca que hizo posible cursar y realizar este trabajo. A la Maestría en Historia y Memoria por ser un espacio cariñoso, amplio y diverso en el que construir redes de conocimiento, experiencia y amistad. A la profesora Ana Barletta por sus comentarios, lectura y apoyo.

A mi familia argentina Emi, Marita y a su vez todos en su familia, por abrirnos las puertas de su casa, por hacernos barra siempre, pero sobre todo por su amor, apoyo y aguante en todo este proceso.

A mi mamá que es mi inspiración, a ella que sueña cosas para mí y me enseña a soñarlas y lograrlas. Mi hermana, que a la distancia me hace siempre la barra más grande. A mi hermano y a mi familia, que, con las dificultades y la nostalgia de la distancia me apoyaron y animaron. A ti amor, por acompañarme, animarme, ayudarme, creer en mí y construir con paciencia nuestros proyectos.

A Mati, por el sueño ideal de verte crecer en un país en paz.

*¿Cómo contar la historia?
¿Cómo debo contar la historia?
¿Cómo debo contar tu historia?*

*Si la historia se olvida de ti
Si la historia no aprendió a nombrarte
Si la historia olvida tus lágrimas
Si la historia no sabe decir resistencia
Si la historia no alcanza tu dignidad
Si la historia ha perdido la memoria*

*Fragmento del poema ¿Cómo debo contar tu historia?
Asociación de Familiares de Detenidos- Desaparecidos ASFADDES*

INDICE

INTRODUCCIÓN	7
ESTADO DE LA CUESTIÓN	10
PERSPECTIVA TEÓRICA	18
Memoria-nación	18
Estado-institucionalidad-memoria	19
Lugares de memoria – memoria en disputa	22
Museo – de – memoria	25
MARCO METODOLÓGICO	28
Fuentes orales	29
Fuentes documentales	31
CAPÍTULO I: “EL MUSEO IMAGINADO”	35
CONSTRUCCIÓN FÍSICA	35
Un conflicto real	35
Imaginar un museo	36
“Una ciudad para el Museo”	43
La construcción	50
Demoras y estado actual	58
CONSTRUCCIÓN CONCEPTUAL	65
Definiendo el Museo: los lineamientos	65
Una narración posible o una posible narración: Los ejes	68
CAPÍTULO II: EXHIBIR EL CONFLICTO, EXPONER LA MEMORIA	75
EXHIBIR EL CONFLICTO	76
Representar y musealizar la violencia y el conflicto armado en Colombia	76
Una escena museal para la memoria del conflicto	78
Exposiciones previas: co-existencias y co-creaciones para la memoria del Museo	83
EXPONER LA MEMORIA	89
La a-puesta: Voces para transformar a Colombia	89
El discurso curatorial	90
Algunos cuestionamientos a la propuesta curatorial	96

CAPÍTULO III: LO CONFLICTIVO DEL MUSEO, Y EL MUSEO EN CONFLICTO	101
LA MEMORIA COMO DEBER	101
Programas, políticas e instituciones de memoria en Colombia	102
LO CONFLICTIVO EN EL MUSEO	107
La disputa por la administración del pasado	107
Entre la edición y la censura	115
EL MUSEO EN VAIVÉN. La memoria como derecho.....	119
El Museo a Control político – El Museo ante el estrado.....	119
HACIA UNA POLÍTICA PÚBLICA DE MEMORIA EN COLOMBIA	124
Entre la participación y la consulta.....	124
CONCLUSIONES: ¿Un Museo para la memoria o una memoria para el Museo?	128
REFERENCIAS	133

INTRODUCCIÓN

Tras más de seis décadas en conflicto armado interno, el contexto actual para Colombia se presenta con características especiales: por un lado, procesos jurídicos y sociales en marcha o pendientes, unos acuerdos de paz que aún no logran su plena implementación, y un reciente informe de la Comisión de la Verdad que reveló datos que permiten dimensionar la magnitud de lo que ha significado la violencia en Colombia para millares de personas. Por otra parte, etapas de un constante vaivén entre la posibilidad del fin del enfrentamiento y el retorno al conflicto armado. Este panorama ha representado para Colombia ver lejana la paz anhelada², sin embargo, también ha posibilitado un escenario en el que primordialmente se ha planteado como necesario encontrar formas de establecer y reestablecer lazos entre diversos actores etiquetados como: Estado, víctimas, victimarios, actores armados y sociedad civil (en las diferentes maneras en las que las relaciones entre estas abstracciones sociológicas han operado).

En este marco, manifestaciones sociales, gubernamentales, artísticas y comunitarias han encontrado un común denominador: la movilización y sistematización de las historias y las memorias del conflicto armado colombiano. Actividades colectivas, culturales, artísticas, de resignificación, expresión, narración y re-conocimiento de las vivencias del conflicto han tomado parte, muchas con la instauración de espacios para la rememoración, reconocimiento y dignificación de las víctimas. Es así como los lugares de memoria se han convertido en uno de los puntos de convergencia más plausibles, escenarios en los que se posibilita el encuentro polifónico de las comprensiones sobre el conflicto armado, pero también de discusiones que evidencian cuestiones y cuestionamientos sobre los procesos, las narrativas y las memorias que se están construyendo sobre lo que es y ha sido el conflicto en Colombia, sus causas y consecuencias.

Ante las dificultades propias del enfrentamiento armado, los procesos de memoria en Colombia han tenido un avance paulatino y discontinuo, que ha planteado un escenario muy particular para la enunciación de memorias y la construcción de lugares para la memoria, que terminan viéndose

² Si bien con la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP) en 2016 se planteó un cese bilateral de los enfrentamientos, este hecho no frenó la violencia en el país, desde ese entonces se han presentado muertes sistemáticas de líderes sociales. En grandes regiones del país, el conflicto nunca se detuvo o encontró nuevas formas de manifestarse.

sometidos no sólo a las adversidades que supone el conflicto mismo, sino también a las diferencias administrativas y conceptuales del gobierno de turno (Guglielmucci, 2018). Es por esto que la propuesta por emprender proyectos de memorialización en Colombia ha derivado en la emergencia de lugares de memoria desde diferentes iniciativas y la intervención de diferentes actores. Si bien principal y mayoritariamente han sido promovidos y sostenidos desde espacios comunitarios y autogestionados; el Estado también ha intervenido en lugares de memoria: aquellos que han surgido en el marco de sentencias judiciales; y en un muy pequeño espectro, lugares que devienen de la gestión estatal y pública (Guglielmucci, 2018).

Reflejo de lo anterior se encuentra uno de los casos paradigmáticos en lo que se refiere a lugares de memoria en Colombia: el Museo de Memoria de Colombia³ (en adelante el Museo). En este caso es el Estado quien se posiciona como actor principal disponiendo su creación mediante ley en el año 2011 como medida de reparación simbólica a las víctimas y la sociedad colombiana. El Museo, que se proyecta como un articulador de las experiencias locales, regionales y nacionales sobre las vivencias del conflicto armado colombiano, es considerado además uno de los proyectos de memoria más grande del país. Pues, tiene la monumental tarea de recopilar y exponer una narrativa sobre los sucesos ocurridos en el marco del conflicto armado, por lo que, se erige también, como un foco referencial sobre las narrativas memoriales y las representaciones de lo que será la memoria del conflicto en Colombia.

La disposición de este lugar de memoria de agencia estatal, su sede, sus contenidos, su gestión, etc., se ha visto atravesada por tensiones tanto políticas como ideológicas que disputan y cuestionan el cómo, quién y qué se narra, recuerda y olvida en este espacio. Esto ha generado un escenario de relaciones problemáticas y pugnas entre el Estado, los diferentes gobiernos, la administración del lugar, las organizaciones sociales, colectivos de víctimas y la ciudadanía, en lo que respecta a la “gestión del pasado” y “la administración de memoria” (Rufer, 2009; Vinyes, 2009a). Entre otras cuestiones, por las formas en las que se han liderado los procesos del Museo donde se puede

³ El nombre original según lo refiere la ley que lo crea en 2011 es Museo Nacional de Memoria Histórica. Sin embargo, posteriormente y por diferentes razones que serán abordadas en el texto, este nombre irá cambiando. Actualmente (2023) el nombre que mantiene desde 2019 es Museo de Memoria de Colombia.

considerar que prima un “deseo administrativo” o más bien “un proceso institucional y no [un proceso] social” (Vinyes, 2009a, p.58).

Un proyecto de las magnitudes del Museo de Memoria de Colombia condensa varios elementos problemáticos sobre los ejercicios de memoria en el país, pero también da cuenta de los avances que se han presentado en este campo. La reflexión sobre la narración y exposición pública de memorias sobre el conflicto armado en Colombia desde los lugares de memoria (incluyendo memoriales, monumentos y museos), posibilita un escenario en el que es factible desplegar un análisis conexo, crítico y problematizador que devela voces, silencios, demandas y disputas que convergen en este proceso.

Aproximarnos a este Museo como instancia estatal y al escenario en el que este último se inscribe en la construcción de memorias sobre el conflicto armado, permite problematizar mucho más que su espacio. Este análisis posibilita poner en perspectiva el entramado de sucesos adyacentes, debates políticos, sociales y culturales, en los que intervienen diferentes actores en la consolidación de una “imagen pública del pasado”, es decir, la construcción de una “memoria pública” (Vinyes, 2013, p.1041). Precisamente, tomando en consideración las dimensiones y las implicaciones para la memoria que pueden tener las narrativas que emite y emitirá el Museo, es que se pueden identificar y caracterizar múltiples tensiones dentro, fuera y en torno a él. Por mencionar algunas: la selección del lugar donde está ubicado; la tardanza en la construcción del espacio físico; la conformación de su junta directiva y la gestión administrativa; sus exposiciones; el nivel de participación de víctimas y diferentes organismos en la veeduría y composición del relato; los mecanismos y dispositivos implementados para conformar y modificar su propuesta museográfica; su relato; silencios; y la influencia que ha tenido su gestión estatal en la pregunta sobre el quién y cómo se cuenta el conflicto y sus diversas manifestaciones. Por lo tanto, se convierte en un caso que conlleva a un ejercicio que profundiza en la reflexión sobre la dinámica del qué y el cómo se está construyendo, “consagrando” y “estatizando”⁴ una memoria sobre el conflicto armado en Colombia.

⁴ Tomo como referencia los conceptos de “consagración de la memoria” referido por Ana Guglielmucci (2013) como el proceso mediante el cual se consolida en el escenario social, político y estatal la memoria del terrorismo de Estado en Argentina. Además el concepto de “estatización de la memoria” de Ludmila Da Silva Catela (2001, 2014), que refiere y cuestiona la centralidad y la intención del Estado como agente de memoria.

Esta tesis es resultado de la investigación y análisis de las tensiones y los debates en torno al proceso de construcción del Museo de Memoria y de su apuesta museográfica. Este objetivo general me llevó a describir analíticamente las operaciones de construcción de hegemonías narrativas, las relaciones de poder y la negociación entre sujetos con diferentes capitales, participación y roles. Además, se propuso pensar el rol político y social del Museo, así como la intervención y las relaciones entre los diferentes actores que han sido convocados para su construcción; los hitos y el desarrollo tanto de los lugares de memoria en Colombia como del conflicto mismo. El abordaje investigativo se realizó desde un enfoque antropológico, sociológico e historiográfico que indaga e interpreta el proceso de puesta en marcha del Museo y de su museografía, como procesos en los que confluyen tensiones, debates y pugnas entre diferentes actores e intereses respecto a las formas de entender, narrar y exhibir el conflicto armado en el país.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El análisis propuesto en este trabajo de investigación parte de entender los lugares de memoria no como mera representación de un pasado absoluto sino, por el contrario, como espacios pensados y relacionados con un presente cambiante, donde se tramitan, debaten y disputan tensiones entorno a los procesos de representación, enunciación y transmisión de sentidos y usos del pasado.

En su origen, el campo de estudios sobre los lugares de memoria retorna a la noción abordada por Pierre Nora (1984) que, en su indagación de la historiografía francesa, encuentra en este concepto la base para entender y explicar las relaciones problemáticas y causales entre la memoria y la historia, puesta en evidencia en el establecimiento de lugares donde pueda habitar la memoria ante el riesgo latente de desaparecer⁵ “bajo el empuje conquistador de la historia” (p.2), por lo que se dirige a pensar más el contenido simbólico que la realidad histórica. Desde Nora (1984) se entiende que los lugares de memoria no responden solamente a objetos físicos y visibles, por el contrario, responden a una noción abstracta que toma forma simbólica, funcional y material (o inmaterial), “constantemente abiertos a la extensión de sus significaciones” (p.39).

⁵ Nora (1984) refiere que el surgimiento de los lugares de memoria se entiende como una expresión por mantener la memoria: “si habitáramos nuestra memoria no tendríamos necesidad de consagrarle lugares. No habría lugares porque no habría memoria llevada por la historia” (p.2).

Aunque, en su texto, el mismo Nora advierte sobre las dificultades de pensar el concepto desde otros contextos diferentes al francés, su perspectiva se ha instaurado como una base para los estudios en torno a sitios, lugares y espacios de memoria. Por un lado, en la medida que permite problematizar su dimensión simbólica, repensando su “genealogía, configuración histórica y temporalidades propias” y, por otra parte, porque entiende “las maneras en que el presente piensa, siente, utiliza y reconstruye el pasado” (Messina, 2019, pp. 62-63). Nuevas preguntas, respuestas y conceptos se han desarrollado desde la perspectiva de Nora, ampliando enfoques, problemáticas y tipos de abordaje en este campo. Uno de los aportes más significativo ha sido dar cuenta de la dimensión en disputa de los lugares de memoria.

El concepto de “*territorios de la memoria*” (Da Silva Catela, 2001), elaborado en el marco del estudio de “rituales, conmemoraciones, y puestas en escena” de familiares y allegados para rememorar desaparecidos de la dictadura en Argentina, resalta las relaciones problemáticas que se generan y que producen la marcación de lugares. La autora aplica una “propiedad metafórica” a la lectura de la noción de “territorio”, desde la cual es posible asociarlo y problematizarlo con “conceptos tales como conquista, litigios, desplazamiento a lo largo del tiempo, variedad de criterios de demarcación, de disputas, de legitimidades, derechos, ‘soberanías’” (p.161). Esto se alinea con una mirada sobre las memorias territorializadas que analiza, desde las *marcas territoriales*, “las luchas por las memorias y los sentidos sociales del pasado reciente” (Jelin y Langland, 2003, p.1). Este enfoque parte de entender que, los lugares de memoria (en el sentido amplio formulado por Nora⁶) se desarrollan siempre en una dimensión de “luchas”, “conflictos” “disputas” y “confrontaciones” (Jelin, 2002) en los que intervienen y se relacionan problemáticamente diferentes agentes. Estas propuestas teóricas formulan que, desde una noción de territorio – entendida y asociada a una manifestación del Estado, a la determinación de una propiedad, al establecimiento de fronteras, de identidades, pero sobre todo a unas disputas y reclamaciones – es posible analizar y problematizar marcas territoriales y territorios de memoria como los lugares de memoria.

⁶ Para Nora (1984) los lugares de memoria deben ser entendidos en los “tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional”. Por tanto, para el autor, no deben entenderse como “un objeto puramente físico, palpable y visible” (p.111).

En América Latina se ha generado la instauración de numerosos espacios conmemorativos que han acompañado y complementado reclamaciones por verdad, justicia y reparación (Schindel, 2009). De esta manera, proyectos de memorialización sobre hechos de violencia han aportado y tomado parte importante del contexto político y social (Guglielmucci y López, 2019). La experiencia y el caso del Cono Sur, detallada en distintos estudios, señala los procesos sociales e institucionales transitados en la resignificación para la memoria de lugares que fueron utilizados como Centros Clandestinos de Detención, Desaparición, Tortura y Exterminio (CCDTyE). En Argentina se destacan los trabajos de: Da Silva Catela (2001), Jelin (2002), Jelin y Langland (2003), Pastoriza (2005), Feld (2008, 2017), Messina (2010) y Guglielmucci (2013). En Chile, han sido significativas las investigaciones de: Guglielmucci y López (2019). En Uruguay, se puede citar el trabajo de Sosa (2014)⁷. Estos abordajes han evidenciado y abarcado discusiones respecto al uso del espacio, del pasado y de la memoria; del tipo de relato que pueden y deben enunciar estos lugares. Pero, sobre todo, de las dinámicas que se han gestado en los procesos de marcación, en los que se evidencian las tensiones entre los actores que han reclamado, liderado o intervenido en la recuperación de estos espacios.

Como ejemplos significativos de estas experiencias se encuentra, por un lado, el Parque Villa Grimaldi en Santiago de Chile, el primer ex CCDTyE recuperado en el Cono Sur en 1994. En Argentina se encuentra la construcción del sitio y Museo de Memoria en la Ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) ubicada en la ciudad de Buenos Aires, que funcionó como uno de los CCDTyE más grande del país⁸. El rol del Estado, la financiación y el establecimiento de políticas públicas y de derechos humanos en el caso argentino, dista del chileno (Guglielmucci y López, 2019, p.38), sin embargo, en ambos casos se muestra el papel clave de la intervención y las reclamaciones de organizaciones

⁷ Véase también del caso argentino: Messina, L. (2011). El ex centro clandestino de detención “Olimpo” como dispositivo de memoria: Reflexiones sobre las marcas territoriales y sus usos; Franco, M. y Feld, C. (2022) ESMA. Represión y poder en el centro clandestino de detención más emblemático de la última dictadura argentina; Larralde, F. (2022). Ex ESMA: Políticas de memoria en el ex centro clandestino de detención (2004-2015). Sobre Chile: Corporación Parque Villa Grimaldi (2011) Memoria y balance; Aguilera, C. (2013). Londres 38 y Patio 29: Vacíos llenos de recuerdos. La configuración de espacios de memoria a 40 años del golpe militar en Chile; Piper, I. et al. (2011). Lugares de memoria en Santiago de Chile: Análisis visual de la construcción de sujetos; López, L. (2013). Lugares de memoria de la represión. Contra punto entre dos ex centros de detención recuperados en Chile y Argentina: Villa Grimaldi y el Olimpo. Sobre Uruguay: Allier, E. (2008). Memoria y olvido, nuevas formas culturales de vivir el pasado. Las antiguas prisiones políticas en Uruguay.

⁸ El tema de cómo se dio el proceso de funcionalización y apertura del Museo de memoria en la ESMA es ampliamente abordado en el trabajo de Guglielmucci, A. (2013) La consagración de la memoria. y Carnovale, V. (2007). Memorias, espacio público y Estado: la construcción del Museo de la Memoria en Argentina.

sociales y de derechos humanos en la recuperación de espacios de memoria. En Uruguay y Brasil se ha detallado el trabajo realizado sobre el proceso de resignificación para la memoria del Centro Cultural Museo de la Memoria – MUME⁹ y el Memorial de la Resistencia¹⁰ para dar cuenta de una articulación entre organismos oficiales, organizaciones sociales e instancias académicas para la refuncionalización con fines pedagógicos de espacios de memoria (Sosa y Ferreira, 2014). Por su parte, la experiencia en Paraguay da cuenta de un proceso de marcación derivado del trabajo realizado por la Comisión de la Verdad y la Justicia, que lideró la solicitud para que la sede del Departamento de Inteligencia conocido como “La Técnica”, utilizado durante la dictadura de Stroessner como centro clandestino de detención, pasara a ser la sede del Museo de las Memorias en 2005 (Sánchez del Olmo, 2019).

El estudio de casos en diferentes latitudes de América Latina da cuenta de similitudes y amplias diferencias. En Colombia, por ejemplo, algunos estudios han abordado la pregunta sobre los procesos y lugares de memoria (Guglielmucci, 2018; Guglielmucci y López, 2019) resaltando las dificultades que hay para erigir sitios testimoniales (Pastoriza, 2005) similares a los que se han construido en el Cono Sur, dado que este tipo de lugares suelen ser de difícil acceso (mayoritariamente rurales) o, aún están sometidos a la inclemencia del conflicto armado vigente, donde la enunciación de memorias supone riesgos no sólo por lo que dicen, sino también para quiénes lo dicen, por lo que pueden ser iniciativas de difícil sostenimiento. Esto ha sido reseñado en la revisión de trayectorias de memoria que han hecho frente a este panorama, como el Parque-Monumento Trujillo (Perdomo, 2018; Garzón, 2019; Guglielmucci, 2020), el cual ha sido blanco de múltiples atentados a sus instalaciones e intimidaciones a sus funcionarios; el Salón del Nunca Más de Granada (Zuluaga, 2019), ubicado en un territorio “casi literalmente devastado por la guerra” (CNMH, 2016b, p.17); o el Mochuelo, en los Montes de María (Bayuelo, Samudio y Castro, 2013; González, 2016), zona en la que entre 1985 y el 2017 se registraron “3.197 asesinatos selectivos, 117 masacres, 1.385 personas desaparecidas y 657 víctimas de violencia sexual” (CNMH, 2019). Esto, da cuenta de unos procesos y unos lugares de

⁹ El Centro Cultural funciona en la ex quinta de Máximo Santos (dictador 1847-1889) en Montevideo. Se inauguró en el 2007 y depende del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo. Véase más en Sosa, A. (2014). El museo de la memoria en Uruguay. Algunas reflexiones en torno a los procesos de patrimonialización de memorias traumáticas.

¹⁰ El Memorial fue realizado en las instalaciones del ex Departamento de Policía en Sao Paulo, inaugurado inicialmente en el 2002 como el Memorial de la Libertad, en 2009 se reinaugura como Memorial da Resistencia. Véase más en Neves, K. (2012). Seminario Internacional Políticas de la Memoria Conti.

memoria que se han mantenido, convivido y resistido ante la presencia y amenaza de diferentes actores armados en cada uno de los territorios.

Ante este escenario, tanto en Colombia como en diferentes países, otras posibilidades de sitios de conmemoración como monumentos, placas y museos memoriales han tomado lugar como una alternativa para mantener y activar la memoria¹¹. De hecho, en Latinoamérica, distintas iniciativas estatales han optado ampliamente por la construcción de museos de memoria (Chile, Argentina, Perú, Paraguay, Guatemala), al ser considerados como espacios con capacidad de representar y transmitir el qué y el cómo se gestaron y funcionaron fenómenos de violencia (Carnovale, 2007), para reinterpretar el pasado traumático (Sánchez del Olmo, 2019), abiertos a interpretaciones y múltiples significaciones (Mallea, 2013).

Esto, sin embargo, devela una dimensión problemática y de disputas que propone ser entendida desde lecturas diversas y complementarias. Por ejemplo, desde una perspectiva decolonial de las relaciones de poder en torno a estos espacios (Da Silva Catela, 2001; Rufer, 2019), que problematiza los procesos de gestión y administración del pasado (Rufer, 2009; Vinyes, 2009b, 2013) y propone una lectura que cuestiona el rol del Estado en los procesos de marcación de memoria (Jelin y Langland, 2003; Carnovale, 2007; Vinyes, 2011, 2013). Esta perspectiva converge con los cuestionamientos y las tensiones respecto a los museos de memoria, considerados como espacios privilegiados para la configuración de memorias oficiales (Sánchez del Olmo, 2019), con capacidad de fijar y cristalizar unas imágenes particulares sobre el pasado (Mallea, 2013).

El caso colombiano revela un ejemplo certero que permite evidenciar tanto las circunstancias, como los problemas antes planteados: el Museo de Memoria de Colombia, el cual ha sido concebido en un marco jurídico que lo establece como medida de reparación simbólica tanto a víctimas como a la sociedad civil, y cuya gestión y administración es de carácter estatal. Desde su proyección en el 2011, el Museo ha enmarcado debates ya propuestos sobre otras iniciativas de memoria oficial, en las que se ha destacado como problemática “la distancia con respecto a los hechos” que pueden tomar/decidir/enunciar/silenciar los lugares de gestión estatal “por los costos políticos en el presente”

¹¹ La Red de Sitios de Memoria Latinoamericanos y caribeños (RESLAC) reúne 52 instituciones de memoria de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, El Salvador, Guatemala, Haití, México, Paraguay, Perú, República Dominicana y Uruguay. Colombia además cuenta con una Red Nacional propia, la Red Colombiana de Lugares de Memoria conformada por más de 30 lugares de todo el país.

(Sánchez, 2017, p.38), sumado al contexto de un país que aún vive en medio del conflicto armado. Esta situación ha planteado, entonces, preguntas respecto a la representación, enunciación y producción de memorias que desde allí se puedan gestar.

Por esta razón el Museo de Memoria de Colombia, pensado como el lugar que “acogerá el proceso de representación social de la violencia del conflicto armado en la esfera pública” (Torres, 2020, p.146), se ha convertido en un caso problemático que ha sido abordado en diferentes investigaciones, desde diferentes preguntas y abordajes (Vargas, 2014, 2019; Guglielmucci, 2015; Guglielmucci y López, 2017; Guglielmucci, 2018; Guglielmucci y López, 2019; González-Ayala, 2020; Torres, 2020; Guglielmucci y Rozo, 2021, Wills, 2021).

En 2014, en una etapa muy temprana de la disposición de creación del Museo (en la que aún no se tenían lineamientos museológicos ni la selección de una sede), un primer enfoque de estudio se preguntaba sobre qué debería exponer y cómo podría hacerlo un museo para la memoria en Colombia (Vargas, 2014), repasando experiencias previas mundiales y latinoamericanas, y aprendizajes respecto a relatos que tienden a privilegiar un tipo de víctima y que no convocan a otros actores directa o indirectamente implicados. De allí se evidencia una propuesta que pensaba que lo que se exhibiera debía responder a una construcción colectiva de una multiplicidad de actores del conflicto. Así mismo, proponía que se hiciera de manera descentralizada de Bogotá, funcionando de manera itinerante por las diferentes regiones del país.

Para el 2015-2016, con la oficialización del concurso arquitectónico para la construcción del edificio del Museo y las negociaciones de los acuerdos de paz aun en marcha, la investigación se orientaba en dos focos: uno de ellos centrado en la pregunta sobre el papel de la arquitectura en un relativo nuevo proceso de memoria¹². Y, por otro lado, una inquietud sobre el proceso museológico que estaba transitando y que transitaría el Museo para recoger las narrativas del conflicto. En esta arista, se refieren los dilemas sobre la confrontación de hechos y actores sistemáticamente silenciados en el

¹² Para ampliar este tema refiero dos tesis de grado de Facultades de Arquitectura realizadas entre el 2015 y 2016. La primera elabora una propuesta de integración del Museo al Eje de Memoria de la ciudad; la segunda, elabora una propuesta de diseño del edificio para el Museo. Respectivamente: Sanabria, M. y Martínez, M. (2015). Museo nacional de la memoria histórica de Colombia Bogotá - Colombia. (Tesis de Arquitectura, Universidad Santo Tomás); Montañez, J., Ramírez, M., Soto, J. y Tachak, M. (2016). Museo Nacional de la Memoria Histórica de Colombia. (Tesis de Arquitectura. Universidad Piloto de Colombia).

marco del conflicto armado, que emergen reclamando un lugar clave de enunciación en la memoria en construcción (Guglielmucci, 2015).

Esta perspectiva aporta un debate clave que irrumpe con fuerza en una discusión que solicita ser abordada de manera más puntual: el cómo y con quién(es) se está proyectando la conformación, gestión, administración y narrativa del Museo. Esto será recuperado en investigaciones que reconstruyen y retoman factores colindantes a esta discusión desde cuestionamientos que proponen seguir la pista al panorama bajo el cual se están adelantando e inscribiendo los procesos de memoria en Colombia, y muy particularmente a una preocupación en el caso del Museo, que corresponde a la trastienda administrativa y política en la que se están gestando e hilando sus actividades (Guglielmucci y López, 2017; Guglielmucci, 2018; Guglielmucci y López, 2019; Vargas, 2019; Torres, 2020, Guglielmucci y Rozo, 2021).

Lo cierto es que, como se ha detallado hasta aquí, el caso del Museo de Memoria de Colombia se ha venido problematizando desde diferentes enfoques, algunos previos a su gestación que proyectaban una suerte de propuestas sobre cómo, con quién y qué debería suceder dentro y fuera de su espacio; posteriormente se han preguntado sobre las dinámicas que configuran su narrativa; y, una inquietud reiterativa y transversal sobre el proceso de gestión administrativa, política y estatal del Museo. Por el mismo desarrollo intermitente, variable y dilatado que ha tenido el proyecto del Museo, las investigaciones se han dado en el marco de un contexto siempre cambiante, caracterizado por un panorama versátil –incluso volátil– en el que se ha generado, gestado y gestionado la instalación de un museo para la memoria en Colombia.

Esta investigación busca aportar nuevas reflexiones sobre una discusión y un proceso abierto, que requiere actualización, seguimiento y nuevos enfoques. En esta línea, el presente trabajo, por un lado, rastrea y reconstruye el proceso de creación institucional del Museo desde un ejercicio analítico y crítico de diálogo con el contexto social y político que ha rodeado su génesis y desarrollo. Por otra parte, posiciona y contextualiza las tensiones y los debates que se han gestado en torno a la construcción de una narrativa institucionalizada sobre el conflicto armado en Colombia y la mediación estatal en este proceso.

Así, desde el caso del Museo de Memoria de Colombia se problematizan las relaciones entre: 1) la institucionalización de la memoria y la consolidación de relatos: ¿Debe pensarse en una memoria pública o en políticas públicas de memoria? ¿Se convierte el relato del Museo *per se* en un relato hegemónico? ¿Cuál es la influencia de la identidad estatal del Museo en su construcción de memorias sobre el conflicto armado? ¿Qué implicaciones tienen estos en la construcción de memorias sobre hechos violentos? ¿Qué reacciones se han generado sobre los relatos del Museo? ¿Cómo ha sido su aceptación o rechazo? ¿Cómo ha contado el conflicto armado? ¿Dónde y cuándo? 2) La fidelidad del relato a los hechos y las vivencias singulares y particulares: ¿Cómo ha orientado el Museo su objetivo de consolidar un relato que represente íntegra e integralmente a las víctimas del conflicto en esfuerzos por representarlas, integrarlas y convocarlas? ¿Cómo se han recogido los relatos de los hechos que se representan? ¿Cómo se han representado, integrado y articulado desde el Museo los procesos de memoria regionales?; 3) La enunciación, la convocatoria y exclusión de actores, la definición de hechos y palabras, la multiplicidad de las versiones: ¿Quiénes están contando el conflicto en el Museo? ¿Qué se están contando? ¿Qué y a quiénes se ha convocado? ¿Qué y a quiénes se han excluido?; 4) Las tensiones en torno a la narración del conflicto: ¿Cuáles han sido los debates y discusiones en torno al Museo? ¿Cómo se han manejado? ¿Qué sectores han manifestado inconformidades? ¿Cómo han influido los cambios de Gobierno y los cambios administrativos? ¿Cómo ha operado la ausencia de espacio físico del Museo en la narrativa que construye?

A partir de estas preguntas, la investigación se centró en responder la siguiente inquietud general: ¿Cuáles son los nodos de debate y tensiones en torno al proceso de creación del Museo de Memoria de Colombia y de su apuesta museográfica en el período entre 2011-2022? Para este propósito fue fundamental reconstruir el escenario social y político en el cual ha venido trabajando y desarrollándose el proyecto del Museo, además de hacer seguimiento al contexto tanto de sus producciones como del Museo mismo, con especial énfasis en: la forma institucional que toma; el análisis de las lógicas de la producción, circulación y sentidos promovidos en el espacio; y el proceso de configuración de sus muestras. Esto, se propone como una dirección complementaria a los trabajos realizados hasta este momento, al pensarse desde una mirada integral del proyecto del Museo de Memoria de Colombia que relacione la emergencia de tensiones y disputas respecto a la instauración, narración y exhibición de memorias sobre el conflicto, con la operación/gestión del espacio, el contexto y los actores que intervienen y se excluyen en el proceso.

En esa medida, la presente investigación se suma a un campo de estudios sobre los lugares y procesos de memoria que se pregunta y reflexiona sobre la institucionalización y estatización de narrativas memoriales, la marcación de lugares de memoria y la gestión del pasado en el presente. Para los estudios de memoria en Colombia que, como ya se ha mencionado antes, requieren nuevas miradas, enfoques y actualizaciones debido a las dinámicas mismas que ha instaurado el conflicto, la investigación aporta una perspectiva conexas que problematiza desde el caso del Museo, un ejemplo potente de los avances, los retrocesos, las disputas y, sobre todo, las reclamaciones respecto a la construcción de memorias sobre el conflicto armado colombiano.

PERSPECTIVA TEÓRICA

Memoria-nación

En este espacio se definen algunas de las perspectivas teórico-metodológicas clave que funcionan como base para problematizar y analizar el caso del Museo de Memoria de Colombia, desde su proceso de institucionalización, las interacciones entre los sujetos participantes, el contexto social, pero también con la memoria sobre el conflicto armado y las tensiones que se desarrollan en torno a ella. Para esto, en primer lugar, retomo el trabajo de Maurice Halbwachs (2004) sobre la *memoria colectiva*, en el que se expone una reflexión sobre lo que denomina '*marcos sociales de la memoria*' entendidos como "instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad" (p.10). Aquí se encuentra el planteamiento de la existencia de multiplicidad de relatos del pasado equivalentes a la existencia misma de la multiplicidad de marcos sociales que los conciben.

Halbwachs (2004), además, refiere que es desde la "*dimensión colectiva de la memoria*" que se construyen y facilitan los recuerdos¹³, advirtiendo un punto de inflexión importante pues, habla de la constitución de un recuerdo, de una memoria, que no puede entenderse en una lectura individual y desconectada de su contexto. Esta investigación, entonces, toma una perspectiva teórica que entiende que recuperar el pasado implica también recuperar, reconstruir y operar sobre el reconocimiento de

¹³ "Lo más usual es que yo me acuerdo de aquello que los otros me inducen a recordar, que su memoria viene en ayuda de la mía, que la mía se apoya en la de ellos" [...] "podemos afirmar perfectamente que el individuo recuerda cuando asume el punto de vista del grupo y que la memoria del grupo se manifiesta y se realiza en las memorias individuales" (Halbwachs, 2004, pp. 10-11).

una colectividad en el presente. Esto justifica el posar la mirada sobre las posibilidades y los retos de la polifonía convergente en el caso de estudio del Museo. Pero, a su vez, también permite pensar otras relaciones posibles desde la memoria colectiva que son bases referenciales para esta investigación, por ejemplo, su relación con el concepto de Estado - Nación.

La perspectiva de Benedict Anderson (1993) es fundamental para pensar la relación entre memoria colectiva y Estado-Nación. Anderson comprende a la nación como una construcción comunitaria e imaginaria que debe pensarse y analizarse teniendo en cuenta su dimensión histórica. El autor centra y reconoce como elementos importantes en la constitución de la nación lo colectivo, en al menos dos sentidos y componentes: por un lado, desde el acuerdo colectivo de aquello que debe ser olvidado como posibilitador de la construcción de imaginarios sociales y culturales compartidos por una comunidad. Por otro lado, desde la memoria como el dispositivo que hace posible la transmisión del compañerismo y de la identidad nacional, que permite escribir una biografía de la nación, la cual no es fija y de hecho se encuentra en continua construcción, por ejemplo, en el ejercicio conmemorativo. Precisamente, en este punto Anderson (1993) integra en su análisis sobre la relación nación-memoria, una reflexión sobre el uso de la conmemoración desde una lectura de los museos, como muestra de la capacidad que tiene el Estado para “dejarse reproducir” (p.254). Para el autor, esto manifiesta una relación de los museos, monumentos y conmemoraciones que es tanto simbólica como política, y que expone una muestra del “dominio real o supuesto” del Estado (p.257).

Estado-institucionalidad-memoria.

La cuestión sobre la relación entre memoria y Estado-nación conlleva a otra cuestión tensionante y problemática entre Estado-institucionalidad-memoria. Esta cuestión surge en los debates en torno a los procesos de institucionalización de la memoria, particularmente, en las formas conmemorativas como los museos. Por tanto, la investigación aborda estos debates principalmente desde dos perspectivas teóricas: la primera, es la de Rufer (2009, 2011, 2016, 2019) y su lectura en clave decolonial de las tensiones sobre las instituciones conmemorativas de *gestión del pasado*; y la segunda, es la de Vinyes (2009a, 2009b, 2011, 2013), quien desarrolla una mirada problemática en relación a la construcción de *políticas de memoria* y de la intervención estatal en la configuración de *memorias públicas* del pasado.

De acuerdo a Rufer (2009), se manifiestan una serie de tensiones tanto en los “usos oficiales y sociales para legitimar [...] regular [y redefinir] el pasado de la nación y de las comunidades”, como en la “exposición de nuevas historias y memorias sobre los periodos extremadamente violentos” (Rufer, 2009, pp.29-30), que se tramitan desde *producciones públicas* sobre el pasado, como los museos. Desde el enfoque de Rufer, la presente investigación se nutre de una perspectiva teórica fundamental para analizar los debates en torno a los procesos de institucionalización de la memoria, desde dos miradas claves: por una parte, entendiendo la configuración de unas *producciones históricas* del pasado, es decir, de modos de procesarlo, pero también de luchas por su control y conocimiento; esto da cuenta de una mirada productiva sobre los pasados públicos (oficiales y subalternos) que entrelazan reclamos o exigencias. Estas producciones, están estrechamente relacionadas con “políticas públicas de la memoria”, como formas de y para gestionar oficialmente el pasado. Por tanto, propone una perspectiva analítica que expone que, en las tensiones sobre la producción del pasado y las políticas de memoria entre Estado y grupos subalternos, entre grupos hegemónicos y sectores excluidos, existen relaciones de poder y dominación, que se pueden expresar en contradicciones en “las modalidades de organización del saber y de la exposición de los hechos y la narrativa histórica en los museos y monumentos” (Rufer, 2009, p.33). Por otra parte, la segunda mirada que recupera esta investigación con respecto a la obra de Rufer (2009) es la problematización que entiende la “*administración/gestión del pasado*” como un “proceso inestable, heterogéneo, pero sobre todo desigual en la lucha por la fijación y regulación sobre el pasado” (p.35), en la que el “el estado-nación” opera “como un lugar de enunciación” (Rufer, 2016, p.279). Esto es una mirada central, que aporta una perspectiva de pensamiento y análisis de las relaciones de poder y las asimetrías que rodean las pugnas por los lugares de enunciación, los procesos de narración y la producción del pasado desde un proyecto como el Museo de Memoria de Colombia.

La propuesta de Vinyes (2009a, 2009b; 2011; 2013), desarrollada en sus estudios sobre los procesos de memoria en España, revela un dilema respecto a un “modelo canónico” de “unicidad discursiva” que ha entendido a la memoria como un deber y un imperativo moral, más no como un derecho. Para el autor esto ha soportado una perspectiva problemática en la que el Estado da respuesta a un deber político con la instauración de una *memoria pública*, es decir, una “imagen del pasado públicamente discutida” (Vinyes, 2011, p.78) que se “construye en el debate político, social y cultural [...] con la intervención [idealmente] de todos los agentes”; pero, que no garantiza el “ejercicio de este derecho

con una *política pública*” que proteja, estimule y garantice “la participación [real] de los diferentes actores en la confección de la memoria pública” (Vinyes, 2009a, p.58). Para esto, una *política pública de memoria* (define el autor) debe incluir tres elementos (objetivo, programa e instrumento):

El *objetivo* es asumir como patrimonio de la nación los esfuerzos, conflictos, luchas y memorias que han hecho posible el mantenimiento de los valores que vertebran las pautas de convivencia democrática [...] El *programa* son las actuaciones diversas destinadas a preservar, estimular y socializar este patrimonio (...) y garantizar su acceso [...] El *instrumento* es la institución específica que tiene el mandato de garantizar los objetivos, crear y desarrollar el programa y contribuir al diseño de la política del Gobierno (Vinyes, 2009a, p.59).

Estos conceptos concentran esfuerzos y aportes teóricos claves para la investigación, no sólo en la discusión central respecto a los debates y las formas en las que se construye (administra o gestiona, en palabras de Rufer) una memoria pública con diferentes actores (entre ellos el Estado), sino que, además, aporta una lectura que permite abordar la cuestión de la institucionalidad del Museo, lo que suple y lo que adeuda como instrumento y no como política pública. Desde Vinyes, se retoma también como eje analítico la perspectiva que plantea una crítica a la idea de la memoria como un deber, pensando en desmontar un proceso que se remite y tramita en lo moral y en un plano individual, que, por ende “inhibe” la asunción de “responsabilidades” por parte de la sociedad y sobre todo del Estado. En contrapunta, se retoma la idea de plantear la memoria como derecho, lo que además la enlaza (analítica y problemáticamente) no sólo con un plano jurídico, sino también (y, sobre todo) con lo democrático, haciendo posible interrogar los procesos políticos y sociales que la posibilitan (o no).

Esto postula claves importantes para pensar las problemáticas en torno a la construcción de memorias interseccionadas en las relaciones Estado-nación-institucionalidad. Por una parte, un Estado-nación que requiere del pasado para reflejarse como unidad imaginada en el presente, y una memoria que define su concepto debido a su relación con el contexto histórico y marcos sociales en el que se piense (Anderson, 1993; Halbwachs, 2004). Una memoria que se cruza también con la identidad nacional, que constituye y construye una noción que define un límite entre un nosotros y un los otros, que toma forma y discurso en los procesos y narrativas memoriales, particularmente en museos (Anderson, 1993). Y, por último, una perspectiva de tensiones y controversias, pugnas y reclamaciones, que se

gestan en un proceso de relaciones de poder, disputas y asimetrías por la gestión de una memoria pública del pasado (Rufer, 2009, 2016; Vinyes, 2009a, 2009b, 2011).

Lugares de memoria – memoria en disputa.

Por otro lado, ha sido importante para este trabajo retomar la pregunta por la forma y los mecanismos de representación de la memoria-nación. Pierre Nora (1984) despliega su concepto de *lugares de memoria* entendidos como los dispositivos que sustentan y mantienen relatos hegemónicos, éticos y estéticos de una memoria nacional, conjunta y emblemática, relatos que requieren del pasado para definirse en el presente. Por tanto, la función de los lugares de memoria – según Nora (1984) – versa en una “noción abstracta, puramente simbólica, destinada a desentrañar la dimensión rememoradora de los objetos, que pueden ser materiales, pero sobre todo inmateriales” (p.16). Por lo que, “incluso un lugar de apariencia puramente material, como un depósito de archivos, solo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica” (p.32). Desde Nora, entonces, se entiende cómo los lugares de memoria dan cuenta de la construcción de un modelo de representaciones del pasado que se desarrolla en el marco de una relación opuesta, pero, a su vez, circular y complementaria entre memoria, historia y nación. Por lo tanto, acercarse a los lugares de memoria significa también “comprender la administración general del pasado en el presente, mediante la disección de sus polos de fijación más significativos” (p.33).

Esto es fundamental, porque remite a dimensionar los lugares de memoria como un constructo teórico con capacidad de analizar y problematizar un presente que dialoga, representa y administra el pasado. Por lo que, además, habilita preguntas potenciales sobre las dinámicas que se entretienen en/desde/del ejercicio de representación y de rememoración, así como también del uso en el presente del pasado y el papel que se les da a los lugares de memoria en este proceso.

Esta cuestión es abordada en este trabajo desde la perspectiva de Paul Ricoeur (2004). Para esto, primero se define la *memoria*, como un modo de “hacer presente la ausencia, hacer presente lo ausente” abocada a una intención de fidelidad. En tanto, la *historia* – enfocada en una intención de veracidad – se constituye en un “modo narrativo” que surge de una necesidad de “reconciliarse con el pasado” (Ricoeur, 2004, p.364). Ricoeur añade aquí el concepto de narración, entendiéndolo como una representación del pasado y de la memoria; como un medio, mediador y fenómeno intrínseco para

la comprensión y el saber histórico, que da cuenta de cómo “la historia se hace relato”. Esto articula un engranaje entre historia, memoria y narración que los convierte en formas de vinculación (o desvinculación) del pasado, en formas de *representación del pasado*¹⁴.

La inclusión del concepto de narración de Ricoeur aporta una mirada interesante a este trabajo al abordar la cuestión de los lugares de memoria y la espacialidad-lugar como una “dimensión inexplorada del relato”:

[...] las “cosas” recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares. Y no es por descuido por lo que decimos de lo que aconteció que tuvo lugar. En efecto, en este nivel primordial se constituye el fenómeno de “los lugares de memoria”, antes de convertirse en una referencia para el conocimiento histórico [...] [los lugares de memoria] ofrecen sucesivamente un apoyo a la memoria que falla, una lucha en la lucha contra el olvido, incluso una suplencia muda de la memoria muerta. Los lugares “permanecen” como inscripciones, monumentos, potencialmente documentos, mientras que los recuerdos transmitidos únicamente por la vía oral vuelan como lo hacen las palabras. (Ricoeur, 2004, pp.62-63)

Con base en esta afirmación, esta investigación se apoya en una perspectiva teórica que entiende los lugares de memoria en su potencial narrativo y en su funcionalidad de permanencia y transmisión. Además, remite a complementar categorías conceptuales ya retomadas anteriormente: una, *el olvido* (definida también por Anderson, 1993) que, desde Ricoeur (2004), se entenderá como una “región ilustrada de la memoria” (p.40), un “derecho” y no como una forma patológica de la memoria. Otra categoría es la de *usos/abusos de la memoria/olvido*, que desde este autor se entiende como el resultado de una relación recíproca en la que el uso mismo de la memoria “implica la posibilidad de abuso”, y, desde los cuales se hace posible analizar y entender el “carácter enormemente problemático” de la representación del pasado. Con esta problematización Ricoeur (2004) se suma a la denuncia que hace Todorov (2013) de los abusos de la memoria desatados por el frenesí conmemorativo (la bulimia conmemorativa que ya vaticinaba Nora) en lo que considera un “modo de hacer [...] la [memoria] estéril”. Por tanto, desde Ricoeur se plantea también una perspectiva crítica que entiende una dimensión en tensión de los procesos de conmemoración, desde la cual cuestionar

¹⁴ “Mi tesis es esta: la historia más alejada de la forma narrativa sigue estando vinculada a la comprensión narrativa por un vínculo de derivación [...] por el que el saber histórico procede de la comprensión narrativa sin perder nada de su ambición científica. Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse” (Ricoeur, 2004, pp.165-166).

el uso que hace la conmemoración del pasado y los abusos que pueden derivar de un proceso de marcación como los lugares de memoria.

En línea con esta “*dimensión en tensión*”, desde la perspectiva de Elizabeth Jelin adoptamos una definición amplia que problematiza y entiende los *lugares de memoria* como una “ruta para explorar los *conflictos de la memoria*” (Jelin, 2002, p.54), que diferencia la noción tradicional de los lugares de memoria de “intentos monumentalistas de los periodos históricos de construcción de la nación moderna” a espacios “ligado[s] a un pasado reciente doloroso y vergonzoso” (Jelin y Langland, 2003, p.1). Por lo tanto, para “explorar los conflictos de la memoria” (Jelin, 2002) que se han tejido en y desde el Museo, se propone un abordaje analítico, que acude conjuntamente a dos categorías: situaciones sociales y conflictos. Por un lado, las *situaciones sociales* son entendidas – siguiendo a Gluckman (2003) – como los comportamientos de miembros de una comunidad, analizados y comparados con sus comportamientos en otras ocasiones, que permiten dar cuenta de un “sistema subyacente de relaciones” estructurales y ambientales de un fenómeno. Por otra parte, los *conflictos*, - siguiendo el uso analítico que le Da Silva Catela (2014) – propone hacer foco en las situaciones de crisis en los sitios de memoria, “que permiten visibilizar las formas de legitimación para imponer puntos de vista y mecanismos de cristalización de sentidos” (p.33).

Esto implica, para Jelin, entender la conjunción de un escenario y unos procesos políticos y sociales desde los cuales leer y entender los lugares de memoria

Hay controversias y conflictos políticos acerca de monumentos, museos y memoriales en todos lados [...] la instalación de marcas es el resultado de luchas y conflictos políticos, porque su existencia es un recordatorio físico de un pasado político conflictivo, que puede actuar como chispa para reavivar el conflicto sobre su significado en cada nuevo periodo histórico o para cada nueva generación. (Jelin, 2001, p.102)

Lo que intentamos comprender no es solamente la multiplicidad de sentidos que diversos actores otorgan a espacios físicos en función de sus memorias, sino los *procesos sociales y políticos* a través de los cuales estos actores (o sus antecesores) inscribieron los sentidos en esos espacios -o sea, los procesos que llevan a que un “espacio” se convierta en un “lugar”-. (Jelin y Langland, 2003, p.3)

Esta dimensión en disputa que se moviliza y refleja en luchas y conflictos en los lugares de memoria, se plantea como soporte teórico clave en la investigación, que propone fijar la mirada en el devenir procesual de los acontecimientos tanto sociales como políticos que moldean y modelan los lugares de

memoria. Acontecimientos, que van definiendo tiempos, actores, factores, sentidos, representaciones y marcos interpretativos que se actualizan con nuevas significaciones, debates, tensiones e interpretaciones del pasado desde la lectura del presente.

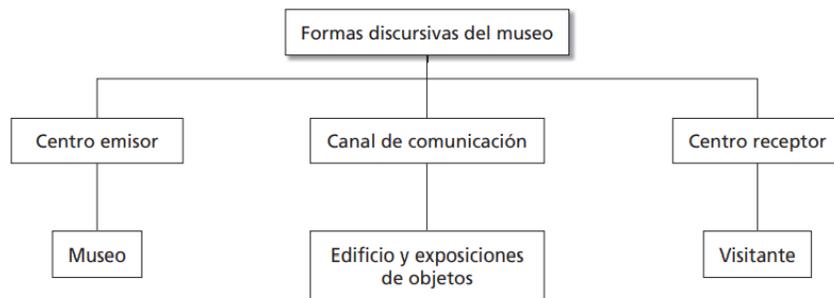
Museo – de – memoria.

Esta conceptualización de los lugares de memoria nos remite entonces a un problema que conjuga diferentes dimensiones y relaciones de y con la memoria: espacio, tiempo, colectividad, narración, historia, política y nación, y que para algunos autores (Nora, 1984; Anderson, 1993; Rufer, 2009; Schindel, 2009) se ejemplifica mejor en una de las versiones predilectas de los lugares de memoria-nación: los museos. Ellos son considerados como “artefactos privilegiados de las visiones canónicas y estáticas de la nación” (Schindel, 2009, p.70), que tienen el “doble oficio de narrar la nación y de educar las poblaciones en los nuevos deberes gubernamentales” (Rodríguez, 1998, p.78) y, como elementos útiles “para la constitución de memorias colectivas e, incluso, para la configuración de memorias oficiales” (Sánchez del Olmo, 2019, p.77).

Lo anterior remite a pensar los museos tanto en su relación con la nación como en su capacidad para configurar narrativas memoriales. Sin embargo, aquí proponemos verlos también, en y desde su propia entidad museística. El Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés) define el museo como:

Una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, *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. (ICOM, 2022, párr.2)

La mirada al museo en tanto entidad museal, siguiendo esta definición, plantea dos cuestiones: por un lado, hablar de un museo con capacidad interpretativa de sus contenidos, y, por otro lado, definir también una función comunicativa referida, además, como participativa. Para algunos autores, como Hernández (2011), esto supone entender al museo como un proceso y un sistema comunicacional, como un constructor de sus propias *formas discursivas*:



Cuadro 5

Formas discursivas del museo. Fuente: Hernández (2011, p.25).

Desde la perspectiva de esta autora, el enfoque tradicional del museo se extiende pues, pasa ahora a ser pensado “como lugar de encuentro”, como una entidad con función y capacidad discursiva, alejándose de su función primaria de establecer una visión ética y estética del pasado, para convertirse en un espacio que formula inquietudes y un despertar de memoria(s) en el presente; que elabora, diseña y transmite mensajes, orientados hacia una propuesta pedagógica y educativa en la búsqueda de una “memoria activa, dinámica y siempre proyectada hacia el futuro” (Hernández, 2011, p.136). Para esto, el museo establece una continuidad entre el pasado y el presente, centrada en representar un mundo social, particularmente mediante las *exposiciones* entendidas como el dispositivo en los que se generan el entorno de relación entre el visitante y el museo (Davallon, 2006), o el canal de comunicación del museo que deriva de una de las formas discursivas del museo (Hernández, 2011).

Este eje de comprensión de la dimensión comunicativa y dialógica del museo planteado por Hernández (2011) aporta a la investigación un referente conceptual desde el cual interrogar las *formas discursivas* del Museo de Memoria de Colombia, entre las que se incluyen la institucionalidad misma del espacio, el edificio, las exposiciones, las narrativas y las estrategias de mediación y de relacionamiento con los visitantes:

El museo memoria no trata de aislar al visitante con la pieza, sino que, recordando el pasado, lo asume responsablemente y se transforma en un espacio de comunicación (Hubert, 1988, 12) donde todos tienen algo que decir: el objeto y quienes lo contemplan [...] Siempre hemos de tener en cuenta que el museo memoria se ha de entender en clave de contemplación y aprendizaje significativo y, en ningún caso, pueden éstos ser considerados como algo pasivo, sino como realidades dinámicas y creativas. (Hernández, 2011, pp.135-136)

Esta definición devela al museo como una plataforma comunicativa, que en los museos de memoria encuentra lugar para la consolidación de narrativas sobre violencias y conflictos. Para algunos autores,

si bien cualquier museo es un museo/lugar de memoria, en la medida que cumple un rol para su estudio y conservación, se habla específicamente de *museos de memoria* cuando se hace referencia a aquellos museos que buscan reconstruir y conmemorar la memoria de un hecho particular de la historia de un país, que generalmente refiere a “acontecimientos traumáticos de carácter social, bélico, político o militar” (López y Martínez, 2014, p.58).

En América Latina los museos de memoria han encontrado un amplio lugar como espacios para la rememoración de las víctimas de violencias masivas, y se caracterizan principalmente por denotar un interés en la posibilidad de generar garantías para la no repetición (Sánchez del Olmo, 2019). Esto plantea un retorno profundamente problemático, intrínseco a los lugares de memoria, que se verá reflejado también en los museos de memoria, y es que, “por lo menos en el momento de crearlo(s) y definirlo(s)”, ellos develan una serie de “tensiones y polémicas” que se movilizan en diferentes escenarios sociales (López y Martínez, 2014), traducidos en disputas en torno al qué, cómo y quién(es) recuerda(n) y olvida(n), como ya anticipaban Jelin, Rufer y Vinyes.

Lo anterior pone de manifiesto una cuestión que consiste en entender y problematizar los museos de memoria tanto como entidades museísticas y lugares de memoria. Desde los enfoques teóricos presentados, precisamente lo que se propone en esta investigación es entender esta dualidad que combina un campo problemático, en tanto estos espacios capturan procesos del pasado desde demandas del presente y los anhelos de un futuro. Pero, también son entidades que, a su vez, construyen una mirada crítica que las aleja de la noción de los museos como sujetos pasivos, contenedores de memorias que sólo exponen contenidos, para posicionarse y ser analizados como sujetos activos¹⁵ y dinámicos, que reflexionan y pueden ser analizados desde su dimensión comunicativa y narrativa. Es decir, desde los relatos que construyen, las decisiones que toman sobre lo que van a erigir como memorable, el libreto-lenguaje que implementan y, en términos más generales, la memoria que será contada desde allí.

Estas cuestiones también remiten a una reflexión sobre la transición de la noción de museo, la cual se explica, origina y toma sentido en un contexto histórico y social particular que la interpreta, le da forma y funcionalidad (Moreno, 1994). Cabe destacar también que, si bien el museo – entendido como

¹⁵ Los museos no sólo deben pensarse como sujetos activos, sino que también el ejercicio de memoria que proponen es activo: “implican la decisión de ir a visitarlos, conocerlos, transitarlos” (Messina, 2019, p.61).

proceso y constructo histórico – ha sido refutado por diversos grupos sociales, al considerarlo como una institución antecedente y reflejo de relaciones de dominación en las formas de representación de una memoria nacional, colonial y excluyente (Rufer, 2009); la institución museal no ha desaparecido, así como tampoco las disputas que se le asocian y genera. Lo que sí ha sucedido es una transformación en la noción de museo y de sus curadurías, que apuntan a una función educativa, pedagógica, diversa y abierta a espacios de dialogo (Hernández, 2011, ICOM, 2022).

MARCO METODOLÓGICO

El enfoque metodológico propuesto para la investigación es de corte cualitativo, que toma categorías historiográficas, sociológicas y antropológicas para orientar el registro y análisis de las disputas ligadas al origen del Museo de Memoria de Colombia y de su puesta en marcha. Este análisis se propuso un abordaje inductivo que entiende al Museo como un proceso social. Para acercarse, problematizar y analizar este proceso, se tuvieron en cuenta las voces de sus protagonistas, así como la delimitación y caracterización de las situaciones sociales y contextos en los que este proceso ha tenido lugar. Esto es un proceso abierto, ya que el museo aún se encuentra en construcción física y museográfica, lo que por sí mismo se constituye en un problema a tener en cuenta, porque siguen avanzando las discusiones en torno a él constantemente.

El corpus se compuso de fuentes orales y documentales, incluyendo una amplia revisión bibliográfica y de archivo, entrevistas con actores involucrados en el proceso, documentos institucionales, jurídicos y material de prensa. Con base en estas fuentes se reconstruyeron las discusiones en torno a la construcción del Museo y al montaje de su apuesta museográfica, que tiene como horizonte particular y referencial no solo su entidad estatal, sino también el condicionamiento y las disputas respecto al quién, cómo, dónde y cuáles memorias propone exhibir. Este foco de referencia metodológica y de composición del corpus guía una pregunta por las disputas, tensiones y pugnas latentes desde las cuales analizar las formas en que se articulan, posicionan y estructuran diversos actores, incluido el Museo mismo, en los nodos de debate que se han generado en torno a él. Lo siguiente es la descripción del corpus analizado, que incluye: fuentes orales, fuentes documentales y el material expositivo.

Fuentes orales

Las fuentes orales se consideran el recurso principal de esta investigación. Se realizaron entrevistas abiertas y en profundidad a personas que formaron parte del equipo del Museo: directivos y trabajadores del área de museología; entidades vinculadas con los procesos y lugares de memoria en Colombia, como la Red Colombiana de Lugares de Memoria (RCLM), única red constituida a nivel país en la que se agrupan más de 30 iniciativas de memoria, y el Museo Casa de la Memoria de Medellín, el primer lugar de memoria construido en dependencia de la gestión pública; organizaciones de víctimas, como el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE) “en el que confluyen más de 200 organizaciones de víctimas de desaparición forzada, ejecuciones extrajudiciales, asesinatos selectivos y desplazados, así como organizaciones acompañantes y defensoras de derechos humanos” (MOVICE, 2015, párr.1) y la Asociación de Víctimas Unidas por la Vida de Granada (ASOVIDA) que lidera el Salón del Nunca Más, el primer lugar de memoria de Colombia construido por la comunidad. También se añadieron apartados de comunicaciones personales extraoficiales con trabajadores del Museo que han solicitado mantener sus nombres en reserva.

En cuanto al Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) / Museo de Memoria de Colombia (MMC), a pesar de los múltiples intentos de comunicación, las solicitudes presentadas en el marco de esta investigación no fueron correspondidas¹⁶. Esto imposibilitó la realización de entrevistas abiertas con trabajadores y/o directivos en funciones, que pudieran dar su punto de vista sobre los procesos transitados por el Museo. Es por ello que, el acercamiento a estas entidades solo fue posible a través de la radicación de seguidas peticiones y solicitudes de información (PQRS). Por este medio, el Centro y el Museo dieron respuesta en formato escrito y acotado a entrevistas estructuradas, razón por la cual fue necesario instalar nuevas solicitudes con el fin de ampliar las respuestas obtenidas o insistir en preguntas ya realizadas que no fueron contestadas, proceso que tomó algo más de un año.

En líneas generales, todas las entrevistas abordaron preguntas sobre la opinión, nivel de participación y/o descripción sobre tres procesos: uno, la construcción del Museo (física y conceptual); dos, la

¹⁶ Las solicitudes presentadas al CNMH se hicieron por medio de sus canales institucionales tanto en la administración de Darío Acevedo como en la administración entrante de María Gaitán y el designado director del Museo Edwin Arias. Las respuestas sin embargo, siguieron la misma línea: acotadas, escritas y sin habilitar un espacio de diálogo.

propuesta museográfica (Voces para Transformar a Colombia); y tres, los debates en torno a la gestión y el proceso del Museo. Las particularidades de cada entrevista dependieron tanto del perfil del entrevistado, como de los elementos que surgían del propio espacio de interacción.

Cabe destacar que estas entrevistas tuvieron en cuenta el trabajo enorme y valeroso de las organizaciones sociales y las entidades por emprender y mantener activos procesos de memoria. Sus voces fueron el elemento fundamental que dieron a esta investigación una perspectiva situada para entender tanto al Museo, como, de forma más amplia y detallada, las reclamaciones, las exigencias, las demandas, pero también las luchas y las resistencias que se han gestado no solo en torno al proceso del Museo, sino también en torno a los procesos de memoria en medio del conflicto.

Entre las fuentes orales, se encuentra también las transcripciones realizadas del material audiovisual de las audiencias públicas de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), más de 50 horas de grabaciones realizadas en el marco del proceso jurídico abierto a solicitud de grupos de víctimas, académicos y diferentes entidades por alteraciones realizadas a la muestra/exposición del Museo. A estas audiencias fueron citados directivos y exdirectivos, trabajadores y extrabajadores del Centro Nacional de Memoria Histórica y del Museo de Memoria, así como personas y entidades vinculadas al proceso, por lo que sus testimonios constituyen un recurso amplio, que aporta una mirada a la trastienda del Museo mismo.

Por otro lado, también se retomaron algunas entrevistas a personas y entidades vinculadas al Museo, que se han dado y/o han sido trabajadas por otros investigadores o periodistas. Por tanto, las fuentes orales se convirtieron en mecanismos para acceder a las voces de los actores convocados en el proceso de creación y puesta en marcha del Museo, pero también a quienes fueron (o se reconocen) excluidos de este proceso. Por lo que son estas voces las que posibilitan conocer un panorama amplio, diverso y polifónico de la construcción del Museo, de los balances que se hicieron y que se pueden hacer del proyecto, su vínculo con la institución, las tensiones que se dieron, las negociaciones y expectativas que tuvieron, las demandas formuladas, y preguntar si estas fueron (están siendo) satisfechas o no con la política del museo y su “narración” sobre el conflicto.

Fuentes documentales

A) Producciones realizadas por el CNMH/Museo

Para la investigación también ha sido muy importante revisar y sistematizar las producciones documentales elaboradas por el Centro Nacional de Memoria Histórica – Museo de Memoria, que contienen las directrices sobre la creación de las narrativas propuestas para: I) la apuesta museográfica: Museo Nacional de la Memoria: Un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guion museológico (CNMH, 2017a); II) el Guion Conceptual: Museo de Memoria Histórica de Colombia (CNMH, 2017b); y III) la Caracterización del plan y guion museológico del Museo de la Memoria de las Víctimas y Archivo de los Derechos Humanos de Colombia (MMVADH) (CNMH, 2022). Siguiendo a Muzzopapa y Villalta (2011), el análisis de estos documentos se plantea desde la posibilidad de interrogarlos, cuestionarlos y contextualizarlos, no sólo en una relación que permita establecer el grado de cumplimiento de lo que enuncian, sino que dé cuenta de la motivación de la formulación de los objetivos que supuestamente buscaban con dichos documentos, enfocando también cuáles fueron las “cuestiones, temas o comportamientos que previamente se habían definido como problemáticos y que condujeron a su enunciación” (p.32).

B) Notas periodísticas

Por otro lado, también fue fundamental la revisión de notas periodísticas/recortes noticiosales (2011-2022) que han retratado el proceso y desarrollo del Museo, las exposiciones y los diferentes debates/discusiones respecto a este tema. Se entiende a “la prensa como fuente documental para el análisis y la investigación social” en la medida que hace posible acceder a “las voces, las opiniones, los rumores, el debate, el clima político y cultural, los miedos, los enfrentamientos, los ataques personales, lo local, lo «subjetivo»” (Acevedo y Villabona, 2020, p.350). En esa medida, se tomó el material periodístico como una fuente para la investigación que aporta una mirada particular sobre la forma en la que se retratan los sentidos, las representaciones y también las tensiones generadas en torno al Museo y a su puesta museográfica, además, de ser un insumo importante para recomponer una lectura desde y del contexto en el cual se está produciendo, circulando e inscribiendo el Museo y su museografía.

C) Puesta museográfica/Exposición

Desde una perspectiva que entiende al Museo como una entidad comunicativa, su exposición o puesta museográfica se abordó como un canal de comunicación del Museo, una forma discursiva de este (Davallon, 2006; Hernández, 1994, 2011). En esa medida, se reconstruyó y analizó el proceso de creación de la primera y gran muestra del Museo de Memoria de Colombia: “Voces para Transformar a Colombia” (en adelante nos referiremos a ella como “Voces”). Para esto, se desplegó un abordaje sobre la curaduría de la exposición, lo que permitió dar un vistazo al sentido semántico, estético y temático de la muestra (Rojo, 2015), es decir, a la forma en la que se elaboró, pensó y dispuso la exposición. Así también, se revela el cómo la muestra construyó una propuesta narrativa y visual sobre el conflicto armado colombiano, desde las lógicas detrás de su creación, contenidos y producción, los hechos, actores y la narrativa misma que incluye y/o excluye. Esto permite entrar en discusión con la narrativa de la muestra y visibilizar las bases de las tensiones y debates generadas en torno a la producción de la exposición “Voces”. Las exposiciones previas que haya realizado el Museo en asocio con otras entidades se entienden como un ejercicio museográfico que aportaron a la creación de la exposición “Voces”.

La totalidad del corpus se pensó como un vínculo y un recurso que posibilitó un análisis integral desde el cual reconstruir, en primer lugar, el proceso de creación y puesta en marcha del Museo. Y, en segundo lugar, desde el cual proponer un análisis que visibiliza y problematiza las tensiones entre distintas narrativas memoriales y las disputas, pugnas y relaciones de poder entre diversos actores que han participado en dicho proceso de gestación y gestión del Museo.

Esta investigación, por lo tanto, se ha propuesto como **objetivo general** analizar los debates y tensiones en torno al proceso de creación del Museo de Memoria de Colombia y de su apuesta museográfica entre el período 2011-2022. El período señalado responde a una intención que busca contextualizar tanto las discusiones suscitadas alrededor del Museo como el proceso que ha transitado desde su creación hasta la actualidad. Esto, pensando en dos perspectivas contextuales que han rodeado los procesos del Museo: una concerniente a la dimensión política y del conflicto mismo (2011: Ley de víctimas; 2012-2016: Negociaciones con las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo); 2016: Firma del acuerdo de paz; 2018: Cambio de gobierno nacional). La otra tiene que ver con las diferentes etapas institucionales que han atravesado al Museo (2013-

2017: Muestras en asocio; 2015: Designación de su sede; 2018: Cambios administrativos y primera muestra independiente del Museo; 2018-2022: Debates, denuncias y reclamaciones por la gestión del Museo desde el cambio de gobierno; 2021-2022: El Museo es citado a control político ante el Congreso y ante la Jurisdicción Especial para la Paz).

En esa medida, los **objetivos específicos** han sido los siguientes: describir el proceso de diseño y construcción del Museo atendiendo al contexto político y social en el que se ha desarrollado. Posteriormente, caracterizar la composición curatorial de la formulación y producción de la apuesta museográfica del Museo de Memoria de Colombia. Con este camino ya transitado se procedió luego a describir analíticamente las tensiones generadas respecto al proyecto del Museo, detallando las discusiones emergentes durante el período de tiempo de interés para este trabajo de investigación.

El argumento de la tesis se desarrolla en 3 capítulos. El **Capítulo 1: El Museo imaginado**, da cuenta del proceso de construcción del Museo tomando en consideración dos instancias: una física y otra conceptual. Por ello, en un primer momento, se desarrolla el dónde y cuándo surge la idea de construir el Museo de Memoria de Colombia, retratando el contexto en el que se inscribe su origen, los debates en torno a la selección de su sede y también los ires y venires del proceso edilicio. Por otro lado, se recompone la manera en que se ha constituido el Museo como entidad museística, desde la elaboración de los lineamientos museológicos y de la propuesta museográfica, los dispositivos que fueron implementados, los agentes convocados y también los excluidos en este proceso.

El **Capítulo 2: Exhibir el conflicto, Exponer la memoria** desarrolla una caracterización de la curaduría y de las formas en las que se construyó la apuesta museográfica del Museo. Para esto, primero se dio una mirada al ejercicio museográfico, al quehacer del Museo a lo largo del tiempo y a los insumos previos a la composición de su primer gran exhibición: "Voces". Desde aquí, se desarrolla una revisión al cómo la curaduría de esta exposición integró y volcó el contenido investigativo y conceptual en una propuesta visual, narrativa, experimental y museográfica. Esta caracterización es importante en la medida que permite un marco previo desde el cual entender reclamaciones y tensiones generadas en torno a los contenidos y a los recortes realizados posteriormente a la muestra original.

Lo que sigue, es la contextualización y la problematización de los cuestionamientos que han recaído sobre el Museo. En este sentido, el **Capítulo 3: Lo conflictivo del Museo y el Museo en conflicto**, describe y detalla puntualmente los debates y tensiones que han girado en torno a la creación y gestión política y social del Museo. Esto implicó una mirada a las reclamaciones respecto a la integración y la exclusión de actores y de memorias en la narrativa de la apuesta museográfica. Además, se realiza un análisis del proceso jurídico iniciado contra el Museo ante las modificaciones realizadas arbitrariamente a la muestra. Es decir, este capítulo es una mirada más focalizada en las disputas gestadas en este proceso de construcción y exhibición de narrativas sobre el conflicto armado en Colombia.

Finalmente, las conclusiones: **¿Un Museo para la Memoria o Una Memoria para el Museo?**, propone una reflexión general de las disputas gestadas en el proceso de institucionalización-consagración-estatización de la memoria desde una entidad como el Museo de Memoria de Colombia. Esto significó revisar los límites y posibilidades que esta institucionalización dispone en la narrativa que se conforma sobre el conflicto armado. A modo de cierre, se proponen interpretaciones analíticas que se orientan a pensar cuestiones más generales, ya abordadas por otros estudios y autores, tanto en Colombia como en otros países de Latinoamérica, respecto a la marcación de lugares de memoria y las pugnas, disputas y reclamaciones que se enmarcan en estos procesos.

CAPÍTULO I: “EL MUSEO IMAGINADO”

CONSTRUCCIÓN FÍSICA

Un conflicto real

Como primer acercamiento al Museo de Memoria de Colombia en este capítulo contextualizamos la realidad situada desde la cual ha sido formulado este proyecto: un país en medio de un conflicto armado aún vigente. Durante la presentación del Informe final de la Comisión de la Verdad¹⁷ en junio de 2022, Francisco de Roux, presidente de la entidad afirmó que, si en Colombia tuviéramos que hacer un minuto de silencio por cada una de las víctimas del conflicto armado, el país tendría que estar en silencio (al menos) diecisiete años. Una de las conclusiones que presenta el Informe es que “en Colombia no ha existido una sola generación que haya vivido en un país en paz” (CEV, 2022, p.122).

Estas afirmaciones no sólo son devastadoras por sí mismas, sino que se respaldan y remiten a las cifras¹⁸ que presentó el Informe. Dichas cifras revelan la dimensión del horror de lo que ha significado el conflicto. Se estima que, por lo menos 80.000 personas fueron secuestradas; hay al menos 210.000 desaparecidos; 30.000 niños, niñas y adolescentes fueron reclutados para la guerra; hubo más de 30.0000 víctimas de actos en contra de la libertad y la integridad sexual (92% mujeres y niñas). Se estima también que, 1 millón de colombianos tuvieron que exiliarse; 7.7 millones de colombianos fueron desplazados; y, de las 800.000 personas que se estima han muerto en medio del conflicto armado, el 90% corresponde a población civil, es decir que 9 de cada 10 personas muertas en el

¹⁷ La Comisión de la Verdad se crea en el marco del Acuerdo de Paz firmado entre el Estado Colombiano y la guerrilla de las FARC en el 2016 con el objetivo de “conocer la verdad de lo ocurrido en el marco del conflicto armado y contribuir al esclarecimiento de las violaciones e infracciones cometidas durante el mismo y ofrecer una explicación amplia de su complejidad a toda la sociedad”. En el año 2022 la Comisión entrega el Informe Final de la Verdad, que recopilaba el trabajo realizado en estos años, que condensa alrededor de 27.508 entrevistas, 790 casos y 1.195 informes sobre hechos de violencia por parte de organizaciones e instituciones, en un documento de unas 8.000 páginas.

¹⁸ Los datos que se deciden presentar aquí corresponden a los datos estimados del subregistro. Esta es una decisión que se toma toda vez que el Informe de la Comisión de la Verdad, así como trabajos previos y la realidad misma del país, supone pensar en una cifra que aun ahora pueda no conocerse con certeza. Respecto a esta cuestión el Grupo de Memoria Histórica en el informe Basta Ya realizado en el 2013 refiere: “Esto ocurrió, en un principio, porque las instituciones empezaron muy tarde la tarea de tomar nota sobre los múltiples horrores que estaban pasando en las zonas de conflicto, o bien por incapacidad o por falta de voluntad política. Por otro lado, los medios de comunicación también han dejado de informar sobre esa violencia cotidiana porque les parece rutinaria y pequeña (GMH, 2013, p.25)

marco del conflicto, no eran actores armados, eran civiles (CEV, 2022). En otras palabras, hablamos de un país, en el que por más de seis décadas actores armados (legales e ilegales) han afectado y arrasado mayoritariamente con la población civil.

Para agosto de 2022 se estimaba que la cifra total de víctimas era de 9.328.449¹⁹, sin embargo, este cálculo se actualiza todos los días. Y, nuevamente, al ser un conflicto que todavía no termina, la realidad certera del horror de la guerra en Colombia aún tiene una dimensión de incertidumbre, tanto por lo que ha sido y no se conoce, como por lo que seguirá sucediendo antes de que la violencia termine²⁰. Lo cierto es que la dimensión del daño del conflicto no sólo se refleja y dimensiona en estas lamentables cifras, nada da ni dará cuenta de la realidad del conflicto y la violencia en Colombia como cada uno de los miles de relatos de terror conocidos (y los que aún hoy no encuentran posibilidad de enunciarse), de las vivencias, las experiencias, las narraciones, los testimonios, los daños al territorio, las vidas perdidas y las vidas que fueron y que han sido afectadas por el enfrentamiento. Estos testimonios reflejan la realidad de la magnitud de la violencia ejercida en medio del conflicto, pero también del recrudecimiento de unas violencias estructurales que encuentran lugar para ser replicadas e intensificadas en medio de la guerra.

Imaginar un museo

“El museo imaginado” o “Imaginar el museo” fueron algunas de las consignas utilizadas por el Museo de Memoria de Colombia para presentarse y desplegar la convocatoria al proceso colectivo y participativo para su formulación. Con esta estrategia se extendió una invitación a pensar e imaginar conjuntamente el Museo, lo que equivaldría – desde la perspectiva de Ricoeur (2002)²¹ – a pensar e

¹⁹ Dato tomado el 31 de julio de 2022 del Registro Único de Víctimas (RUV) de la Unidad para la Atención y la Reparación Integral a las Víctimas, que para el 23 de enero de 2023 la cifra se actualizó a 9.405.522 y el 19 de abril de 2023 la cifra se actualizó a 9.472.019. <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>

²⁰ Sólo en 2022, según Indepaz se registraron 61 masacres, con 215 víctimas – corte al 06 de agosto, consultado el 14 de agosto de 2022. <https://indepaz.org.co/>

²¹ Ricoeur (2004) adelanta una discusión sobre la función de la imaginación en la configuración del recuerdo, uno de los referentes que utiliza es Sartre que define “el acto de imaginación” como “un encantamiento destinado a mostrar el objeto en el que se piensa, la cosa que se desea, de modo que uno puede tomar posesión de él” (p.77), por lo que la intencionalidad de la imaginación se orienta “hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico” (p.22). De esta manera, Ricoeur planteará que la función de la imaginación consiste “en poner ante los ojos” es decir “una imaginación que muestra, que da a ver, que hace ver” (p.77), lo que a su vez implica una función de representación: devenir/imagen de la memoria.

imaginar cómo apropiárselo, sus posibilidades, o lo que se desea de este espacio. Es decir, “poner ante los ojos” de los colombianos un museo para la memoria. Para Anderson (1993) la relación entre la imaginación y los museos es profundamente política, pues tienen la capacidad de instaurar y reproducir la idea de Estado-Nación (p.249). Esto se puede entender también porque los museos, para algunos autores son “[los lugares] institucional[es] por excelencia en [los] que tienden a converger las actividades memoriales estatales” (Jaramillo y Del Cairo, 2013, p.76).

Precisamente el origen del Museo de Memoria de Colombia se ubica como parte de una nueva institucionalidad. Esta última es concebida en el marco de una “política de paz” del gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2018) que, en el año 2011, previo a la instalación en 2012 de las mesas de conversación con la guerrilla de las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo), y después que el Gobierno Uribe (2002-2010) negara la existencia del conflicto armado por dos periodos consecutivos de mandato, promociona como “demostración de ‘voluntad de paz’” el decreto de la denominada Ley de Víctimas y Restitución de Tierras²²: “una ley de posconflicto en medio del conflicto”.

La Ley de Víctimas se suma a una serie de normativas y programas de memoria que se desarrollaron en Colombia desde 1958 (al menos), las cuales serán repasadas en el tercer capítulo. Por ahora, mencionamos que, en el marco de esta Ley, se dispuso la creación de diferentes instituciones, entre las que se encuentra el Centro Nacional de Memoria Histórica (en adelante CNMH): una entidad adscrita al Departamento Administrativo de la Presidencia– Departamento de Prosperidad Social (es decir, dependiente del gobierno de turno).

Al CNMH se le asignó como función la recolección y puesta a disposición del material que documenta los hechos ocurridos en el marco del conflicto armado colombiano. Entre 2012 y 2018 el CNMH realizó 140 publicaciones, recopiló más de 13.000 testimonios, sistematizó 330.000 archivos de Derechos Humanos²³. El Centro, a su vez, recogió el trabajo del Grupo de Memoria Histórica (GMH), creado en el 2007, en el marco de una ley previa: la Ley de Justicia y Paz –de la que se hablará en el capítulo tres—. En el año 2013, publicó el Informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (GMH,

²² Ley 1448 del 10 de junio 2011. Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, más conocida como Ley de Víctimas

²³ Datos del balance de gestión CNMH 2012-2018 en <https://centrodememoriahistorica.gov.co/tag/balances/>

2013), un compilado de más de 400 páginas que documenta, analiza e intenta esclarecer y comprender más de 50 años de conflicto, desde el trabajo adelantado por el GMH, ahora CNMH. El Informe Basta Ya se constituyó en un hito de gran trascendencia pues, da cuenta de las consecuencias de la guerra en Colombia; recopilando cifras y datos que permitieron dilucidar las magnitudes del conflicto armado. Estableció una periodización del conflicto; definiendo y demostrando diferentes modalidades de violencia; presentando los resultados de investigaciones previas; dando explicaciones multicausales de las dinámicas del conflicto; y también, señalando la participación de diferentes actores armados en el conflicto, entre los que se incluye al propio Estado, a las fuerzas públicas y a grupos paramilitares. Además, la importancia de este informe se desprende de la implementación/creación de un enfoque metodológico para la “comprensión de las causas de la guerra en Colombia”: la modalidad de casos emblemáticos, considerados como “lugares de condensación de procesos múltiples que se distinguen no solo por la naturaleza de los hechos, sino también por su fuerza explicativa” (GMH, 2013, p.19). Es decir, casos particulares, que podían presentar y explicar de forma general la multiplicidad de formas, actores y tipos de violencias ejercidas contra la población.

Otra de las funciones que la Ley de Víctimas del 2011 le designa al CNMH, es crear y administrar un “Museo Nacional de la Memoria Histórica”, como medida de reparación simbólica a las víctimas y la sociedad colombiana. El Museo será reafirmado posteriormente, tanto en el documento final de los Acuerdos de Paz (2016), como en el Informe Final de la Comisión de la Verdad (2022), donde se ratificará la importancia de sus funciones y se instará nuevamente cumplir con su construcción.

En esta medida, el origen del Museo de Memoria de Colombia se gesta como una iniciativa/disposición de carácter estatal para la creación de un espacio para la memoria que, si bien es exclusiva del ámbito nacional, se suma a otras experiencias latinoamericanas creadas en un marco similar. Por mencionar algunos otros casos de museos de memoria de la región: en Argentina, el Museo de la Memoria en Rosario (2010), el Museo Sitio de Memoria ESMA en Buenos Aires (2015); en Chile el Parque por la Paz Villa Grimaldi (2004) y el Museo de Memoria y los Derechos Humanos (2010) en Santiago; en Uruguay, el Centro Cultural Museo de la Memoria (MUME) en Montevideo (2007); en Brasil el Memorial da Resistência en São Paulo (2009); en Paraguay el Museo de las Memorias: Dictadura y Derechos Humanos (2005); o en Perú, el Lugar de Memoria Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) (2015).

Para 2018, al menos 10 de los lugares de memoria de Colombia procedían de sentencias judiciales en las que se instaba al Estado a su construcción (Guglielmucci, 2018). Sin embargo, el número de lugares de memoria que han sido proyectados directamente desde la iniciativa pública es restringido. El primero es el Museo Casa de la Memoria de Medellín, gestionado por la Alcaldía de la ciudad e inaugurado en el año 2012; el segundo es el Centro de Memoria Paz y Reconciliación (CMPR) de Bogotá, gestionado por la Alcaldía Distrital y abierto en el 2012. Por último, el Museo de Memoria de Colombia, aun en construcción, instado por el Gobierno Nacional a ser creado y construido desde el año 2011. Esta iniciativa se destaca por las dimensiones y la proyección política y social que lo ha caracterizado, y por ser el único lugar de gestión y financiación estatal a nivel nacional.

Pierre Nora (1984) hace referencia al “momento bisagra” en el contexto de la explicación del surgimiento de los lugares de memoria. Este momento lo considera como “la articulación entre la conciencia del pasado, la memoria y su encarnación” (p.19). Para el caso del Museo de Memoria de Colombia, la “bisagra” se dio en el marco de años de reclamaciones por garantías para la rememoración y el reconocimiento de las víctimas. Pero, también en el entramado de un escenario abierto de disputas políticas, sociales y jurídicas, en el marco de un conflicto armado vigente.

Por lo que, si bien la idea del museo se adscribe a una demanda real y creciente por procesos de enunciación y marcación de memorias (que hasta el momento se venían adelantando principalmente de manera autogestionada por colectivos de víctimas), desde su disposición se han develado una serie de tensiones y disputas. Una muy prematura surgió respecto a la elección y creación de este lugar de memoria en el marco de una institución museal. Esto fue reconocido por la exdirectora del Museo, Martha Nubia Bello, como un eje problemático y tensionante pues, “la palabra museo está asociada a una vieja concepción de museo, de objetos y de verdad oficial” (El Espectador, 2015a).

Lorena Luengas (en adelante Lorena), museóloga, coautora del Guion Conceptual del Museo, curadora del eje agua de la primera exposición del Museo y ex integrante del equipo del Museo (2015-2020), comentó en la entrevista realizada para esta investigación que, desde las primeras conversaciones sobre el proyecto del Museo, emergió esta tensión, rodeada además de críticas y desconfianza, entre las que se resaltaba muy particularmente la entidad estatal de la institución:

Los lugares de memoria y las organizaciones de víctimas estaban abiertos a la idea del museo, [sin embargo], la gente venía de un proceso en que no se le creía al Estado y por eso,

como no creían en el Estado, entonces decían: ¿Cómo va a quedar en las manos del gobierno la memoria del conflicto? [...] Cuando se decía de un museo respondían, “pues, entonces va a ser las verdades oficiales” [...] Tenían muchas críticas en ese sentido, es decir: ¿Qué se va a poner?, ¿Cómo se va a poner?, ¿Dónde va a quedar? ¿Quién va a tener la gobernanza? **L. Luengas, entrevista, 8 de septiembre de 2022.**

Lo anterior apunta y contextualiza el rastreo de una temprana preocupación sobre la injerencia estatal en la narrativa del Museo, que ronda preguntas respecto al qué, cómo, dónde, y quién(es) construye(n) memoria (Jelin, 2002). También configura una ventana que deja entrever el surgimiento de tensiones asociadas a las decisiones que se fueron tomando frente a estos cuestionamientos.

En el “Museo Nacional de la Memoria: Un lugar para el encuentro”, publicación realizada por el Centro y el Museo (CNMH, 2017a), se detallan apartados de entrevistas realizadas a colectivos de víctimas en el marco de discusiones y talleres realizados para la formulación del Museo. En estas, mayoritariamente, se leen voces solicitando y depositando muchas expectativas en la institución, lo que no implica que desaparecen las inquietudes respecto al proyecto. De hecho, en otro documento del Centro (CNMH, 2014a) se señala que, en estos mismos espacios de diálogos sobre la formulación del Museo, los participantes (organizaciones sociales y de víctimas) sugirieron primero realizar un espacio memorial más que un museo, esto, además, porque el 90% de participantes manifestaron nunca haber ido a un museo (CNMH, 2014a).

Respecto a esta cuestión, tanto el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE), que agrupa más de 200 organizaciones de víctimas, con amplia presencia nacional y una trayectoria de más de 20 años; y la Red Colombiana de Lugares de Memoria (RCLM), conformada hace casi 10 años y que agrupa alrededor de 30 lugares de memoria de todo el país; concuerdan en mencionar que desde el inicio de las conversaciones de la formulación del proyecto del Museo de Memoria, las organizaciones manifestaron estas y varias inquietudes adicionales sobre la formulación del proyecto del Museo. Eugenia Castro (en adelante Eugenia) vocera, integrante y representante del MOVICE, y Mónica Álvarez (en adelante Mónica) Secretaría Técnica de la Red Colombiana de Lugares de Memoria (RCLM), relatan lo siguiente sobre su participación en estas conversaciones:

En ese momento nosotros le dijimos a la dirección de Gonzalo Sánchez que no queríamos pensar en el museo [...] en ese momento nosotros propusimos que, más que un museo, había que pensarse un Museo en red o en una red de lugares de memoria y esa era la propuesta que siempre manifestamos. **M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022.**

Efectivamente se hicieron discusiones con el Centro de Memoria [CNMH], que eso siempre las hemos tenido, pues, desde el inicio con Gonzalo (exdirector del CNMH 2011-2018) se habló cómo quisiéramos y cómo imaginábamos que iba a ser el Museo [...] Pero, pues, a la hora de la verdad tampoco se tuvo en cuenta en esa administración esos pensamientos, esas propuestas, no las vemos reflejadas, no es el lugar que propusimos... sino que eso viene dirigido, porque al final eso es del Estado. **E. Castro (MOVICE), entrevista, 2 de noviembre de 2022.**

Ambas apreciaciones detallan que el Museo no se corresponde o adopta completamente las propuestas que tenían las organizaciones. Esto último, a su vez, refiere a una misma cuestión: la decisión de optar por la forma conmemorativa de museo, donde el museo mismo dista de pensarse como un consenso, no es el “museo imaginado”. Si bien, como veremos más adelante, esta afirmación se sustenta en muchas otras variables, por ahora diremos que esto no es algo que sucedió solamente en el caso colombiano. De hecho, se enmarca en una discusión a la que ya se habían visto enfrentados también otros museos de memoria. En Argentina, por ejemplo, en el marco de la construcción del Museo Sitio de Memoria en la ESMA en Buenos Aires, se generaron debates respecto a la “propuesta de un museo como vehículo de memoria”, con cuestionamientos sobre si era la mejor forma para transmitir la memoria (Guglielmucci, 2013). En Perú, en el año 2010, el Museo de Memoria cambió su denominación a Lugar de la Memoria (LUM), siguiendo una recomendación que pretendía enfatizar en “la importancia de tener un espacio vivo y dinámico, y no un espacio donde se [exponga] un pasado inmóvil” (LUM, 2014, p.9), como un museo²⁴. Ello revela unas disputas y reclamaciones de diferentes niveles, que se pueden entrever en y desde el origen del Museo de Memoria de Colombia, las cuales lo enmarcan en unos cuestionamientos a la noción de museo, y preguntas y debates más amplios sobre la forma conmemorativa “apropiada” para la memoria que han tenido, a su vez, otros espacios similares.

Al igual que en el caso peruano, en Colombia se rastrean debates asociados al nombre del Museo. En la Ley de Víctimas del 2011, la institución se denomina Museo Nacional de Memoria Histórica de Colombia, nombre que mantendrá hasta el 2017, cuando “como parte de una estrategia de comunicación del proyecto” (Torres, 2020, p.39) cambiará a Museo de Memoria Histórica de Colombia.

²⁴ Comisión Presidencial de Alto Nivel para el Lugar de la Memoria. (2014). Guión Museográfico: Lugar de la Memoria. “Según el dispositivo, los miembros de la comisión estimaron que la denominación “Museo” puede llevar al error de creer que la violencia vivida en el Perú es sólo cosa del pasado, cuando existen aún remanentes notorios” (p.9).

A partir del año 2019, el nombre que empezará a utilizar en itinerancias y publicaciones es el de Museo de Memoria de Colombia (González-Ayala, 2020, p.86), este es el nombre que mantiene hasta la actualidad (2023). Sin embargo, en 2022, en una publicación del Centro Nacional de Memoria Histórica, el nombre que se utiliza es el de “Museo de la Memoria de las Víctimas y Archivo de los Derechos Humanos de Colombia (MMVADH)”. Esta denominación “transitoria” de la entidad puede contextualizarse y leerse desde una serie de disputas (que se ampliarán en el capítulo tres) que se originan con la asunción de una nueva gestión del Museo, y que pretenden reelaborar el sentido de este. Al respecto el exdirector del CNMH, Darío Acevedo, refirió que el cambio surgió porque la entidad no correspondía su misionalidad con su nombre:

Se llama Museo de Memoria de Colombia en los documentos, en mi parecer un nombre equivocado, pues realmente no es la memoria de Colombia lo que hay allí. Lo que tiene que haber allí según la filosofía de la Ley es la memoria de todas las víctimas del conflicto armado. Entonces no es la memoria de Colombia, porque la memoria de Colombia está en el Museo Nacional de Colombia. **D. Acevedo, testimonio audiencia JEP, 11 de junio de 2022.**

Para Mónica Álvarez de la Red Colombiana de Lugares de Memoria, la transición de los nombres del Museo ancla precisamente una cuestión que no es netamente nominal y/o contextual, sino que plantea una forma en la que el Museo y sus diferentes gestiones han repensado en y desde su nombre las formas de emitir un mensaje y posicionarse ante otros procesos/proyectos de memoria:

Cuando le pusieron [al Museo] el apellido de histórica, lo sentimos y fue casi un proceso de expropiación de la memoria de las comunidades [...] Fue algo parecido a lo que pasó con la palabra “legado” en la Comisión de la Verdad, las comunidades lo entendieron diferente, lo entendieron como “herencia”. Es reconocer [o desconocer] las formas en cómo se nombran las cosas en los territorios... Porque creemos que estamos hablando de lo mismo, pero podemos estar hablando de cosas completamente diferentes. **M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022.**

Esto denota desde ya un escenario en el que las disputas trascienden y se entrecruzan no solo con los sentidos que envuelven al Museo, sino también con los sentidos que este – como centro emisor (Hernández, 2011) – decide, elabora y transmite. Sentidos entendidos en un marco en el que, el Museo promete ser el centro de acopio de experiencias nacionales de las vivencias del conflicto, y el lugar que “visibilizará la magnitud de la tragedia vivida durante más de seis décadas de confrontación bélica [al mismo tiempo que] reflexiona y debate sobre las causas y las condiciones que

desencadenaron el conflicto” (Museo de Memoria de Colombia, comunicación personal, 10 de octubre de 2022). Esto implica también entender que, el Museo tiene como telón de fondo el escenario singular del caso colombiano “donde el conflicto no está ni clausurado ni saldado sino dolorosamente abierto e irresuelto [y] dirimiéndose en el presente” (Longoni, 2015, p.235), lo que ha planteado un contexto particular “a la hora de hablar de memoria y de sus procesos de territorialización en espacios públicos” (Mora, 2013, p.105).

Lo anterior influye en las dinámicas en las que se ha ido modelando la participación de actores y emprendedores (Jelin, 2002) en los procesos de memoria. Pero, también, en la dinámica que ha configurado y definido una cartografía de la memoria en Colombia. Por ejemplo, se encuentra que mayoritariamente los lugares de memoria del país se han ubicado en zonas rurales donde habitó o aún habita con fuerza el conflicto armado, algunos con trayectorias de más de 30 años²⁵. Estos espacios han sido desarrollados principalmente de manera autogestionada por organizaciones de víctimas que asumen los riesgos que implica la enunciación (y denuncia) de memorias en estas zonas (Guglielmucci, 2018). En tanto, las zonas urbanas y particularmente ciudades como Medellín y Bogotá en los últimos 12 años han sido el escenario donde la gestión pública ha decidido instalar lugares de memoria, proponiendo así una nueva atmosfera, públicos y debates en torno a estos lugares.

“Una ciudad para el Museo”

Esta frase es el prelude con el que en la página web del Museo se hace referencia a la que podría considerarse una de las primeras grandes tensiones, disputas y reclamaciones sobre el proyecto del Museo de Memoria de Colombia: su ubicación en Bogotá. Como se mencionó recién, la marcación de lugares de memoria en el país ha respondido en buena medida a la dinámica misma que ha instaurado/posibilitado el conflicto. Por lo que, primordialmente se han ubicado lugares de memoria en espacios directamente afectados por este, que en su gran mayoría son rurales (Vargas, 2014). Es por ello que, la transición hacia centros urbanos – considerados “lejanos” del conflicto y asociados a la gestión pública – representan también nuevas dinámicas en los procesos de construcción de memoria. Esta es una primera razón por la que la selección de Bogotá como sede del Museo se vio acompañada

²⁵ Existen lugares de memoria que datan sus inicios en momentos muy álgidos del conflicto y se remontan a los años 80’s – 90’s, como el Museo Comunitario de San Jacinto de 1984, la Casa de la Memoria La Chorrera de 1986, el Parque Monumento de Trujillo de 1995.

de una serie de tensiones. Para Gonzalo Sánchez²⁶, ex director del CNMH, los cuestionamientos sobre la elección de Bogotá como sede del Museo estaban acompañados también por una preocupación manifiesta de diversas organizaciones y colectivos de víctimas respecto al resguardo de sus archivos, pues, este espacio tiene destinado también ser la sede del Archivo de Derechos Humanos y Memoria Histórica²⁷. Dadas las condiciones (particularmente en épocas de crisis del conflicto), la preocupación también estaba en la seguridad que los archivos y la información que contenían podrían tener en un “lugar distante” como Bogotá, pero también en un lugar distante como el Museo.

Tanto Eugenia, del Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado MOVICE, como Gloria Ramírez, directora de la Asociación de víctimas unidas del municipio de Granada (ASOVIDA) – que lidera el proyecto del Salón del Nunca Más, “el primer lugar de memoria de Colombia construido por la comunidad” – relataron lo siguiente sobre el proceso de entrega de archivos:

Nosotros con el Centro, en principio, tuvimos como mucha empatía porque, pues, sentíamos que nos representaban en nuestro diálogo, en nuestro quehacer diario. Y con Gonzalo Sánchez, él era muy accesible, era muy llevadero. Entonces, sentimos confianza de, en primer lugar, entregar nuestros archivos, porque se entregaron y yo sé que muchas organizaciones lo hicieron. Nosotros confiamos en el Centro. **G. Ramírez (ASOVIDA), entrevista, 25 de enero de 2023.**

El tema con los archivos es muy delicado, y para nosotros y lo hablo particularmente para mí como víctima del Estado, fue difícil porque era confiarles a ellos eso que, si le digo, se había resguardado sagradamente hasta antes de entregarlos. Para mí, para nosotros, los archivos son algo sagrado. **E. Castro (MOVICE), entrevista, 2 de noviembre de 2022.**

Estos testimonios nos permiten explorar más que la cuestión de la entrega de los archivos recopilados por las organizaciones (lo cual se abordará más adelante), permiten también tener una mirada sobre las formas en la que se irán modelando, entretejiendo y construyendo unas relaciones de poder y de vinculación con el proyecto del Museo, con su institucionalidad, e incluso con sus funcionarios. Todo esto en el medio de las discusiones respecto a su ubicación. En esa medida, la distancia y la ubicación del Museo en Bogotá – como nodo de debate – no sólo se refiere aquí a la selección de una ciudad

²⁶ G. Sánchez. (11 de junio de 2022). Testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH.

²⁷ La Ley de Víctimas dispone como función del Centro Nacional de Memoria Histórica la conformación de un archivo sobre violaciones a los derechos humanos e infracciones al derecho internacional humanitario ocurridas con ocasión del conflicto armado interno (Art.144-145-149, Ley 1448 de 2011) como parte del legado testimonial y documental del Centro. El mismo planea ubicarse en el edificio del Museo.

que tradicionalmente ha sido considerada como lejana al conflicto, sino también a una institución con la particularidad de ser de carácter estatal.

En otras líneas, surgieron también cuestionamientos respecto al relato que construiría el Museo en y desde Bogotá. Para Martha Nubia Bello, ex directora del Museo, esto manifestaba un “temor” de los colectivos porque “el museo fuera un museo bogotano hecho por bogotanos”²⁸, lo que tapiza el surgimiento de varias preguntas sobre el cómo, cuáles y en qué medida serían los procesos de participación y decisión que tendrían los lugares de memoria y los colectivos sobre el proyecto del Museo. En otras palabras, esta inquietud se relaciona con la decisión sobre cómo el Museo integraría (o desligaría) a las experiencias ampliamente trabajadas en los lugares de memoria de las regiones, en su diseño, construcción, narrativa y gestión. Lo que implica, a su vez, una reclamación temprana y emergente respecto al sentido de pertenencia y de representatividad (discursiva y administrativa) que tendría el Museo si este proceso de participación y decisión no estaba claro. Frente a esta cuestión, Mónica, de la Red Colombiana de Lugares expresó:

Nuestra discusión siempre ha pasado por eso, por entender que no tiene sentido y que no puede haber un museo centralizado en Bogotá, donde el trabajo que realizan las organizaciones y los lugares de memoria del país de las regiones no es claro. **M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022.**

La posición de exdirectivas del Museo es que este espacio manifestaba un compromiso con las regiones en dos sentidos: por un lado, respondiendo a un “llamado que hacían las comunidades de las regiones más apartadas del país [...] [Un] interés de que [las] situaciones de violencia que habían acontecido allí [en las regiones] se supieran también en la capital”. Por otro lado, porque el Museo se piensa a sí mismo como “una plataforma que visibilice los lugares de la memoria del país y no que los invisibilice”²⁹.

En esa medida, otro punto de vista en este debate ha considerado también que la elección de Bogotá se explica desde una intención de dar visibilidad a la tragedia del conflicto y a los datos registrados en los archivos, pues se considera que la ciudad puede/debe hacer uso no sólo de sus vivencias particulares en el conflicto, sino también de las “facilidades” de su “lejanía” con el conflicto, para

²⁸ M. Bello, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 21 de diciembre de 2022.

²⁹ Ibid.

generar un discurso que, en varias regiones, por la naturaleza misma del conflicto, es de imposible enunciación (Verdad abierta, 2016). Tal como ha señalado Camilo González, ex director del Centro de Memoria Paz y Reconciliación de Bogotá:

En los últimos 20 años [Bogotá] ha recibido unos 600.000 desplazados por la violencia. Es decir que el 8% de la población actual de Bogotá tiene una relación directa con la violencia del conflicto armado [...] A parte, Bogotá es un centro también de incidencia y de representación de todos los sectores políticos y también de las víctimas del conflicto y de las iniciativas de paz. (C. González en Martínez, 2012, p.40)

Sin embargo, para las organizaciones “la relación con esta idea de museo en Bogotá siempre ha sido conflictiva” (M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022), entre otras cosas, porque consideran que no tuvo en cuenta muchas críticas, opiniones e inquietudes que se manifestaron desde el inicio, “empezando [por] donde quedó [ubicado]” (E. Castro (MOVICE), entrevista, 2 de noviembre de 2022).

Estas apreciaciones y sensaciones manifestadas por los integrantes de las organizaciones entrevistadas son soportadas con la revisión de la documentación de los informes de la consultoría³⁰ que se contrató para recopilar las percepciones y expectativas que se tenían sobre el Museo, y aportarlas así a su formulación y creación. Si bien, en el informe de la consultoría del Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP, 2014), se detalla que el CNMH solicitó consultar las respuestas a la pregunta: “¿usted dónde considera que debe estar ubicado un Museo Nacional de la Memoria?”³¹, la cual expresaba la inquietud de las organizaciones de víctimas y los participantes convocados a talleres, encuestas y espacios de trabajo; la realidad es que las voces de quienes fueron interrogados sobre este proceso no fueron tomadas en cuenta. No porque no se seleccionara o tomara en consideración sus respuestas, sino porque, de hecho, la decisión respecto a la sede del Museo correspondió a un proceso netamente institucional que ya se había tomado con anterioridad a las encuestas, es decir, antes de consultar con las víctimas.

Así lo detalla el informe de la consultoría:

³⁰ En el año 2013, el CNMH y Colciencias contrataron una consultoría que fue realizada por el Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP, 2014-2015) en el marco del Proyecto Voces de la Memoria, como estrategia para recolectar, a escala, información respecto a las expectativas sobre el proyecto del Museo, que pudieran aportar a su construcción.

³¹ Pregunta 16. Encuesta realizada Consultoría CINEP (CINEP, 2014)

Ya en los últimos meses de implementación del proyecto, nos fuimos enterando, a través de reuniones e intercambios con el Centro de Memoria Histórica, de que **las decisiones fundamentales sobre la construcción del Museo Nacional de la Memoria ya estaban tomadas**, tal como su construcción en la ciudad de Bogotá, y que, por lo tanto, el conjunto de opiniones, expectativas y propuestas recopiladas en las diversas regiones ya no tendrían incidencia en las grandes decisiones. (CINEP, 2014, p.3, resaltado propio).

Al ser interrogado sobre el proceso de selección de la sede del Museo, la entidad sostiene que las razones por la que se eligió Bogotá responden a una intención de optar por un escenario amplio para discusiones, en el que las posibilidades de escucha y de públicos es mayor que en otros lugares. Además, que permite encaminar su misión de servir de plataforma de proyección del trabajo de lugares de memoria de las regiones:

... La capital articula de manera masiva la salida y la llegada de gente de otras regiones y otros países. Es un lugar accesible para el resto de colombianos y extranjeros. La construcción del Museo de la Memoria Histórica de Colombia en Bogotá tiene sentido si las memorias e iniciativas comunitarias son conocidas por una nutrida sociedad urbana. [...] El Museo es una apuesta para que Bogotá conozca al país rural, para que los sectores sociales marginados históricamente estén representados en un lugar común, donde sus demandas y actos de resistencia puedan tener más visibilidad. Además, es un objetivo del Museo mantener su apoyo a los lugares e iniciativas de memoria en las regiones. **Museo de Memoria de Colombia, comunicación personal, 10 de octubre de 2022.**

Una vez decidida la ciudad de Bogotá como sede para el Museo (aunque fuera unilateralmente), otra decisión pendiente consistía en seleccionar el punto de la ciudad en el que se ubicaría. Al no contar con “un lugar emblemático preexistente en Bogotá para reutilizarlo y recontextualizarlo”, el CNMH, argumentando “cuestiones presupuestales, operativas y prácticas como el acceso o la conectividad con sistemas masivos de transporte [...] consideró desde el principio la posibilidad de adquirir predios propiedad del Estado, evaluando varias opciones hacia el centro de la ciudad” (Vargas, 2014, pp.36-37). En diciembre del 2014, la Alcaldía de Bogotá proyecta el “Eje de la Paz y la Memoria” y establece “acciones de cooperación” para la construcción del Museo de la Memoria³², ubicado en los límites entre la Avenida Teusaquillo (Calle 25), la Carrera 29a y la Avenida Jorge Eliécer Gaitán (Calle 26) (MMC, 2019a). En este lugar se encuentra emplazado desde 1975 el monumento “Ala Solar” obra del artista venezolano Alejandro Otero, donado al gobierno colombiano:

³² Decreto 632 de 2014. “Por el cual se adopta el Proyecto de Diseño Urbano Eje de la Paz y la Memoria”

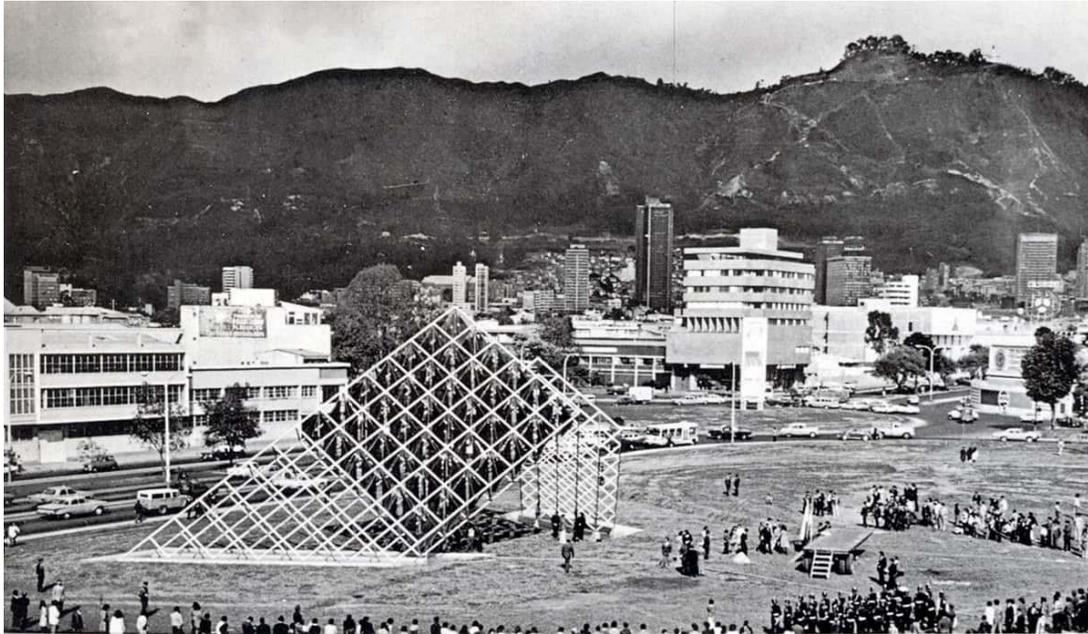


Imagen del Ala Solar, nombre de la obra que se encuentra allí emplazada. Ala Solar también será un nombre que se asocia a esta zona de la ciudad. Fuente: CNMH (30 de septiembre de 2022).

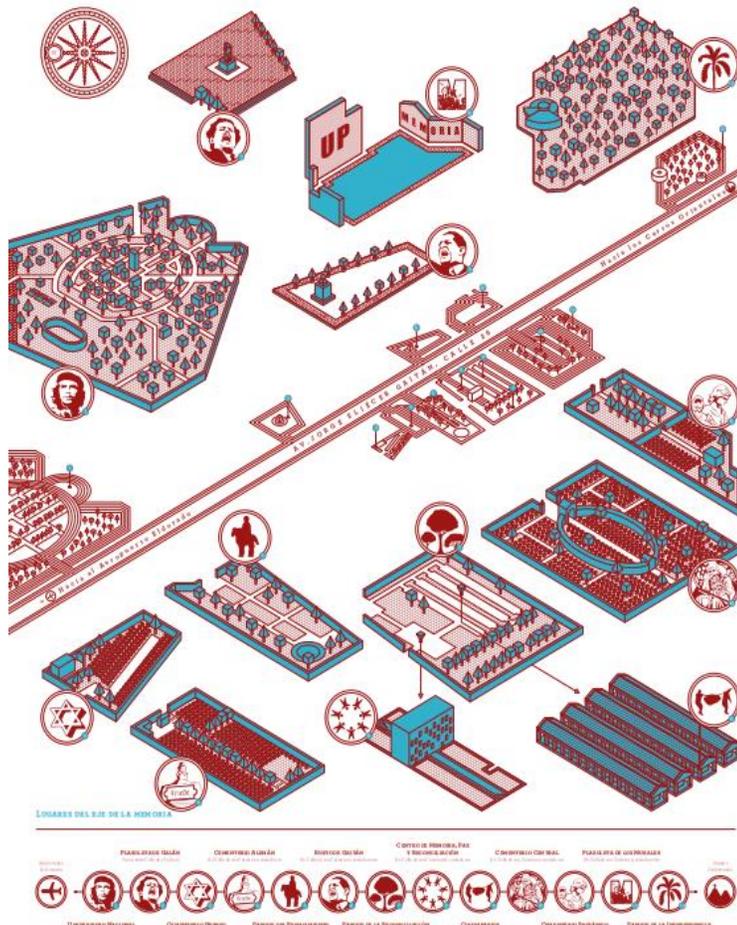
En esta medida, la inscripción del Museo de Memoria de Colombia al Eje de la Paz y la Memoria en Bogotá evidencia la articulación de un proyecto nacional con un proyecto distrital. Este proyecto distrital propuso la creación de una ruta urbana de la memoria en la ciudad, pensada a partir del trabajo de marcación y cartografía adelantado por el Centro de Memoria Paz y Reconciliación (CMPR, 2015) de la Alcaldía, que consistía en delimitar o instalar diferentes lugares con referencia de memorias o, que aportaran un lugar desde donde pensarla. Por tanto, el emplazamiento del Museo se da y complementa a un espacio y a un proyecto amplio de memorias en la ciudad, compuesto (entre otros) por el CMPR, una serie de murales y un complejo fúnebre, que incorpora un conjunto de cementerios³³, que anticipará fuertemente el sentido de memoria que tendrá el proyecto del Eje: asociando la muerte y el duelo. Para Juan Carlos Posada, exdirector del Museo (2011-2015), el hecho de que el Museo se sumara al Eje de Memoria y Paz significó que fue “geoestratégicamente ubicado” en lo que se considera “un lugar asociado históricamente con el culto a la muerte y el duelo [...] junto a los columbarios que alguna vez fueron las tumbas sin epitafio de miles de víctimas de las violencias” (Vargas, 2014, p.37).

³³ Cementerio Central, Cementerio Hebreo, Cementerio Alemán, Cementerio Británico.

BOGOTÁ CIUDAD MEMORIA

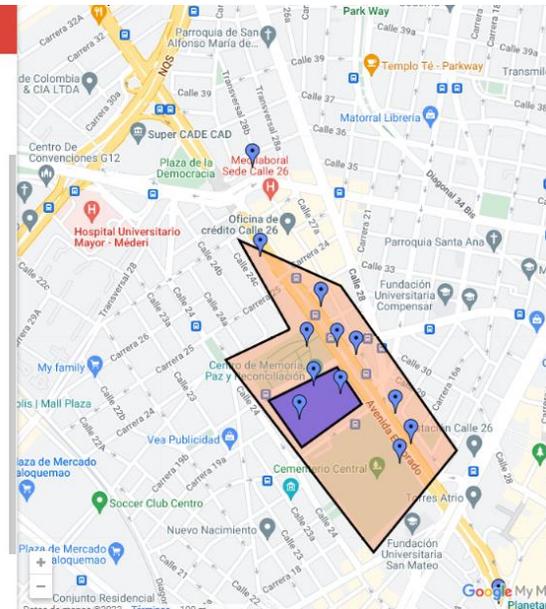
Cartografía del Eje de la Memoria / Av. Jorge Eliécer Gaitán, Calle 26

Es un proyecto mapero, memoriales y descubrimiento del Cementerio Central sus habitantes la zona cementaria y del Eje de la Memoria Av. Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá una intervención gráfica e histórica de estos espacios con guías por una cartografía. Map para de este proyecto y así la nueva lugares de memoria. Bienvenidos!



Cartografía del Eje de la Memoria. Fuente: CMPR (2015).

- Eje de la Memoria Avenid...
- Puntos de Memoria
 - Fase 1 Eje de la Memoria
 - Parque de la Reconciliación
 - Bosque de la Libertad
 - Mural "La paz es nuestra"
 - Cementerio Museo Central
 - Plazoleta de los Murales
 - Centro de Memoria, Paz y Reconciliación
 - Columbarios del Cementerio Central
 - Zona verde - Parque de la Reconciliación
 - Parque del Renacimiento
 - Estación Transmilenio "Centro Memoria"
 - Busto "Jorge Eliécer Gaitán"
 - Monumento "Luis Carlos Galán"
 - Plazoleta "Guillermo Rivera"
 - Jesús Antonio Bejarano
 - Estudiantes y Profesores Universidad Nacio...
 - Alberto Álava Montenegro
 - Edificio Uriel Gutiérrez Restrepo
 - Colectivo artístico 20.26
 - Mural colectivo Street Art (Guache, Lecivo, T...
 - Mural colectivo artístico Bicromo y M.A.L.



Mapa del Eje de la Memoria. Fuente: CMPR (2015)



Integración del Museo de Memoria en el Mapa del Eje de la Memoria. Fuente: MMC.

La construcción

La materialización del Museo ha sido otro gran debate en su proceso. De hecho, hasta el último momento de escritura de esta investigación (julio de 2023), el Museo sigue sin contar con un espacio físico acabado. Si bien, como se mostró en el apartado anterior, aunque en 2015 se dio inicio al proceso que buscaba situar al Museo, este se ha extendido hasta la actualidad. Como se presenta a continuación, este proceso se vio atravesado por diversas tensiones y disputas que abarcan, desde la apertura de un concurso arquitectónico y la posterior selección de un diseño para el edificio, hasta disputas políticas en torno a fijar la(s) primera(s) piedra(s) del espacio y, particularmente, al proceso mismo de avance, desarrollo y demoras de la construcción iniciada en el año 2020. La construcción permanece aún en obra gris y, según algunos informes³⁴, podría tener fallas estructurales que retrasarían (en el mejor escenario) la entrega del edificio para el 2025.

Para diferentes autores (Nora, 1984; Jelin, 2002; Jelin y Langland, 2003; Messina, 2019) los lugares de memoria no se entienden ni se definen solamente en o desde su dimensión física. Sin embargo, tanto las demoras como el proceso mismo de construcción física del Museo de Memoria han visibilizado una serie de tensiones que nos impulsan a analizarlas a la luz de la institucionalidad del espacio, al modo en cómo se pensó, a lo que se decidió dejar dentro o fuera con la selección del edificio, a las gestiones realizadas, a los recursos que se han destinado para avanzar en él. Y, más particularmente, el cómo se va a articular el espacio con la narrativa misma del Museo y, cómo la narrativa podría encontrar espacio en este lugar. Lo anterior permite hacer una lectura analítica del proceso de construcción del Museo desde las conexiones emergentes entre la memoria y el espacio - la marcación de memorias - (Da Silva, 2001; Jelin y Langland, 2003; Guglielmucci, 2013, 2022; Longoni, 2015; Messina, 2019). Pero, también, desde la relación que se devela entre la arquitectura, el espacio y la narración (Calvi, 2003; Ricoeur, 2003, 2004).

Para esto, basta remitirse al denominado “primer hito fundacional” del Museo y su proceso de construcción, fechado el 9 de abril de 2015, donde se rastrea el inicio de varias de las pugnas y

³⁴ En la nota periodística El Espectador – Colombia +20. (2023). Graves problemas en obra de Museo de Memoria: no cumple con sismorresistencia, se adjuntan informes institucionales del CNMH que señalan “Comentarios y alertas a la construcción del proyecto de Museo de Memoria de Colombia”, documento realizado por la directora encargada del Centro Nacional de Memoria Histórica, Ana María Trujillo, en los que detalla preocupaciones por el estado y el deterioro que venía presentando la estructura del edificio.

disputas políticas y sociales en torno a él. Este día, con motivo de la conmemoración del Día Nacional de la Memoria y la Solidaridad con las Víctimas³⁵, el presidente Santos junto al alcalde de Bogotá Gustavo Petro (2012-2015) y directivos del CNMH, en medio de una “masiva movilización ciudadana” oficializaron “la transferencia del terreno por parte de la Alcaldía al Estado” donde se construiría el Museo (la zona del Ala Solar, mencionada anteriormente) (Guglielmucci y Rozo, 2021).

Esto, en un acto ceremonial, durante el cual líderes de comunidades indígenas “pasaron una piedra por el fuego antes de dejarla en el suelo como un símbolo de ‘cimiento espiritual’” (Guglielmucci y Rozo, 2021, p.199) del lugar que se convertiría el Museo de Memoria de Colombia. Ese mismo día la Sociedad Colombiana de Arquitectos y el CNMH anunciaron la apertura de un concurso internacional para elegir la propuesta arquitectónica del diseño del edificio para el Museo. Este diseño debería estar orientado en ser “emotivo, plural y flexible” y cumplir con una serie de criterios “diferenciales, territoriales, simbólicos, estéticos, poéticos y dinámicos”, que diera cuenta en su construcción interna y externa del Museo como un lugar de “duelo; de información y consulta; de reflexión, encuentro y deliberación; para la investigación y la reflexión pedagógica; de expresión, creación y exposición artística y cultural” y, también, “como un lugar de archivo” (MMC, 2019b).

El CNMH elaboró el documento “Bases para el concurso público de anteproyecto arquitectónico para el diseño del Museo Nacional de la Memoria” (CNMH, 2015a), que contiene una guía de los criterios que orientan la elaboración para la presentación de propuestas de diseño para el Museo. El instructivo detalla una serie de descripciones (algunas someras y otras minuciosas) sobre las características que se esperaba tuviera el edificio, entre las que resalta una preocupación por la imagen que el Museo proyectaría, y por la forma en la que conjugaría con el espacio de la ciudad al cual se integraría: el Eje de Memoria y Paz. Un detalle relevante sobre esta cuestión es que revela que el Museo elabora un direccionamiento sobre la construcción del edificio, sin tener aun una perspectiva clara sobre los contenidos y la disposición que pretende para el espacio, es decir, sin la definición de una perspectiva museológica o museográfica. Por lo que también, este proceso se propone como un punto clave que devela como eje de análisis la conjunción de la formulación del edificio para el Museo, con la formulación y elaboración de una propuesta de relato para el Museo.

³⁵ Establecido por la Ley de Víctimas, Capítulo IX. Art.142

En agosto de 2015 se anunciaron las tres propuestas que serían premiadas por el concurso. El tercer puesto lo tuvo David Delgado Arquitectos (Bogotá) con “Un peregrinaje por el jardín de la esperanza”. Fue una propuesta que daba un importante lugar a la inserción de la naturaleza en el espacio, como forma narrativa y de vinculación con el espacio:



Es un jardín hecho por y para las víctimas [...] inaugurado por las comunidades afectadas y re-inaugurado por cada visitante [...] con espacios abiertos llenos de naturaleza que rematan en una terraza que ve el territorio y en la cual se entrega la semilla que debe cultivarse en el jardín ofrecido a la ciudad para culminar el recorrido. (ArchDaily, 2015a, párr.7-8).

Un peregrinaje por el jardín de la esperanza. Fuente: ArchDaily (2015a)

El segundo puesto fue para “La torre de luz”, presentada por Taller Síntesis S.A.S (Medellín). Con una propuesta narrativa más asociada a lo sensitivo, a la luz y a la conexión de los espacios abiertos y cerrados:



La torre de luz. Fuente: ArchDaily (2015b)

[Propone] un "recorrido ritual" [que] espacializa la complejidad del conflicto [...] [en] una serie de pequeñas salas concatenadas, divididas sutilmente unas de otras a través de la luz cenital que penetra el edificio y por unas esbeltas columnas metálicas. Es una estrategia que permite que el visitante se encuentre inmerso en un espacio en que las historias se entrecruzan, un espacio en el que es imposible entender un hecho aislado asépticamente uno de otro. (ArchDaily, 2015b, párr.9-10)

Como diseño ganador se elige “Entre el Cielo y la Tierra”, elaborado conjuntamente por Pacheco Estudio de Arquitectura (Colombia) y Estudio Entresitio (España), un diseño que pretende articular la propuesta espacial del Museo con la propuesta narrativa (apenas tentativa), en un recorrido “ascendente, secuencial y emotivo, entre el suelo y el cielo urbano”. La propuesta planteó que el edificio estuviera compuesto por torres conjuntas que hicieran alusión a “la multiplicidad de puntos de opinión” que componen “una construcción fuerte”, apuntando a “una reflexión de que es a través de la diversidad que se logra la unidad y la fuerza” (CNMH, 2015b).



Render del Futuro Museo de Memoria. Fuente: CNMH (2015c)

Si bien el CNMH sostiene que la participación de las víctimas en el diseño del edificio del Museo se sustenta en que el programa arquitectónico es resultado de la construcción social, lo cierto es que la selección final del diseño estuvo a cargo de un jurado compuesto por expertos en diseño arquitectónico, urbanismo, bioclimática, museografía y archivos, en el que no tuvo lugar la participación y/o decisión de las organizaciones sociales y de víctimas. El jurado tomó su decisión y seleccionó un diseño que, en sus propias palabras: “evoca un tejido y da un sentido procesional al recorrido, lo cual permite que el visitante genere su propio rito en la medida en la que avanza a través del edificio” (MMC, 2019b).

Tanto el concurso, la selección del ganador, como la primera imagen revelada de lo que sería el Museo de Memoria de Colombia, fueron sucesos ampliamente cubiertos por la prensa. En las notas se puede rastrear y registrar debates que se fueron generando y que se desarrollarían posteriormente. Por

ejemplo, respecto a lo que representaba la construcción misma del Museo, se enunciaba lo siguiente: “seguramente levantará ampollas y polémicas, pero por fin habrá un sitio que muestre la realidad del conflicto y sus efectos en el país” (El Espectador, 2015a). Otras declaraciones se refirieron a la gran cantidad de recursos económicos destinados al proceso de diseño del edificio: “El ganador del concurso recibirá 670 millones de pesos, más un contrato para el desarrollo del proyecto que suma 3 mil 200 millones de pesos en honorarios. El segundo y tercer lugar se premiarán con 134 y 89 millones de pesos” (El Espectador, 2015b). En esta misma línea, se plantearon algunos cuestionamientos del lugar de la arquitectura respecto a la memoria: “llevar el cometido a concurso público y delegar la tarea del diseño a los arquitectos, sirve como punto de partida para lanzar una serie de preguntas: ¿Qué piensan los arquitectos sobre la memoria?, ¿Puede la arquitectura aportar a la construcción de una memoria colectiva en un país como Colombia?” (ArchDaily, 2015c). También se registraron algunas críticas al diseño seleccionado: “A simple vista parece un castillo con tres torres grises y un techo colorido” (Verdad abierta, 2015); “El anuncio de la primera imagen conocida del edificio generó algunos comentarios de rechazo en redes sociales [...] [parece] una especie de gran fortaleza contemporánea, que se eleva monumentalmente bajo un cielo nublado” (Razón pública, 2015).

Estos fragmentos de notas periodísticas del año 2015 registran un acercamiento no solo a la recepción que tuvo la obra seleccionada, sino también al contexto inicial del proyecto de construcción del Museo, y los focos de atención que estaba generando (el presupuesto, la arquitectura, el diseño). Además, estos apartados se vuelven titulares que anteceden una emergente y ahora recurrente preocupación y debate respecto a las formas en las que se articularía el diseño del edificio con un guión museográfico que todavía estaba (está) en construcción: “Este espacio tendrá que acoger un guion museográfico relativo a un conflicto armado que aún está activo [...] valdría la pena analizar hasta qué punto las condiciones espaciales podrían determinar lo que allí se exhiba” (Razón pública, 2015); “Es ahí donde está el otro gran reto, porque ese guión no será el definitivo, mucho menos si se crea una Comisión de la Verdad” (El País, 2015).

Para reflexionar sobre lo anterior podemos remitirnos al ejemplo planteado por Young (2000) respecto al concurso realizado en 1995 en Alemania para la construcción del Memorial a los judíos asesinados

de Europa. Una de las propuestas presentadas en el concurso fue destruir la Puerta de Brandeburgo³⁶ y utilizar sus restos para generar un memorial, con base en la siguiente pregunta: “¿De qué manera podría recordarse mejor a un pueblo destruido que con un monumento destruido?”. La propuesta por más escandalosa que resultó se basaba en la idea de plantear que sólo “un espacio vacío” podría “recordar un pueblo ausente”. Desde este caso, Young (2000) rescata varias cuestiones, una es que la diversidad de las propuestas no se traduce en validez o aceptación del público. Otra, que aporta más puntualmente a la discusión que estamos desarrollando sobre el Museo de Memoria de Colombia, es que la discusión que surge en el marco del concurso revela la siguiente problemática, que no se puede pensar en un monumento adecuado: “la polémica, por lo menos en parte, se dirige contra la construcción de cualquier diseño ganador, contra la consumación misma del monumento” (Young, 2000, p.80). Pues, toda vez que “el monumento refleja su contexto socio-histórico y estético [y] responde tanto a las necesidades del artista como de la historia oficial” (Young, 2000, p.82). En esta medida, tanto las propuestas como el diseño ganador contienen una lectura de intencionalidades, contextos, condiciones y condicionamientos, pero sobre todo de polémicas y disputas intrínsecas.

Con base en la propuesta de Ricoeur (2003) profundizamos en estas cuestiones, desde una lectura que yuxtapone la arquitectura y la narración, entendiendo que el acto de construir, que supone también “el acto de permanecer, de pararse y establecerse”, se ve atravesado por el acto de narrar mediante “una inteligibilidad cruzada” desde la cual “no podemos entender el uno sin el otro” (p.15). Esto implica entender que no se puede construir sin narrar, o, también, que no hay construcción sin narración. Para Calvi (2003) esto implica “sustraer la arquitectura de una simple y estéril autorreferencialidad, para introducirla en una relación entre parte y todo, texto y contexto, y en el reconocimiento de la dimensión temporal, narrativa del proyecto [arquitectónico]” (p.52).

En esta medida lo que proponemos es una lectura que entienda y problematice tanto el proceso de construcción del Museo como la misma edificación como un “lugar proyectado y experimentado de manera narrativa” (Calvi, 2003, p.53). A continuación, detallamos información descriptiva sobre el espacio que se está construyendo:

³⁶ El Brandenburger Tor es un lugar emblemático de Berlín y de Alemania, considerado un símbolo político. La propuesta de destruirlo en el marco del concurso para construir el Monumento a los judíos asesinados de Europa se enmarca además en una serie de discusiones que iniciaron con la iniciativa misma del Monumento. Las discusiones llevaron algo más de quince años, para su construcción y apertura.

El edificio del MMC [...] cuenta con un área aproximada de 14.000 m² [...] tendrá capacidad de albergar hasta 3.389 personas [...] cuenta con 6 pisos de altura, [...] 5 Salas de exposición, una sala de reunión y multipropósito, al igual que áreas destinadas a centro de documentación, ludoteca, áreas de formación, áreas administrativas y áreas de servicios generales. **Presentación MMC: Comenzamos su construcción, p.7. Documento cedido por el Museo de Memoria de Colombia para esta investigación.**

Más que presentar dimensiones y datos, esta información pretende referenciar el espacio que se propone para habitar la memoria. Esto equivale a pensar cómo se inscribe la edificación en el diálogo que pretende entablar, no sólo con la ciudad, sino (sobre todo) con las memorias que habitarán en él. Es decir, se propone pensar la edificación del Museo más en su “cualidad dialógica” que “estética”, dando así lugar a cuestionar la capacidad que tiene el diseño seleccionado “para interactuar con otros discursos y soportes de la memoria” (Messina, 2019, p.67). Esto, particularmente, en la medida que el Museo se presenta como voz, representación y depósito de memorias y lugares, pero – al mismo tiempo – se percibe como ajeno a estos. Así lo enfatizó Mónica Álvarez, de la Red Colombiana de Lugares de Memoria:

Es un diseño que no tiene en cuenta los lenguajes de los territorios, ni los espacios... Es muy difícil tener que adaptarse a la ciudad, no deberían, no debe funcionar así cuando se está hablando de un espacio en el que se reconoce la memoria de las víctimas del conflicto armado y de los territorios [...] Es pensar un espacio que está diseñado para exponer cosas, pero, no para que las comunidades trabajen, se encuentren [...] No tener un espacio por ejemplo para la siembra³⁷ que es fundamental [...] Son elementos que son fundamentales, y que tienen que pensarse. Hay que pensar un espacio realmente, en el cual, las personas no vengán solamente a hablar, sino que, las comunidades hablan tejiendo, sembrando, trabajando... Lugares no sólo para hablar, sino lugares que se piensen cómo hablan las comunidades. **M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022.**

Para Ricoeur (2003) un edificio se convierte en un “mensaje polifónico”. Esto implica pensar el edificio del Museo como un mensaje que, aunque sea único, puede ser múltiple también. Y en esa medida, da lugar a preguntar por las líneas que orientan al edificio del Museo como mensaje, bajo la premisa

³⁷ El Museo Casa de la Memoria de Medellín, gestionado por la Alcaldía de Medellín, adaptó parte de su infraestructura externa para crear una huerta, la cual es utilizada por el Museo y los visitantes para realizar actividades. Además, refieren la institución refiere que ese espacio ha sido un enlace muy poderoso que corta lazos distantes entre la entidad, los visitantes y las víctimas: “utilizamos para espacios de reunión, de encuentro, hay unos memoriales, hay unos jardines con placas conmemorativas... entonces a pesar de no tener, no contar con esa estructura física pues el museo ha intervenido en sus espacios y ha intentado pues ,que es esa parte exterior del parque, si bien no lo administramos en 100%, si hay unos lugares de injerencia que nos interesa pues que estén ahí” (L. Sánchez, entrevista, 23 de septiembre de 2022).

que su sentido es dialogar con multiplicidad de experiencias, lenguajes y vivencias, y que actualmente se le señala de excluirlas. Si bien, como anticipaba Young (2000), no habrá diseño adecuado o alejado de la polémica, lo narrado por Mónica permite plantear cuestionamientos (y por qué no plantear una hipótesis) sobre la orientación prioritaria que se pudo haber dado al diseño del Museo. Esto, en el sentido, no solo de los interlocutores que se convocaron, sino de las voces que fueron escuchadas para su diseño: por ejemplo, un jurado que no tuvo representación de víctimas u organizaciones sociales.

Esto es lo que comentan al respecto Rafael Tamayo³⁸ (ex director del Museo de Memoria de Colombia durante el 2019), Mónica (Red de Lugares de Memoria de Colombia) y Eugenia (Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado):

La gran preocupación del equipo de museo, y me incluyo, era que cuando uno revisaba los planos del Museo faltaban espacios. Con el Museo, por más que entiendo que hicieron muchas reuniones en el 2015, para definir los detalles internos... se excluyeron espacios necesarios para el encuentro con públicos. **R. Tamayo, exdirector del Museo, entrevista, 19 de septiembre de 2022**

Es un museo que, no tiene un auditorio. No tiene un lugar de recepción de las personas que vienen de los territorios, cuando vengan a Bogotá, cuando vengan a trabajar, lo que implica más recursos. Para nosotros, los recursos no los tenemos, son fundamentales, no se pensó en eso. **M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022.**

El Museo es plata del Estado, y ahí hay otros recursos, y hay otros mecanismos y otras miradas, sobre todo de la intelectualidad y de los que tienen el manejo de la memoria, de los historiadores, etc.... Entonces, finalmente nosotros como víctimas del Estado no nos tuvieron en cuenta en ese proceso, en el espacio del museo de la memoria. **E. Castro (MOVICE), entrevista, 2 de noviembre de 2022.**

Para Calvi (2003), un proyecto arquitectónico es un lugar “experimentado de manera narrativa con lenguajes plurales y lógicas contradictorias” (pp.52-53). Para Ricoeur (2004), la preocupación sobre los proyectos arquitectónicos es el riesgo que existe “en que las preocupaciones ideológicas del constructor predominen sobre las expectativas y necesidades surgidas en el acto de habitar” (p.24). Esto es clave, porque aporta una mirada teórica desde la cual entender cómo se configura el proyecto

³⁸ Director del Museo de Memoria de Colombia durante el 2019. PhD en Historia, Magister en Derecho Internacional, Especialista en Derecho de los Negocios, Abogado y Teólogo, Docente Universitario y actual director de la Red de Bibliotecas Públicas de Bogotá.

edificio del Museo como un espacio diverso y en tensión, en el que se evidencia también una relación de poder entre expectativas y necesidades.

Podríamos decir entonces que, con el proceso de construcción del edificio del Museo, se da lugar también a su “puesta en relato”, lo cual entra en tensión y discute con una “dimensión conflictiva de la memoria” (Messina, 2019, p.66), una memoria que persiste y resiste más allá de la edificación, en la que se evidencia una fuerte (y prematura) pugna entre la orientación del constructor y las expectativas y reclamaciones que se le hacen al espacio. El edificio se presenta entonces como una “construcción entre cielo y tierra, ofrecida a la visibilidad, a ser vista” pero también como “un relato ofrecido a ser leído” (Ricoeur, 2003, p.10).

Con base en esta premisa sobre los proyectos arquitectónicos, el edificio del Museo de Memoria de Colombia parece revelar que existe un abismo que distancia la construcción entre el relato que pretende narrar y su construcción física, (la cual se refleja en las críticas a su diseño y a sus espacios). Esto, no porque el edificio no haya sido “bien pensado”, sino porque hay una dimensión y un foco de necesidades y expectativas (Ricoeur, 2003) que se dan en el proceso de habitar el espacio que, no siempre se corresponde con las lógicas de la racionalidad con las que se piensa desde la institucionalidad un proyecto.

Demoras y estado actual.

Para Ricoeur (2003), “cada nuevo edificio presenta en su construcción (que es, a la vez, acto y resultado del acto) la memoria petrificada del edificio que se está construyendo”, para el autor “el espacio construido es el tiempo condensado” (p.21). Desde esta comprensión, vale la pena pensar qué memorias estarían signadas en la edificación del Museo de Memoria de Colombia como resultado del proceso, los intereses, las luchas, el tiempo y las disputas que han transcurrido en su construcción.

En marzo de 2015, previamente al anuncio que se hizo sobre el predio y el concurso para la construcción del Museo, el periódico El Espectador (2015a) publicó una nota titulada: “El reto de crear un museo de la memoria”. En ella se le preguntaba a la entonces directora Martha Nubia Bello sobre “¿Por qué sólo ahora arranca el Museo Nacional de la Memoria?”, teniendo en cuenta que desde 2011 había sido dictaminada su creación. La respuesta fue que se estaba adelantando un trabajo de “construcción social del Museo” (esto será recuperado a profundidad más adelante), que consiste en

un “diálogo con las personas y comunidades que ya están haciendo ejercicios museísticos y de memoria en las regiones” buscando “reconocer la pluralidad de voces [...] y visualizar su experiencia”.

Para Rafael Tamayo, también exdirector del Museo la inquietud expresada en la nota sería una pregunta repetitiva que seguiría a los directores del Museo, puesto que el proceso de construcción del edificio y sus demoras, se convirtieron en un gran foco de trabajo y de atención:

Un gran bloque de trabajo muy importante durante mi tiempo en el Museo [2019] fue entender por qué la construcción del Museo no avanzaba desde el 2015. El gran problema de la construcción del Museo era doble: por un lado, el predio donde el Museo se debe construir no estaba totalmente saneado (consolidado la titularidad) ni integrado jurídicamente. Tenía muchísimos dueños, incluyendo el distrito, algunos privados [...] Eso estaba muy frenado desde el 2015. De hecho, tuve que dedicar gran parte de mi tiempo en el Museo, a reuniones para buscar y tratar que avanzara el proceso. **R. Tamayo, exdirector del Museo, entrevista, 19 de septiembre de 2022**

Y es que, desde el 2015, que se designó el terreno, se abrió un concurso y se eligió un diseño ganador, en el lugar donde se construiría el Museo, no hubo más que un cartel al lado del Ala Solar, anunciando que en ese lugar se construiría el Museo de Memoria de Colombia. Así que, la imagen que se había revelado del proyecto del Museo continuó(a) en la imaginación. De hecho, no es sino hasta el 2021 que se iniciaron obras en el lugar.



Captura de pantalla de Google Maps hecha en agosto de 2019. Corresponde a una imagen de agosto de 2018. Sin embargo, refleja el estado en el que estuvo el predio desde 2015 hasta febrero de 2021 cuando se iniciaron las obras.

Para Ricoeur (2003), habitar como proceso “implica ritmos, de pausas y movimientos, de fijaciones y desplazamientos” y significa también entender que el lugar no es “un hueco donde poder establecerse, sino también un intervalo que hay que recorrer” (p.16). Si retomamos esta idea, la reconstrucción de la trayectoria del proyecto arquitectónico del Museo de Memoria de Colombia ha posibilitado entenderlo también como un proceso, en el que el lugar se convierte en “un espacio tramado por el devenir histórico y el acontecer político” (Longoni, 2015, p.236). Precisamente, un vistazo al panorama político del Museo, en un momento particular como el cambio de gobierno, se ofrece desde la entrevista realizada a Laura Montoya³⁹ (en adelante Laura), ex directora del Museo de Memoria de Colombia en el 2020:

Quando llega en el 2018 un nuevo gobierno (Duque 2018-2022) se encuentra esta tarea de la construcción del edificio del Museo. Había un edificio diseñado, un concurso arquitectónico que había arrojado ganador, al que se le habían contratado los diseños completos [...] Las preguntas entonces eran ¿Puede seguir? ¿Qué obstáculos tiene? Si no va a seguir, ¿Que implica a nivel de política y de la ley? Lo cierto es que, la decisión que se tomó políticamente en el 2018 fue: se construye el edificio, entre otras cosas porque estaba ya avanzado el contrato de diseño arquitectónico. **L. Montoya, exdirectora del Museo, entrevista, 2 de septiembre de 2022.**

Lo manifestado por Laura, quien de hecho formó parte del equipo de Gobierno de Duque antes de ingresar al CNMH y a la Dirección del Museo, pone de manifiesto un interés (como menos) del nuevo gobierno, en el estado y proceso del proyecto, mismo que asumía como parte de unas determinaciones tomadas y también reglamentadas (la Ley de Víctimas y el Acuerdo de Paz) en el gobierno anterior. Esto, será la antesala al desarrollo de un entramado político del Museo, que se ha caracterizado por ser un proceso de idas y vueltas, que refleja y deja en evidencia el lugar de un proceso de disputas y de intereses políticos asociados a él.

Por ejemplo, si bien en 2015 se da un “primer hito fundacional” en el que el gobierno Santos, las directivas del Centro y organizaciones sociales y de víctimas, instalan “una primera piedra”. Existe también un “segundo hito fundacional” (Guglielmucci y Rozo, 2021) que se da el 5 de febrero de 2020

³⁹ Profesional en Gobierno y Relaciones Internacionales con Maestría en Ciencias Administrativas. Fue cónsul de Colombia en Nueva York. Fue jefe de Planeación del Departamento para la Prosperidad Social (organismo del que depende el CNMH), adscrito a la Presidencia de la República durante el Gobierno Duque. Fue directora técnica de la Dirección de Acuerdos de la Verdad del CNMH y directora del Museo de Memoria de Colombia del 15 de junio de 2021 al 5 de noviembre de 2021.

cuando el gobierno Duque y el exdirector del CNMH Darío Acevedo instalan (nuevamente) una “primera piedra”. Sin embargo, la instalación de esta *segunda primera piedra* tuvo como característica distintiva el acompañamiento de la cúpula militar y la poca presencia de colectivos de víctimas. De hecho, transcurrió en medio de protestas por parte de organizaciones de víctimas, “que ha[bían] venido exigiendo la renuncia del actual director del CNMH” (Guglielmucci y Rozo, 2021, p.199).

Este hecho fue retratado como un plantón de las víctimas “contra el museo de memoria que les 'excluye'” en una nota periodística, en la que Luz Marina Hache, portavoz del Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado además relataba que, incluso, las víctimas no habían sido invitadas al acto de “inauguración” del Museo

[Luz Marina] afirmó que su exclusión [la de las víctimas], en la inauguración es una señal de que no estarán “representadas dentro del nuevo edificio” [...] Argumentó que la exclusión no es un hecho aislado, sino que hace parte de una “práctica generalizada que ha tenido Acevedo (director del CNMH) con las víctimas al ignorar sus propuestas para el museo”. **Agencia EFE, 2020, párr.3-5.**

Toda esta discusión nuevamente revela un acumulado de tensiones y reclamaciones que se encuentran asociadas a los cimientos mismos (físicos y metafóricos) del Museo. Además, adelanta una discusión (que será abordada en el capítulo 3) respecto a la gestión del Museo y la integración de las fuerzas armadas en el proyecto. Particularmente, permite escenificar y evidenciar pugnas e intereses políticos que toman lugar en el marco de la construcción del espacio. Nuevamente la experiencia de Laura Montoya en la dirección del Museo nos revela algo de este contexto:

Cuando yo llegué a la Dirección del Museo, la instrucción principal [teniendo en cuenta que] estamos en mayo del 2021 [y que] el presidente Duque se comprometió a entregar este Museo en junio del 2022, la instrucción es: “destrabar” la construcción. Y, yo creo que el Gobierno Nacional en ese momento no le interesaba este tema del Museo en sí mismo. Le interesaba entregar la obra, porque había allí un recurso que no se podía quitar. Le interesaba entregar la obra, pero no le interesaba la obra en sí misma, porque además no la entendía. **L. Montoya, exdirectora del Museo, entrevista, 2 de septiembre de 2022.**

A 12 años de la Ley de Víctimas, 8 años de la selección de un diseño para su edificio, y 5 años de iniciadas las obras, el Museo aún no tiene una fecha clara de apertura. En enero de 2023, El Espectador – Colombia +20 publicó una nota en la que se muestran informes institucionales del CNMH que señalan “Comentarios y alertas a la construcción del proyecto de Museo de Memoria de Colombia” en los que se detallan preocupaciones por el estado y el deterioro que venía presentando la estructura

del edificio, así como posibles fallas estructurales e incumplimiento en las normas de construcción, que podrían afectar la continuidad del proyecto.

Esto se suma a otra serie de registros periodísticos⁴⁰ que han cuestionado los vaivenes de la construcción del Museo, y hacen énfasis en las acrecentadas condiciones presupuestales del proyecto, que se han visto modificadas en varias ocasiones por los vencimientos, por las demoras, y las actualizaciones del presupuesto que inició siendo de alrededor de unos 17 millones de dólares, y hoy día va por algo más de 24 millones de dólares (MMC, comunicación personal, 10 de octubre de 2022)⁴¹. Esto se suma a que, aunque en octubre de 2022 el Museo manifestaba que la obra sería entregada en 2023, la posibilidad real –y esperada– es que recién en 2025 sea entregado y mientras tanto se vaya haciendo una apertura parcial (MMC, comunicación personal, 10 de octubre de 2022).



Imagen del estado actual del edificio del Museo de Memoria de Colombia (enero 2023). La última actualización dice que la finalización de la obra será en julio de 2024, y según la Dirección del Centro, el Museo podría abrir recién en 2025. Fuente: El Tiempo (2023). “Los graves problemas de construcción en obra sin terminar del Museo de Memoria”.

⁴⁰ Asuntos legales. (2022). Obras del Centro de Memoria Histórica, adjudicadas a Ohla, también presentan retrasos; El Espectador. (2022). El Museo de la Memoria sería entregado en 2025; W Radio. (2022). Nueva demora: Museo de Memoria sería entregado completamente en 2025; Revista Semana. (2023). Construcción del Museo de Memoria continúa en ‘veremos’, hay serios problemas de infraestructura.

⁴¹El CONPES 3909 de 2017 estableció el presupuesto destinado a la obra del Museo de Memoria. “El monto inicial señalado en el CONPES fue \$ 71.295.580.000 COP adicionado en \$23.860.783 COP, para un total de \$95.756.363.780 COP” (MMC, comunicación personal, 10 de octubre de 2022, p.5)

El panorama expuesto antes, además, debe tomar en consideración que el proceso de construcción del Museo de Memoria de Colombia se da en un contexto de reclamaciones por las carencias en los recursos, las garantías, la seguridad, la financiación y las posibilidades que tienen otros lugares de memoria en Colombia. Es decir, la falta de garantías y recursos para enunciar, denunciar y sostener sus espacios en la realidad de un país en medio del conflicto. Esto último ha significado que muchos de los lugares de memoria se movilicen desde y por la voluntad de memoria de las víctimas, con la que trabajan desde sus espacios, ante todas las dificultades que enfrentan, nuevamente, en el marco de un conflicto armado vigente.

Al respecto de estas dificultades, Mónica de la Red Colombiana de Lugares de Memoria, Gloria del Salón del Nunca Más en Granada y Laura Sánchez del Museo Casa de Memoria de Medellín, comentan su experiencia:

Yo cuando pasó por allí, frente a este lugar [el Museo de Memoria], realmente lo que siento es rabia. Rabia, porque veo las condiciones de mis compañeros y compañeras en los territorios, y toda la lucha que han ejercido, y... de que se siga hablando del reconocimiento de la memoria, en la construcción de un espacio que no la reconoce. Es difícil entender... es fácil, más bien entender lo que ha pasado. Pero difícil encontrar las soluciones, de tal manera que realmente haya la disposición de trabajar en conjunto con las comunidades. **M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022.**⁴²

Hemos sufrido mucho, también, porque no es fácil cumplir con las tareas del Salón sin recursos [...] Si alguien solicita una guía uno mira cómo la hace porque sabiendo que sirve tanto. Entonces si uno está en la finca, uno se viene, uno deja lo que está haciendo, deja sus cultivos, paga transporte y llega [...] Uno da la guía, la gente se va satisfecha, y uno queda satisfecho. Pero también quedamos en las mismas [...] Con todo y eso, amamos lo que hacemos, y hacemos lo que sea necesario para que siga fluyendo. **G. Ramírez (ASOVIDA), entrevista, 25 de enero de 2023.**⁴³

⁴² Esta es una de las notas periodísticas que retratan las dificultades de los lugares de memoria. El Espectador - Colombia+20. La crisis económica de la Casa de la Memoria de Tumaco por la que nadie responde. “El museo, creado hace diez años por la Diócesis de Tumaco (Nariño), tiene limitados recursos para funcionar hasta finales de este año. No han recibido ningún apoyo de la secretaría de Cultura del municipio. La Gobernación de Nariño les debe \$30 millones”

⁴³ Estas son sólo algunas de las reseñas de las dificultades que ha atravesado el Salón del Nunca Más: **1)** Hacemos memoria. (2018). El Salón del Nunca Más busca aliados para preservar sus memorias. “El deterioro de varias paredes del Salón del Nunca Más por cuenta de la humedad, pone en riesgo algunos de los relatos de memoria que se conservan en ese espacio construido por las víctimas de Granada [...] Incluso, hay libros de visitantes en los que ya no se puede leer la tinta debido a la humedad y a que los archivadores no son metálicos sino de madera [...]” **2)** Hacemos memoria. (2022). Pasaron dos años y aún no restauran el Salón del Nunca Más. “El 10 de septiembre de 2020 la Alcaldía de Granada y la Gobernación de Antioquia firmaron un acta

La cuestión de financiación ha sido algo paulatino, y, sobre todo estos últimos meses de este año pues, nos afectó bastante... Porque el Museo ya es un emplazamiento de más de 10 años y son edificios... que ya va mostrando... ya señas de paso del tiempo. Entonces, todo como que se junta, y van surgiendo problemas estructurales, pues, entonces se genera un montón de problemáticas para el funcionamiento. **L. Sánchez (Museo Casa de Memoria de Medellín), entrevista, 23 de septiembre de 2022.**⁴⁴

El proceso de construcción física del Museo de Memoria de Colombia evidencia la inscripción de pugnas sociales y políticas en los procesos de marcación de memorias, que invita a entender su construcción (y eventual apertura) más en términos de un campo de luchas que como un campo de total victoria. Esta idea sigue el postulado de Jelin (2002), el cual expone que “la controversia y el conflicto de interpretaciones no se aquietan necesariamente una vez construido el memorial, el museo o el monumento, con la versión del sentido del pasado que quienes lograron su cometido impusieron o negociaron” (p.56).

En esa medida el Museo, como lugar de memoria (aun y cuando su construcción finalice), no da(rá) cuenta de un proceso de memoria que culmina. De hecho, permite entenderlo como una “marca territorial de memoria” que está y estará sujeta y presta a las disputas y ambigüedades de su contexto, dependiente del trabajo subjetivo y de la acción colectiva, política, social y simbólica que lo rodeen (Da Silva Catela, 2001; Jelin y Langland, 2003). Es por esto que, su espacio estará abierto y sujeto a luchas, intereses, interpelaciones, subjetividades, vivencias, experiencias, interpretaciones que conjugará además con la narrativa que contendrá.

pública en la que se comprometieron a restaurar el Salón del Nunca Más, luego de que las humedades dañaran los archivos de memoria del lugar. Pero las obras aún no inician”.

⁴⁴ Estas son sólo algunas de las reseñas de las dificultades que ha atravesado el Museo Casa de Memoria de Medellín: **1) Hacemos memoria.** (2020). El incierto futuro del Museo Casa de la Memoria. “Tal vez el asunto más crítico y del cual se desprenden varios de los problemas históricos de esta entidad es el presupuesto que, desde su fundación, ha sido insuficiente para garantizar un equipo permanente de profesionales, para asegurar el mantenimiento del edificio y para realizar la renovación de contenidos o la reparación artefactos tecnológicos usados en las exhibiciones” **2) El Espectador.** (2022). Museo Casa de la Memoria: Con bajo presupuesto, se sostiene por las víctimas. “Por falta de recursos para arreglar su aire acondicionado, este importante lugar de reparación para las víctimas anunció el 13 de julio el cierre temporal de su sala central y su centro de documentación. Incluso se afirma que su infraestructura no durará más de 10 años tras las condiciones de su construcción, entregada en 2011”.

CONSTRUCCIÓN CONCEPTUAL

Definiendo el Museo: los lineamientos

El proceso de construcción del Museo tiene dos dimensiones: una física, abordada en la primera parte de este capítulo, y una conceptual, que se desarrollará a continuación. Para esto, daremos una mirada a los procesos y estrategias que se implementaron para convocar la participación de diferentes actores y generar discusiones en torno a la conceptualización del Museo de Memoria de Colombia. Como producto de la implementación de estos procesos y convocatorias, el Museo elabora y publica en el año 2017 el documento “Museo Nacional de la Memoria: un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guion museológico”. Desde este documento abordaremos dos cuestiones claves para entender la conceptualización del Museo: por un lado, una serie de lineamientos y definiciones desde los cuales fija su propia noción y accionar; y, por otro lado, la elaboración de una propuesta museológica que será la base de su propuesta museográfica.

Según detalla el Centro Nacional de Memoria Histórica (2016, 2017a, 2017b), entre los años 2012 y 2016 se implementó un amplio proceso que estuvo orientado a “pensar colectivamente” la conceptualización del Museo. Este proceso incluyó diferentes estrategias: En 2012, se llevaron a cabo talleres de consulta y diálogos sobre memoria y museos con organizaciones sociales y de víctimas; con experiencias similares de la región (Argentina; Chile; Perú; Guatemala)⁴⁵ y con experiencias de carácter nacional y regional (Bogotá, Medellín, Granada, Trujillo, Montes de María)⁴⁶. En 2013, se desarrollaron encuentros regionales en diferentes puntos del país (Magdalena medio-Suroriente; Caribe; Pacífico y Sur; Pueblos indígenas). Entre 2014 y 2015 se implementó el “Proyecto Voces de la memoria” en el marco de la consultoría realizada por el CINEP, que realizó adicionalmente “un total de 35 encuentros locales, 12 encuentros regionales y tres encuentros nacionales, en los cuales participaron 1.700 personas [...] un total de 874 encuestas a víctimas sobre sus percepciones y expectativas frente al Museo” (CNMH, 2016a, p.6)⁴⁷. Entre 2014 y 2016 se adelantaron eventos

⁴⁵ Museo de la Memoria de Rosario; Museo de la Memoria y los Derechos Humanos; El Lugar de la Memoria; Museo de la Memoria Rabinal Achi, respectivamente.

⁴⁶ El Centro Distrital de Memoria Paz y Reconciliación; el Museo Casa de la Memoria; el Salón del Nunca Más (Granada-Antioquia); Parque Monumento Trujillo; Museo Itinerante Montes de María.

⁴⁷ Documento cedido para esta investigación. La participación ciudadana y el diálogo social para el Museo Nacional de la Memoria.

públicos con expertos y académicos (seminarios, encuentros, conversatorios) y entre 2015 y 2016, grupos focales y espacios cerrados de conversación con víctimas.

Estas estrategias se sumaron a un amplio corpus y material desarrollado tanto por el Grupo de Memoria Histórica, como por el CNMH mismo, entre los que se incluyen más de 140 publicaciones, material gráfico y audiovisual, archivos etc. Así también, se tomó en cuenta los contenidos, presentaciones y metodologías elaboradas en el Informe ¡Basta Ya! publicado en el 2013. Estos materiales, investigaciones, talleres, diálogos, encuentros y discusiones etc., tuvieron como objetivo recuperar los sentidos bajo los cuales se formularía el Museo, y muy particularmente, el cómo y el qué de su narrativa, bajo la premisa de que, si bien “sería imposible representarlo todo” se buscaba claridad sobre “aquello que no se podía dejar de decir”⁴⁸. Es decir, todo este amplio proceso se constituyó en una suerte de búsqueda por hacer tangible la constitución, tanto del Museo como de su narrativa, desde “lo “necesario”, lo “legítimo” y lo “representable” (Da Silva Catela, 2001).

El trabajo anteriormente mencionado tomó forma en el documento “Museo Nacional de la Memoria: un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guion museológico” publicado en el año 2017. En este se plantean las bases y rectores “que guían la producción, circulación y comunicación de contenidos en el [Museo], los temas, mensajes centrales explícitos e implícitos y los ejes narrativos” (CNMH, 2017a, p.15). En esa medida, previo a abordar la propuesta narrativa, a continuación, presentaremos algunos apartados de las definiciones que hace el Museo respecto a sus funciones, principios, públicos y dimensiones, como una mirada y un antecedente desde el cual entender la manera en la que la institución misma se define y delimita su quehacer, proyección y relacionamiento:

[El Museo es] una respuesta a la exigencia de distintos sectores de la sociedad – especialmente de organizaciones de víctimas y de derechos humanos– ante la necesidad de implementar políticas de memoria orientadas al esclarecimiento histórico y al reconocimiento de las comunidades afectadas por la guerra en el país [...] Busca constituirse en la más importante plataforma educativa y cultural para la promoción de procesos participativos de creación, producción, deliberación y circulación de la memoria histórica del conflicto armado. (CNMH, 2017a, p.17)

⁴⁸ Esto es una repetitiva declaración de exdirectivas y trabajadores del Centro y del Museo (Gonzalo Sánchez, Martha Nubia Bello, Luis Carlos Sánchez, Lorena Luengas, Rafael Tamayo) tanto en sus testimonios en la JEP como en las entrevistas realizadas para esta investigación; y es que, si bien una pretensión de representatividad total desde el Museo no es factible, debe asumirse compromiso por lo que debe sí o sí enunciar el Museo.

Esta definición es importante para entender las funciones que plantea cumplir el Museo (CNMH, 2017a): Por un lado, una función pedagógica, referida desde la “promoción, comprensión y sensibilización” de la historia de las víctimas y del conflicto; una función esclarecedora, desde la que el Museo se piensa como un ente reflexivo y un espacio de denuncia, que “promueve la comprensión crítica sobre las condiciones, engranajes y dinámicas que llevaron a los hechos e historias de violencia pasados y presentes” (p.40). Desde su función comunicativa, el Museo plantea la creación de espacios de diálogos y debates, en el que incluye como premisa la integración de diferentes lenguajes como estrategia para “llegar a diferentes públicos y transmitir un mismo mensaje” (p.44). En su función preservadora, pretende articular procesos patrimoniales, que, además, apunten al resguardo que debe hacer del Archivo Nacional de Derechos Humanos. Y, por último, en su función memorial plantea procesos que le permitan convertirse tanto en un espacio como en un proceso de duelo.

Posteriormente, el Museo define una serie de principios, criterios éticos y políticos, muchos de ellos ya establecidos por la normatividad (Ley de Víctimas de 2011), pero que se proponen como derroteros de cualquier trabajo y acción del Museo. El primero, es el principio de participación de las víctimas, detallado en la norma como premisa, pero que, en realidad, ha constituido la apertura de un amplio debate sobre la construcción física (como ya se anticipaba en la primera parte de este capítulo, pero, se desarrollará a fondo en el capítulo tres). El segundo es el principio de reconocimiento de la diferencia, propuesto como una herramienta que pueda “interrogar las maneras en las cuales las identidades, discursos de clase, pertenencia étnica, identidad de género, orientación sexual, edad [...] se intersectan en la experiencia de la guerra y de las personas” (CNMH, 2017a, p.53). En línea con este principio se encuentra también el de pluralidad, en el que el Museo apunta a “reflexionar, reconocer, promover y visibilizar la pluralidad de los procesos de memoria” (CNMH, 2017a, p.54). El cuarto principio presentado es el de autonomía, mismo que de hecho es señalado actualmente como un gran punto de tensión y reclamación, toda vez que la entidad y su gestión de hecho están sujetas como dependencia específica de la Oficina de la Presidencia, es decir, dependientes y alineadas con el gobierno de turno. Esto paradójicamente remite al último principio: la acción sin daño, que propone una perspectiva de derechos a la enunciación de memorias múltiples sin que esto signifique la legitimación de discursos de violencia “contra otras personas o grupos” (CNMH, 2017a, p.56), pero que, bajo la perspectiva de carencias del principio de autonomía, no es garantizable.

Consecutivamente, se detallan una serie de dimensiones que nos permiten dar una mirada a los modos en los que el Museo considera su formato de acción y de existencia. La primera es por medio de una dimensión física-espacial, en la que se detalla la importancia de la inserción del edificio del Museo en el Eje de Memoria y Paz en Bogotá, como parte de un proyecto amplio de construcción de memorias para el país en la ciudad. Conjuntamente, el Museo se piensa desde una dimensión territorial, propuesta como una articulación con/en las regiones que tome forma en exposiciones itinerantes e intercambios entre los espacios. Además, detalla un formato de acción en dimensión virtual, como una posibilidad de masificar la visita al trabajo producido por el Museo. La presentación de este apartado nos da una mirada clave desde la cual entender la elaboración institucional en la que el Museo repiensa y define su entidad. Por lo tanto, se plantea como el referente desde el cual leer y contrastar la intención propuesta con y en estas primeras directrices, con relación al trabajo que ha llevado adelante el Museo en su gestión, ejercicio y producción, como se presentará a continuación.

Una narración posible o una posible narración: Los ejes.

A la par de los debates sobre la forma del lugar como Museo, la ciudad donde estaría y el diseño que tendría el edificio, también estuvo atravesada la cuestión de definir la orientación y las formas en las que, desde el Museo, se consolidaría una narración sobre el conflicto armado. Es decir, pensar las formas en las que se configuraría “la memoria como objeto museográfico” (Guglielmucci, 2013), objeto desde el cual se define un cómo, para quién, y qué exhibir (Vargas, 2014), articulado con un sentido comunicativo que pretende la institución.

Este proceso de construcción de una narrativa para el Museo se da en el marco de vastas experiencias y trayectorias previas desarrolladas desde las comunidades, en una “dimensión amplia de lo que significa memoria para cada territorio [y] sus especificidades” (M. Álvarez, RCLM, entrevista, 22 de septiembre de 2022). Esto ha significado, que los procesos de memoria han acudido a diversos sentidos, manifestaciones y lenguajes para narrar el conflicto armado en Colombia. Muchos “empleando registros espaciales (monumentos, recorridos, peregrinaciones), sonoros (cantos, composiciones musicales), visuales (fotografías, tejidos) y de congregación (mingas)⁴⁹, resaltando

⁴⁹ La minga es “el trabajo colectivo para lograr un propósito común, es una fiesta, una oportunidad para compartir, intercambiar, consolidar lazos comunitarios, tejer sociedad”. Revista Deslinde. (2009). ¿Qué palabra camina la minga?

principalmente formas culturales próximas a las realidades cotidianas de los sobrevivientes, sus tradiciones, sus costumbres” (Zuluaga, 2019, p.25).

El Salón del Nunca Más, de Granada Antioquia, definido como el primer lugar de memoria emprendido por una comunidad en Colombia, por ejemplo, desarrolló una propuesta narrativa que tiene como eje principal las historias de vida, resaltando el costo de la guerra en las vidas perdidas, y en la vida misma que ha transcurrido, dolido o cambiado en medio de la violencia. Para esto integraron recursos escritos y visuales, desde los cuales elaboran su principal propuesta: una invitación al diálogo con el pasado,

El Salón surgió empíricamente, de una necesidad de hacer algo entre y para nosotros [...] La idea con el Salón era tener un lugar sagrado donde poder tener las fotos de nuestros familiares. No nos gusta, y a la gente aquí en general no le gusta que digan que el Salón es un Museo, porque el Salón tiene la fuerza de nuestro trabajo, no de exponer unos objetos [...] Tenemos 328 fotografías, por cada fotografía [hay] una bitácora, que es como un librito de esa persona que ya no está, para continuar esa comunicación con ellos. Tenemos fotos de las exhumaciones que se han hecho, [fotos de las] personas que han muerto en el conflicto [...] La idea es que este espacio cuente la verdad, porque puede haber gente ahí que hizo parte del conflicto, pero lo que prevalece para nosotros es la vida y eso es lo que queremos contar **G. Ramírez (ASOVIDA), entrevista, 25 de enero de 2023.**

Por su parte, el Museo Casa de la Memoria de Medellín, que es a su vez el primer lugar de memoria gestionado y creado por iniciativa pública, desarrolló su guion desde un proceso investigativo y de consulta ciudadana. Su narrativa, propone también una mirada a las vidas que han transcurrido o finalizado con el conflicto, desde un lenguaje artístico que tiene como principal insumo los testimonios:

El origen del Museo tiene que ver con las resistencias y las demandas que se le hizo a la institucionalidad por parte de las organizaciones de víctimas y organizaciones sociales. [...] Nuestra sala central trata de hacer una apertura a múltiples voces, y eso es parte del manifiesto del Museo: una polifonía de voces. [...] La intención no es contar la historia del conflicto, es más bien, tener una representatividad de voces [y] sobre todo el reconocimiento de la vida humana como lo más importante, que en el conflicto armado colombiano muchas vidas se han perdido, muchas vidas se han visto afectadas, muchas memorias han sido oculta[das], silenciadas y olvidadas [...] Es humanizar un conflicto que por ser tan largo, por continuar, por estar aún vigente, pues ha deshumanizado totalmente y [ha] tratado de ocultar a quienes se han visto afectados por este conflicto siendo inocentes. **L. Sánchez, (Museo Casa de Memoria Medellín), entrevista, 23 de septiembre de 2022.**

Lo anterior da cuenta de un panorama y de unas formas en las que se ha ido elaborando una narrativa memorial sobre el conflicto en algunos lugares de memoria en Colombia, la cual tiene una fuerte orientación a las manifestaciones de vida, tradiciones y experiencias de las personas en el marco del

conflicto armado, que son a su vez experiencias de resistencia a la violencia. Este panorama se inscribe como un marco de referencia en el que el Museo elabora su propia propuesta narrativa, la misma que tomó forma en el guion conceptual publicado en el 2017 (CNMH, 2017b).

Desde la museología, se define al guion como el instrumento que “contiene las normas que posibilitan las exhibiciones” en los museos, y que, a su vez, delimita los modos en los que se estructuran y definen sus narrativas particulares y generales, los mensajes que pretende emitir y, la propuesta de organización para que estos sean claros (Chacón, Crowder, Fernández y Betonatti, 2004, p.75). El guion es considerado tanto una “investigación” en sí misma, como una “síntesis” de esta, cuya naturaleza es de documento abierto, que da lugar a actualizaciones repensadas desde las dinámicas de su contexto (MinCultura, 2014, p.18). Esta perspectiva teórica es clave para entender la importancia que tiene el documento del guion en elaborar tanto una propuesta museológica como una propuesta narrativa, desde la que, además, surgen una serie de importantes cuestionamientos, tensiones y disputas.

El desarrollo del guion se vio enfrentado a diferentes discusiones: para Martha Nubia, exdirectora del Museo, un primer debate fue en torno a la suficiencia en términos de representación, representatividad y reparación de las víctimas, que elaboraban las propuestas narrativas y de exhibición que se estaban formulando o que se pretendían adaptar para el Museo. Algunas de estas fueron: líneas del tiempo; salas por modalidades de violencia (retomando el Informe ¡Basta Ya!); por actores; por regiones; por grupos poblacionales; entre otras. Sin embargo, estas propuestas parecían no responder por completo al debate.

Para Lorena Luengas, museóloga y parte del equipo que elaboró el guion, otro debate importante que surgió en torno al trabajo de armado fue la cuestión de pensar la forma en la que, desde el guion, el Museo entablaría un diálogo con los visitantes. En sus propias palabras:

[Primero] hicimos como un barrido de propuestas museológicas que habían trabajado el conflicto armado. Encontramos que muchas tenían formato de informes, con fotos, con muchísima información, datos [...] Nosotros sentíamos y encontramos que había una desconexión entre el ciudadano de a pie y esas exposiciones: una barrera. Entonces, pues dijimos, hay que romper eso, ¿Y cómo rompemos eso? Pues, a través de narradores. Y así es como nacen: cuerpo, tierra y agua. **L. Luengas, entrevista, 8 de septiembre de 2022.**

En todas las alternativas siempre alguien quedaba excluido, siempre algo quedaba por fuera [...] Empezamos a hacer un ejercicio muy experimental de preguntar [...] 'Hay tres canastas para llenar (Cuerpo, Agua, Tierra) ¿Encuentran lugar en alguna de las canastas?' [...] En esa pregunta todo el mundo se sentía incluido [...] Estos tres Ejes, más allá de muchos otros elementos estéticos, emocionales, que también tienen una fuerza... resolvían un tema muy desafiante, y es, aquí, frente a esta pregunta todo el mundo tiene algo que decir. **M. Bello, Testimonio audiencia JEP, 21 de diciembre de 2022**

En esa medida, y según se consigna también en los documentos elaborados por el Museo (lineamientos y guion, CNMH, 2017a, 2017b), la propuesta narrativa de los Ejes Tierra, Cuerpo y Agua surgen como “un sujeto narrativo”, un “lugar analítico”, una forma de “poner en relato” el conflicto, es decir, una propuesta integradora para poder contarlo, narrarlo y entenderlo. Para esto, la estrategia implementada fue interrogar a cada Eje como un sujeto, preguntándole por las formas en que ha experimentado y participado en el conflicto, además las formas en las que podría narrarlo, desde las siguientes preguntas: “¿Qué le ha hecho la guerra?, ¿qué ha hecho en la guerra?; ¿cómo cuenta la guerra?”. Esto, buscando desplegar –desde sus respuestas– unas formas de ver y entender las dinámicas del conflicto, sus causas y sus consecuencias.

El primer Eje, **Cuerpo** (en adelante Cuerpo), se refiere como un vehículo pensado para dar cuenta de la experiencia tanto individual como colectiva de la violencia; el cuerpo como un lugar y como un instrumento utilizado para el ejercicio de control: cuerpos discriminados, aleccionados, militarizados; un cuerpo sobre el que se reproducen violencias estructurales, donde se depositan estigmas, signos, ideologías y violencias; un cuerpo sometido a “técnicas de inscripción del poder” que vive y experimenta el ejercicio del poder (CNMH, 2017b). En el guion se hace referencia a que Cuerpo permitirá mostrar en las exposiciones “los repertorios de violencia usados en el conflicto armado colombiano [que] atacan y buscan ocasionar sufrimiento al cuerpo para acallarle como sujeto social y político, o para despojar a las personas de su humanidad mediante el trato brutal y degradante” (CNMH, 2017b, p.13).

Desde Cuerpo se denota una posibilidad de narración de diversas violencias y victimizaciones: sexual, de género, minas antipersonales, reclutamiento forzado, limpiezas sociales, “cuerpos ausentes y desaparecidos, violados, adoloridos, mutilados y disciplinados” (CNMH, 2017b, p.21). Cuerpo como un elemento biográfico, vivencial y narrativo que propone, según el guion, un lugar desde donde

“interrogar e interpelar” a los visitantes, un lugar desde donde mostrar relatos y experiencias de resistencia y de restauración.

Por su parte el Eje: **Tierra y Territorio** (en adelante Tierra), pretende señalar el papel fundamental de la tierra como recurso estratégico en y para el conflicto, como escenario geográfico, político y cultural de disputas. En el guion, Tierra señala una conexión importante con los procesos identitarios. Por ende, desde este Eje, se propuso remarcar afectaciones y violencias como el desplazamiento; la usurpación; la apropiación y la ocupación; la generación de daños culturales y de identidad. Tierra propone una lectura que delimita un “paisaje del despojo y de marcas en el territorio de las violencias [...] visibles e invisibles” en los que la tierra se presenta como “vestigio de la guerra” (CNMH, 2017b, p.29).

Por último, el Eje **Agua** (en adelante Agua) es referido como un conector narrativo y simbólico de los ejes Cuerpo y Tierra, como un lugar narrativo desde el cual pensar la cuestión del agua como materialización, canal y espacio particular de/en la guerra. Esto, en la medida que el agua pasa de ser escenario del desarrollo de la vida de las personas y comunidades, a ser convertida en testigo, depósito y cementerio de la guerra. Para Lorena Luengas, curadora de este Eje, Agua no surge de una idea de la academia, sino que se inscribe y se elabora como “un proceso radical de participación que se apoyó muchísimo de procesos e investigaciones regionales”⁵⁰. Agua, según el guion se constituye en un elemento que pretende denunciar y enunciar una realidad otra de las poblaciones, de resistencia y dignidad. Pero que, además, introduce la referencia a los daños ambientales y culturales sufridos en el marco del conflicto⁵¹.

La propuesta narrativa del Museo de Memoria de Colombia elabora entonces estos tres ejes, manteniendo como núcleo común una propuesta que integre elementos narrativos para dar cuenta de la magnitud de los alcances y de las manifestaciones que ha tenido la violencia en el país, convirtiéndolos en testigos, voces, rostros y experiencias de estas violencias. Sin embargo, el guion

⁵⁰ L. Luengas, entrevista, 8 de septiembre de 2022.

⁵¹ Un hito importante en el reconocimiento de los daños ambientales y particularmente al agua ocasionados por el conflicto, se da con la Sentencia T-622 de 2016, en la que se declara al Río Atrato como sujeto de derechos, de protección y víctima del conflicto armado. El río fue utilizado como cementerio de miles de cuerpos que eran tirados a sus aguas, ruta de transporte de droga y depósito de los residuos de la minería ilegal. Además, fue objeto de disputas y escenario mismo del conflicto, alejando así a las poblaciones de sus alrededores y modificando las dinámicas de su relación ancestral con el río.

museológico, entendido como “el hilo temático bajo el cual se desarrollan ampliamente los temas o conceptos que se quieren exponer [y desde el cual] se estructura la puesta en escena de los relatos a exponer” (Luengas, 2014 en CNMH, 2017a, p.146), debe ser interrogado también sobre aquello que deja por fuera. Esto, además, porque el guion mismo se reconoce en construcción y realiza salvedades. Por ejemplo, respecto a la no integración de un eje solicitado por las comunidades: el espiritual. También, porque la composición misma de la narrativa no señala con firmeza, o diluye, el señalamiento de las responsabilidades de los diferentes actores armados en los hechos que narra. Por lo que, además, se pierde la mirada a una perspectiva que ahonde sobre los intereses que han rodeado el desarrollo del conflicto, en por lo menos dos sentidos: uno, modelando y fijando un sistema de producción y de posibilidades tanto para las regiones como para sus pobladores; y, otro, generando unos beneficios (para algunos) con las dinámicas instaladas y sostenidas por el conflicto.

A partir de la información presentada en este capítulo, se puede relevar y revelar unos nodos de debates que, como mencionamos antes, se encuentran en y desde los cimientos mismos del proyecto del Museo de Memoria de Colombia. Estos inscriben cuestionamientos a la ordenanza que dispuso su creación, sin contemplar un marco normativo desde el cual referenciarlo. En palabras de Vinyes (2009a), se creó un instrumento de memoria, pero no una política de memoria que garantice su ejercicio. Es precisamente este marco el que posibilita una serie de pugnas por la administración del pasado (Rufer, 2009), unas disputas por la memoria (Jelin, 2002) que se trasladan al escenario social y político.

En esa medida, atender a la descripción del proceso de diseño, construcción y progreso del Museo en su forma física y conceptual, permitió abordar y entender el proyecto desde diferentes ejes y niveles analíticos. En su proceso físico, demarcó una lectura a la configuración del espacio del Museo como una dimensión narrativa del mismo, como un mensaje que se define, se instala y se crea no sólo con el edificio como resultado, sino con y en el edificio como proceso. Como relato, el espacio del Museo enuncia y enunciará unos sentidos e intenciones “ideológicas del constructor” y unas tensiones y disputas por las formas que tomen las memorias que allí habitarán. Esto significa pensar unas “marcas territoriales de memoria” que se signan, se anclan y se desarrollan en un proceso de conformación de una memoria pública e institucionalizada.

El proceso de construcción conceptual del Museo, por su parte, retomó la cuestión de pensarlo tanto como lugar de memoria como entidad museal, que define y delimita su acción y procesos. Además, se repasó la propuesta narrativa de los tres ejes: Cuerpo, Tierra y Agua como un proceso en el que el Museo como institución decide, narra y determina unas formas discursivas particulares para comunicarse, respecto a las preguntas: ¿Qué mensaje?, ¿Qué contenido?, ¿Qué receptores? Lo cual se plantea como una narrativa posible del conflicto armado colombiano. A continuación, en el Capítulo 2, se analiza cómo esta construcción física y conceptual toma forma en la articulación de la propuesta narrativa de los Ejes Cuerpo, Tierra y Agua, con la propuesta y apuesta museográfica que elabora el Museo de Memoria de Colombia.

CAPÍTULO II: EXHIBIR EL CONFLICTO, EXPONER LA MEMORIA

El capítulo anterior presentó un escenario de debates y tensiones, que se dieron a la par y en torno al diseño y a la construcción física y conceptual del Museo de Memoria de Colombia. Esta contextualización detalla el panorama a partir del cual entender, no sólo el proceso edilicio del Museo, sino también la configuración de unos marcos desde los cuales se piensa y elabora una propuesta narrativa, que se tendrá que trasladar al espacio y al lenguaje museal. Esta apuesta-propuesta (a la que nos referiremos como *a-puesta*) implica elaborar, tanto una puesta situada, como una propuesta que traduzca y transforme los ejes narrativos, los mensajes y la memoria misma en un objeto museográfico.

Lo que se propone a continuación no es un análisis estético o artístico de esta *a-puesta* museográfica. Si bien no se omiten por completo estas miradas estéticas, lo que recupera este capítulo es una caracterización de la composición de esta *a-puesta*. Ella es entendida aquí como un núcleo analítico, desde el que es posible leer y entender la inscripción de nuevos debates y tensiones frente a la forma museográfica que toma la propuesta narrativa del Museo, sobre todo desde aquello que se decidió integrar o dejar fuera. Este análisis funciona a modo de antesala de un debate sobre los intereses e intenciones de estas decisiones (lo cual se abordará en el capítulo tres).

La ruta que transita este capítulo es la siguiente: Primero, da una mirada a la forma en la que la violencia y el conflicto se han inscrito en diferentes manifestaciones y representaciones artísticas en Colombia. En línea con esto, se detalla también una serie de exhibiciones en diferentes Museos del país, que han abordado el tema del conflicto armado. Estas dos primeras paradas de la ruta tienen como objetivo brindar un panorama sobre las formas, los lenguajes, los tópicos, las ciudades y las entidades que han servido previamente como plataformas museográficas y de comunicación sobre la violencia en el país. Una tercera sección, reconstruye el ejercicio museográfico adelantado por el Museo de Memoria de Colombia, desde su disposición hasta la configuración de su propia *a-puesta* museográfica. Esto, implica dar una mirada a los actores, las temáticas, las formas y los dispositivos que se venían integrando en el desarrollo de ejercicios expositivos. Por último, y cómo metodología de caracterización de la *a-puesta* museográfica, elaboramos un abordaje que piensa articuladamente

la propuesta curatorial. Es decir, que da cuenta de las formas en las que se pensó, dispuso e instaló la a-puesta como relato y forma museográfica.

Este capítulo, por lo tanto, más que pretender dar cuenta de una discusión sobre las formas y el componente estético de la propuesta museográfica del Museo de Memoria de Colombia, lo que propone es una mirada que piensa la muestra como una forma discursiva del Museo. De esta pretensión se desprende la importancia de entender su composición, sus mensajes, las formas en las que se pensó, se ancló al espacio y en las que elaboró una propuesta narrativa, visual y museal sobre el conflicto armado. Por supuesto, esta propuesta ha sido fuente de debates, tensiones, reclamaciones y disputas respecto a aquello que dice y que muestra. Pero, sobre todo, respecto a aquello que no dice o que no muestra. Es decir, se constituye en una fuente de disputas respecto a la configuración de una memoria pública sobre el conflicto armado, en la que la identidad estatal y la institucionalidad misma que es/representa el Museo tendrán un papel preponderante.

EXHIBIR EL CONFLICTO

Representar y musealizar la violencia y el conflicto armado en Colombia

Antes de avanzar y adentrarnos en la a-puesta museográfica del Museo, ojearemos el panorama en el cual se fue configurando una representación de la violencia en Colombia en diferentes expresiones artísticas y en diferentes contextos. Para esto, una primera huella se remite a 1948 con la obra de Sady González⁵², sus fotografías detallaron un testimonio gráfico del que es considerado uno de los primeros hechos de violencia política en Colombia: el Bogotazo⁵³. Hacia los años 50's - 60's artistas como Alipio Jaramillo, Enrique Grau, Débora Arango, Luis Ángel Rengifo y Alejandro Obregón (entre otros), retratarían en sus obras⁵⁴ 'versiones' de los acontecimientos sucedidos en el marco del Bogotazo y de la ola de violencia posterior que se instalaría en el país. Una obra representativa,

⁵² Sady González se considera pionero del fotoperiodismo en Colombia. Su archivo se encuentra en la Red Cultural del Banco de la República y en el Archivo de Bogotá.

⁵³ El 9 de abril de 1948 es asesinado en Bogotá el candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán que tenía mucho favoritismo para las elecciones que seguirían. Este hecho exacerbó la confrontación política que ya venía tensionándose entre los partidos tradicionales. "El Bogotazo, marcaría el inicio de la denominada época de la violencia, uno de los periodos más infaustos de la historia de Colombia." Pita, 2018, p.155. Violencia, censura y medios de comunicación en Colombia. *Anagramas*, 17(33), 153-173.

⁵⁴ Véase obras de Alipio Jaramillo: Nueve de abril, 1948. De Enrique Grau: El tranvía en llamas, 1948. De Débora Arango: La masacre del 9 de abril, 1948; La República, 1956. De Luis Ángel Rengifo: La violencia, 1964. De Alejandro Obregón: Masacre, 1948; El velorio, 1956; Violento devorado por una fiera, 1963.

precisamente es “La violencia” (1962) de Obregón, obra que retrata el cadáver de una mujer embarazada que “es al mismo tiempo un paisaje de montaña, como si su brutal asesinato hiciera parte de la geografía” (Medina, 2003, p.132). Este artista, considerado “ícono y precursor de las obras relacionadas con temas sociales y políticos” (Pinzón, 2016, p.15), al igual que su obra, se cuenta como una “expresión altamente significativa del arte que se produjo en el país en el siglo XX” (Medina, 2003, p.130), que influyó en otros artistas como Fernando Botero y Beatriz González, quienes pintarían personajes, historias y hechos de la violencia en Colombia⁵⁵.

A este panorama, se suma una serie de fotografías e instalaciones que han predominado en el lenguaje artístico desde finales del siglo XX. Entre ellas, se pueden mencionar las obras de artistas como: Oscar Muñoz, Miguel Ángel Rojas y Doris Salcedo⁵⁶. También se encuentran experiencias más contemporáneas como la obra del fotoperiodista Jesús Abad Colorado, la producción audiovisual de Juan Esteban Echevarría y la obra de la artista visual Erika Diettes⁵⁷. Esto en un contexto donde otros lenguajes de representación de la violencia también han incluido: la literatura⁵⁸ (entre las que se encuentran un par de las primeras novelas de García Márquez), y las producciones audiovisuales en formato de películas, series o documentales⁵⁹. Se puede decir entonces, con base en lo presentado anteriormente, que la violencia y el conflicto armado “constituye[n] un tema en el arte nacional, como testimonio, como denuncia, como crítica, como formas de simbolización, construcción de memoria y duelo, etc.” (Rubiano, 2015, p.34), con obras que visibilizan un trabajo entre los artistas y las víctimas, con obras que “adquieren un carácter testimonial [en el que] su experiencia cuestion[a] las grandes narrativas nacionales sobre la guerra” (Pinzón, 2016, p.67).

⁵⁵ Véase obras De Fernando Botero: Manuel Marulanda Tiro Fijo, 1999; La muerte de Pablo Escobar, 1999; El cazador, 1999; Masacre en Colombia, 2000; Desplazado, 2002. De Beatriz González: Túmulo funerario para soldados bachilleres, 1985; Señor presidente qué honor estar con usted en este momento histórico, 1986; Los papagayos, 1987; Máteme a mí que yo ya viví, 1996; Las delicias 2, 1996; Yolanda en los altares, 2009.

⁵⁶ Véase Oscar Muñoz: Píxeles, 1993; Haber estado allí, 2011. Miguel Ángel Rojas: David. Doris Salcedo: Sin título, 1988-1990; Quebrantos, 2019; Fragmentos, 2018; Vidas robadas, 2021.

⁵⁷ Véase Jesús Abad Colorado: muestra El testigo, 1992-2019; documental “El testigo: Caín y Abel”. Juan Esteban Echevarría: Réquiem NN, 2013. Erika Diettes: muestra Río abajo 2008; Relicarios 2011-2015.

⁵⁸ Gabriel García Márquez: La mala hora, 1962; Noticia de un secuestro, 1996. Laura Restrepo: Delirio, 2004. Héctor Abad Faciolince: El olvido que seremos, 2006. Juan Gabriel Vásquez: El ruido de las cosas al caer (2011).

⁵⁹ Véase documentales sobre el “proceso de paz”: Los colores de la montaña, 2010; Alias María, 2015; Pájaros de verano, 2018; Señorita María, 2018; Oscuro animal, 2016; Caminos de guerra y paz, 2016 y La Negociación, 2016. Además, algunas producciones en formato televisivo como La niña, 2016 o Noticia de un secuestro, 2022, por mencionar algunas.

Este escenario artístico dialoga (y en algunos casos se tensiona) con un universo plural de formas de simbolización de la violencia, elaboradas por comunidades, colectivos de víctimas, excombatientes etc., a lo largo del país, donde destacan principalmente relatos de resistencia y repertorios conmemorativos contruidos para narrar la violencia. Ejemplo de esto son miles y diversas adaptaciones, composiciones e interpretaciones musicales⁶⁰. Así también formas de expresión escrita y corporal como poemas, relatos y acciones performativas⁶¹. El tejido⁶², como ejercicio metafórico y artístico ha posibilitado un espacio de escucha, encuentro y trabajo, desde el cual reflejar y denunciar la realidad de la violencia (Zuluaga, 2019). Además, en el marco de la elaboración del Informe de la Comisión de la Verdad se desarrollaron y visibilizaron estas diferentes prácticas artísticas⁶³ elaboradas para “contar al mundo la historia del conflicto armado en Colombia” (CEV, 2022, p.1), que incluyen: obras de teatro, de expresión corporal, bailes, narrativas audiovisuales, libros, ensayos, grafitis y arte urbano.

Una escena museal para la memoria del conflicto

Lo anterior revela un vistazo a un mundo diverso, plural y multilinguaje que ha encontrado formas de expresar, visibilizar, narrar, contar y cantar tanto el dolor y el horror de la guerra, como las historias de

⁶⁰ En el Pacífico los gualíes son cantos para acompañar a los niños que fallecen [...] los alabaos son para los adultos. Su canto es triste, suele ser a capela, y busca ayudar a asegurar el paso del difunto a la eternidad (Véase Piñeros, L. (2019). ¿Qué son los alabaos y los gualíes?). En Tumaco, “las buscadoras” son un grupo de mujeres, madres que se unieron para visibilizar y recordar sus desaparecidos con cantos ancestrales que cuenten la historia de sus experiencias y vivencias (Véase: El Tiempo. (2019). Cantos de resistencia en medio del conflicto). En Bojayá “un pueblo afro que sufrió uno de los ataques más cruentos por parte de las FARC, en el que murieron principalmente niños y mujeres que se encontraban refugiados en la iglesia.” Los jóvenes de la comunidad utilizan ritmos como el rap o el reggae, mientras que los varones adultos componen vallenatos (Véase Zuluaga, M. (2014). Las memorias que seremos (Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata). En 2021, el Centro Nacional de Memoria Histórica desarrolló una Biblioteca Musical del Conflicto Armado y la Paz, que recopila 3.260 canciones compuestas y/o interpretadas por la sociedad civil víctima del conflicto armado, la Fuerza Pública, excombatientes y grupos armados. (Véase CNMH. (28 de septiembre de 2021). ¡Lista la Biblioteca Musical para la Paz! <https://centrodememoriahistorica.gov.co/lista-la-biblioteca-musical-para-la-paz/>

⁶¹ Véase por ejemplo algunos poemas elaborados por la Asociación de Familiares de Detenidos- Desaparecidos ASFADDES - Narrativas de la memoria en <https://asfaddes.org/category/narrativas-memoria/>. Véase también Antígonas Tribunal de Mujeres – obra teatral desarrollada por las Madres de Falsos Positivos de Soacha, presentada como parte de la exposición Voces. Ver también Cuerpos gramaticales del colectivo Agroarte Colombia.

⁶² Existen proyectos de tejido “Costureros de memoria” en Medellín, Bogotá, Sonson, Mampuján, entre otros.

⁶³ Ver más en: Comisión de la Verdad. (18 de febrero de 2022). El arte como vehículo para contar la realidad del conflicto armado colombiano. <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/arte-para-narrar-conflicto-armado-colombia>

resistencia y de experiencia que se han tejido ante y en respuesta a la violencia en Colombia. Esta riqueza de expresiones artísticas y culturales conduce a una segunda cuestión: el panorama en el que estas representaciones y narrativas sobre el conflicto armado van encontrado lugar en una escena museal, la cual “varía de acuerdo con el contexto social [y político] del momento” (Sánchez, 2019, p.34). El análisis sobre cómo ellas encuentran o no lugar en la escena museal deja entrever, tanto la delimitación de unos determinados espacios, ciudades y temáticas (Pinzón, 2016), como la configuración de unas disputas y reclamaciones.

Un antecedente en el desarrollo de esta escena museal se encuentra entre 1999 y 2003, cuando el Museo Nacional de Colombia (2013) llevó a cabo una “Consulta Nacional” en la que buscaba “determinar los objetos, temas y acontecimientos que los colombianos querían ver representados [en sus salas] y [que] sugi[erian] los objetos que mejor representarían tales temas” (MNC, 2013, párr.1-2). Los resultados de esta consulta resaltaron dos puntos importantes para esta discusión: uno, el apartado que indagó por los personajes de la historia nacional que deberían ser representados revela que, las respuestas no mencionaron sólo a próceres o personajes de la vida pública, sino también, personajes de la política nacional, líderes políticos asesinados y (en menor medida) jefes guerrilleros. Dos, el “conflicto interno en Colombia” fue por lejos la temática de mayor interés al preguntar sobre los acontecimientos que deberían incluirse en el Museo.

Esto abrió una serie de debates respecto a lo que ha sido referido por algunos autores como los dilemas de la museificación (Jaramillo y Del Cairo, 2014), gestados en torno a las propuestas de exhibición de memorias, actores y relatos sobre el conflicto armado. En el año 2001, por ejemplo, se generaron controversias en torno al planteamiento de incluir en la nueva colección del Museo Nacional “la toalla de Tirofijo”, una prenda de vestir perteneciente al fundador y máximo jefe de la guerrilla de las FARC: Manuel Marulanda Vélez. Esto derivó en una serie de manifestaciones y resistencias reseñadas en la prensa⁶⁴, que dejan ver cuestionamientos sobre el lugar que se le daba a actores como la guerrilla en la historia que se cuenta sobre el país, ‘sobre todo’ en un lugar como el Museo Nacional. Tales señalamientos, además, se volcaron sobre la directora del Museo, Elvira Cuervo,

⁶⁴ En Colombia: El Tiempo. (2001). La toalla de la discordia. La toalla de Tirofijo, de Museo; El Tiempo. (2001). Continúa debate sobre la toalla de Tirofijo. En España: ABC. (2001). La toalla de Tirofijo, pieza de museo. En Estados Unidos: El Nuevo Herald (2001). El Museo de Colombia quiere exhibir la toalla de 'Tirofijo'. En México: Vlex (2001). Piden a 'Tirofijo' donar toalla.

quien recibió amenazas y fue señalada de “subversiva” (El Tiempo, 2001). Esto, para algunos autores (Jaramillo y Del Cairo, 2014), plantea una discusión que deja entrever la fricción que se gesta y gestiona en los museos respecto a lo que se considera “fetichismo” o “simbolismo”, y que pretende definir un marco sobre dónde, cómo y qué es posible exponer. Es decir, la definición de una memoria que sea posible exhibir, o no, en determinados contextos sociales.

A pesar de este panorama, de todos modos, los museos en Colombia se fueron posicionando como una plataforma de exhibición de memorias del conflicto. Ello se expresó en una serie de exposiciones realizadas entre 1999 y el 2022 (Ordoñez, 2013; Pinzón, 2016; Sánchez, 2019). La primera, considerada un hito, es la exposición “Arte y violencia en Colombia desde 1948”, presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) en 1999, y desarrollada en el marco del fallido proceso de paz del Gobierno de Andrés Pastrana⁶⁵. La exposición es entendida como un primer “intento [por] elaborar un relato de largo aliento sobre la relación entre la historia de la violencia política en el país y la reacción de los artistas colombianos frente a ésta” (Ordoñez, 2013, p.236). En el año 2002 y 2003, en el Museo Nacional de Colombia en Bogotá, se presentaron dos muestras fotográficas: “Peque: el desarraigo”, de Jesús Abad Colorado, que exhibió el rostro y diferentes escenas del desplazamiento forzado y la masacre ocurrida en este Municipio antioqueño⁶⁶. Otra: “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo”, elaborada a partir de la experiencia de personas desplazadas en la ciudad de Bogotá.

En 2005, en el Museo de la Tertulia en Cali, se exhibió una serie de fotografías de rostros y paisajes denominada “Contra el olvido”. En el año 2008, el Museo de Antioquia en Medellín presentó “Destierro y Reparación”, una gran muestra artística que además se acompañó de una programación de conferencias, teatro y simposios (Pinzón, 2016, p.69). También en 2008, se presentó en el Museo de Arte de la Universidad Nacional en Bogotá, la exposición “Río abajo” de la artista Erika Diettes, una

⁶⁵ En octubre de 1997 se lleva a cabo una consulta ciudadana “Mandato ciudadano por la paz, la vida y la libertad” en el que 10 millones de colombianos expresan el “deseo de paz” y convocan acciones políticas que terminen con el enfrentamiento. En el 98 el Gobierno de Andrés Pastrana inicia un proceso de acercamiento y posteriormente instalación de mesas de diálogos con la guerrilla de las FARC en el Caguán. El proceso se extendió hasta el 2002, marcado por tensiones políticas y acusaciones de parte y parte de no respetar los acuerdos alcanzados. En febrero de 2002 se levantan las mesas de negociaciones y se inicia un proceso de recrudescimiento de la violencia y el enfrentamiento armado, que es seguido por la instauración de la política de seguridad democrática y la negación del conflicto armado en el gobierno Uribe (2002-2010). Ver más en: Restrepo, J. (2002). La paz que no llegó: enseñanzas de una negociación fallida. *Revista opera*, 2(2), 59-85.

⁶⁶ La masacre de Peque se da tras una toma paramilitar que había sido anunciada previamente y en la que sólo hubo respuesta e intervención del Estado varias semanas después de ocurrida.

muestra que elabora la historia de las muchas vidas que se perdieron en los ríos de Colombia, retratando a su vez la imagen de los múltiples desaparecidos y asesinados en el marco del conflicto desde prendas de vestir perteneciente a ellos⁶⁷.

Entre 2009 y 2016 se presentaron en Museos una serie de exposiciones que “comienzan a incluir a los actores del conflicto (tanto víctimas como victimarios) [y] artistas” (Pinzón, 2016, p.77). En el MAMBO y en el Museo de la Tertulia en Cali, en el 2009 y en el 2011 (respectivamente), se exhibieron “La guerra que no hemos visto”, una muestra de pinturas elaboradas por participantes del conflicto en las que se narran desde diversas (y a veces opuestas) visiones, sus experiencias en la guerra. En 2013 y 2016 los espacios culturales/Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá, fueron escenarios de dos exposiciones: la primera en 2013: “Frente al otro, dibujos en el posconflicto”, una composición de dibujos y relatos, hecha en talleres realizados por diferentes ciudades del país con personas en proceso de reintegración, con la intención de visibilizar experiencias y comunicar una historia diferente de sus vidas (Banrep, 2013); y la segunda muestra en el 2016: “Formas de la memoria”, que “indaga el interés del arte contemporáneo” en el archivo, documentos, fuentes y variables de la memoria (Banrep, 2016).

En el 2017, en el escenario político y social posterior a la firma de los acuerdos de paz, se presentaron en Bogotá una serie de exposiciones como: “La Mesa” en el Museo de la Independencia, una composición abstracta en el que una mesa conjuga en sus soportes diferentes elementos para hablar del reflejo de todos; “Ríos y silencios” una exposición multimedia del artista Juan Manuel Echavarría, en la que nuevamente se hace mención a los afluentes como espacios de comunicación de la vida y de las experiencias de las personas y del conflicto mismo, presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; y “La esperanza vence al miedo” una muestra fotográfica del artista danés Mads Nissen presentada en el Museo Nacional, que exaltaba el reciente proceso de paz y el reconocimiento del Nobel de Paz entregado al presidente Juan Manuel Santos tras la firma de los acuerdos (Sánchez, 2019, p.36).

⁶⁷ En esta muestra la artista trabajó de la mano con las víctimas y, de hecho, antes de ser presentada en escenarios de museo como el Museo de Arte de la Universidad Nacional en Bogotá, el Palacio de la Inquisición en Cartagena, el Centro Cultural Recoleta en Argentina, el Newark Arts Council y De Santos Gallery en Estados Unidos, la primera presentación de la muestra fue en una clase exhibición y ceremonia en los lugares en los que trabajó con las víctimas.

En el año 2018, el Museo Nacional en Bogotá expone “La palabra des-armada”, que inaugura la recién instalada Sala “Violencia, territorio, cultura y paz”. La muestra reúne “documentos del archivo sonoro y audiovisual de Radio Televisión Nacional de Colombia RTVC, que dan cuenta de la historia del conflicto armado colombiano y de la última fase del proceso de negociación con las FARC” (RTVC, 2018, párr.1). Es también en el 2018 que, en el marco de la Feria del Libro de Bogotá, el Museo de Memoria de Colombia presenta su primera a-puesta museográfica: “Voces para Transformar a Colombia”, la cual se presentará y profundizará más adelante en este capítulo. En el 2019, “toma vuelo” el Museo Itinerante de la Memoria y de la Identidad conocido como el Mochuelo⁶⁸ en los Montes de María, un proyecto de memoria desarrollado como un “dispositivo para recuperar la palabra y la voz propia y pública de las comunidades con el objetivo de hacer de la memoria un camino para el reencuentro, la superación del miedo y el dolor” (MIM, 2019, párr.2). En el año 2020, con el precedente de la pandemia, el Museo Casa de la Memoria de Medellín, lanza una exposición virtual: “Rupturas y arraigos” que apunta a “comprende[r] historias de vida de las víctimas, así como testimonios y relatos de las comunidades” (MCM, 2020).

En el marco de la elaboración y entrega del Informe de la Comisión de la Verdad, entre 2021 y 2023 se presentaron también una serie de exposiciones: En 2021-2022, en los espacios culturales/Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá se presentó la exposición “Huellas de desaparición. Los casos de Urabá, Palacio de Justicia y territorio Nukak”. En 2022-2023, Argentina se suma como escenario de exhibición de la exposición “Arqueologías Vivas del Exilio”⁶⁹, una muestra fotográfica desarrollada con el testimonio y los objetos traídos a la Argentina por exiliadas y exiliados que valientemente prestaron su voz y sus recuerdos para poner en la muestra uno de los que se calcula entre los hechos de violencia más invisibilizados en el marco del conflicto armado. La muestra se presentó primero en el Centro Cultural Haroldo Conti en Buenos Aires en el 2022 y después en el Museo de Arte y Memoria de la Comisión Provincial por la Memoria en la ciudad de La Plata en el 2023.

⁶⁸ Mochuelo es el nombre de una pequeña ave que tiene un canto fino muy particular y que es muy común en la zona

⁶⁹ Según el Informe de la Comisión de la Verdad se calcula que alrededor de 1 millón de colombianos fueron al exilio, en el marco del conflicto, sin embargo, los registros y los datos no logran dimensionar la magnitud real de este hecho.

Este recorrido por diferentes muestras nos presenta el desarrollo y el trazado, por un lado, de un campo artístico que retrata una iconografía de la violencia, y reflexiona sobre la situación en el país. Un campo que, progresivamente, se repiensa para trabajar, retratar y visibilizar de una manera más cercana las vivencias, los rostros, y la(s) historia(s) del conflicto armado. Este repensarse se traduce en una propuesta artística que se torna hacia la co-creación con las comunidades, y que implementa así nuevos lenguajes artísticos para re-presentar una mirada a los rituales, sentires y experiencias que se han configurado en el marco del conflicto y que permiten una perspectiva para entender su impacto. Por otro lado, el segundo panorama al que nos acerca esta revisión es evidenciar un campo museológico que posibilita, elabora y presenta la exposición de memorias de la violencia en Colombia. Si bien esta revisión es acotada, ella permite plantearnos algunas cuestiones para la finalidad de esta investigación: una es la predominancia de unas temáticas en las exhibiciones hechas sobre el conflicto armado (el desplazamiento, por ejemplo⁷⁰); otra, es la preferencia de formatos y lenguajes para las exposiciones (resaltando el fotográfico); y una última cuestión, es la predominancia de exhibiciones en ciudades capitales, entre las que se encuentra reiteradamente Bogotá, como una ciudad que se viene presentando y prestando como una plataforma “activa” de exposición de memorias sobre el conflicto armado.

Exposiciones previas: co-existencias y co-creaciones para la memoria del Museo

Esta tercera sección del capítulo propone avanzar en una exploración del quehacer del Museo de Memoria de Colombia en lo que refiere a unos primeros ejercicios museográficos realizados entre el 2011 y el 2018, previo a la formulación de la a-puesta museográfica: Voces para Transformar a Colombia (a la que nos referiremos como Voces). Esto, da cuenta de unos dispositivos, estrategias y asociaciones mediante las que el Museo resolvió y adelantó su ejercicio ante la ausencia de un anclaje material en el cual desarrollar muestras. Si bien estos ejercicios no constituyen la a-puesta museográfica del Museo, permiten enmarcar una mirada a las temáticas, las formas, los espacios y los lenguajes que se han venido construyendo y proponiendo previo a la composición de la a-puesta “Voces”.

⁷⁰ A manera de hipótesis podríamos decir también que esto responde a que el desplazamiento es una de las manifestaciones de la violencia que más se hace evidente en las ciudades. Según datos del Registro Único de Víctimas y el Informe Final de la Comisión de la Verdad el desplazamiento forzado es el hecho que más víctimas ha dejado en Colombia.

Entre 2015 y 2018 el CNMH, en compañía del Museo, realizará una serie de muestras. Una primera exposición presentada en la Feria del Libro de Bogotá en el año 2015: “Museos Escolares de la Memoria (MEMO)”, parte de un proyecto elaborado con dos colegios de Bogotá en el marco de una convocatoria⁷¹ realizada por el CNMH en el año 2014. En este proceso, los estudiantes realizaron una serie de entrevistas a víctimas del conflicto, en las que, además, “recuperaron un objeto significativo que representa la experiencia de su entrevistado” con el que se construyó la exposición. La muestra propone una mirada arqueológica, testimonial y de reflexión sobre la experiencia de las víctimas del conflicto, y también resalta la participación de instituciones educativas en las propuestas del Museo.



Instalación realizada con los objetos de víctimas. Fuente: CNMH. (2015, Proyecto MEMO)



Resguardo en Toribío “Casa del Mais”. Fuente: CNMH (2016, Minga muralista) Artista ADDI.

En el año 2016, el Museo participó también como colaborador del CNMH en dos muestras: la primer fue “Minga muralista del Pueblo Nasa”, un proyecto realizado desde 2013 con resguardos indígenas, en el que se llevó a cabo la realización de murales en espacios abiertos en los territorios, como formas de contar y retratar “las historias de la comunidad, resignifica[r] los sucesos de horror y constru[ir] la memoria histórica del cabildo indígena”. La muestra

incluyó tanto la elaboración de los murales, como un proyecto audiovisual de jóvenes reporteros. Este ejercicio retrató prácticas de “resistencias que el pueblo nasa ha tenido frente al hostigamiento armado”. Además, resaltó la relación de las comunidades con prácticas y tradiciones ancestrales, y un reclamo extendido por garantías para mantenerlas, recuperarlas y no olvidarlas.

⁷¹ La convocatoria surge “en el marco del proceso de creación social del Museo de la Memoria en 2012 como un mecanismo para contribuir a la democratización de la memoria”. (CNMH, 2014a).

La segunda muestra realizada en el 2016 fue “Volver la mirada”, presentada en la Feria del Libro de Bogotá y en varias instituciones educativas en la ciudad, y en otras instituciones de Medellín, Popayán, Quibdó y Riohacha. La muestra fotográfica planteaba la premisa de que “no todos hemos padecido la guerra de la misma manera” (MMC, Volver la mirada, párr.1). Su contenido “le proponía al visitante una reflexión sobre el conflicto a partir de las historias, de los rostros, de las voces de miles de niños y niñas que han perdido su infancia o su vida a causa de la guerra”⁷² (Tamayo, 2019, p.6). Esta muestra se cuenta como una composición museográfica en la que el Museo elaboró la definición de un guion, unos ejes y mensajes a transmitir. Además, traza un plan de itinerancia, en el que se resalta nuevamente la articulación del trabajo con y en instituciones educativas.



Foto tomada en el marco de las negociaciones entre las FARC y el Gobierno Colombiano. Archivo personal. Paul Smith. La Macarena, Meta. 1 de junio de 1999. Fuente: MMC. (2016, Volver la mirada).



La vida transcurre entre las armas. El Espectador. Anónimo. Norte de Santander. 9 de junio de 1999. Fuente: MMC. (2016, Volver la mirada).



Entrega de cuerpos niños indígenas asesinados. 2009. Archivo personal. Juan Diego Arredondo. Bellavista, Nariño. Fuente: MMC. (2016, Volver la mirada).

⁷² Según el informe de la Comisión de la Verdad (CEV, 2022) 64.084 niños, niñas y adolescentes perdieron la vida entre 1985 y 2018 a causa del conflicto armado, y, entre 1990 - 2017, 16.238 fueron reclutados para la guerra.

En el 2017 el Museo acompañará al CNMH con la muestra fotográfica “Transitions”, presentada en la Cumbre Mundial de Premios Nobel de Paz que tuvo sede en Bogotá ese año. La exposición aborda la temática del reclutamiento de niños y niñas, la desaparición forzada y el desplazamiento. Este fue un ejercicio realizado en el marco de una convocatoria de la agencia *Art Works Projects* en la que se expondría “la experiencia de cuatro países (Estados Unidos, Bosnia y Herzegovina, la República Democrática del Congo y Colombia) en su transición entre la guerra y la paz a través de la fotografía” (MMC, 2017, *Transitions*).

Este mismo año y en el marco de una alianza entre el CNMH y la Arquidiócesis de Bogotá, por la conmemoración del Día Nacional de la Memoria y la Solidaridad con las Víctimas del Conflicto Armado (9 de abril), que coincidió con el Domingo de Ramos de semana santa, el Museo tendría como receptáculo para instalar sus ejercicios museográficos un circuito de iglesias en la ciudad, que incluyó la exhibición de gigantografías en 306 iglesias, y la instalación de las muestras “Volver la mirada” y “Transitions” en 4 de ellas⁷³ (Tamayo, 2019).



En las iglesias fueron instaladas estos buzones para que una vez finalizado el recorrido las personas se acercaran a dejar su mensaje. Fuente: CNMH. (11 de abril de 2017). Semana Santa y los rostros de las víctimas.

Entre los últimos meses del año 2017 e inicios del año 2018, el Museo participó de dos muestras más: la primera, “Cuerpos que persisten”, presentada en Bogotá y Medellín en el marco del lanzamiento del informe realizado por el CNMH sobre la violencia sexual en el conflicto armado. Esta exposición muestra cómo los ejercicios museográficos empezaron a integrar y recoger metodologías, material y base investigativa de informes, trabajos, testimonios e historias reseñadas previamente por el Grupo de Memoria Histórica y el Centro Nacional de Memoria Histórica⁷⁴.

⁷³ “En la iglesia del 20 de julio estuvo la primera muestra de Transiciones [...] En la iglesia del Claret estuvo expuesta la segunda muestra de Transiciones [...] En la iglesia de San Wenceslao estuvo Volver la mirada [...] En la basílica de Nuestra Señora de Lourdes estuvo también la exposición de Volver la mirada”. (Tamayo, 2019, p.7)

⁷⁴ Véase: La masacre de Bahía Portete, 2010; Mujeres y guerra, 2011; Mujeres que hacen historia, 2011; El Placer, 2012; Desafíos para la reintegración, 2013; Aniquilar la diferencia, 2015; Crímenes que no prescriben, 2016; La guerra inscrita en el cuerpo, 2017.

La exposición se presentó como un espacio para enunciar y denunciar la violencia sexual a la que de forma premeditada y predominante han sido sometidas mujeres, niñas y población LGBT, por actores armados legales e ilegales, y, que se exacerban en medio del conflicto con prácticas de torturas, castigos, violaciones, acosos, embarazos/abortos forzados, esclavitud sexual, prácticas denigrantes, “correctivas” y diferentes humillaciones sexuales. Según el Registro Único de Víctimas entre 1985 y 2016 de las 25.000 víctimas de violencia sexual que se tenían registro, 92% eran mujeres y niñas.

La exposición es un cruento relato de estos datos, del silencio, de la ausencia de una respuesta institucional, de la expresión de la guerra en los cuerpos de las mujeres, y del ejercicio de prácticas de discriminación, estigmatización y violencia contra mujeres y población LGBTI⁷⁵, que se perpetuaron y se recrudecieron en el marco del conflicto armado. También se reseñan relatos de resistencia que comparten con valentía una imagen de la violencia invisibilizada y de las formas en las que persisten y resisten a pesar de ella.



Perdonar no es olvidar. Pieza tejida.
Fuente: CNMH (2017c).



Representación de la crueldad y la violencia ejercida sobre el cuerpo de una de las participantes. Fuente: CNMH (2017c).



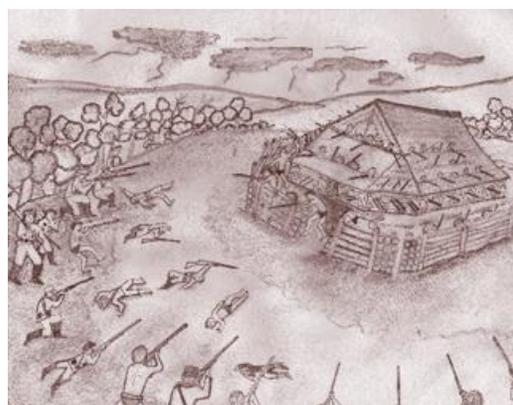
La violencia sexual “correctiva” fue una práctica común de sometimiento a la población LGBTI. Fuente: CNMH (2017c).

⁷⁵ Ver informes: CNMH. (2015) Aniquilar la diferencia; CNMH. (2019). Ser marica en medio del conflicto.

La segunda muestra, presentada a finales del año 2017, es “Endulzar la palabra”. Una exposición realizada en alianza entre el Centro Nacional de Memoria Histórica y el Museo Nacional de Colombia. La elaboración de la muestra estuvo caracterizada por la participación de investigadores locales y autoridades tradicionales que destacaron, entre otras cosas, la noción de que el conflicto armado es una expresión de violencia continuada, que se teje con una discriminación histórica que han vivido los pueblos indígenas y, una necesidad de reivindicar su posición como agentes políticos activos “de su memoria y de su futuro”, partícipes en procesos de resistencia que pueden aportar a “la construcción de una nación verdaderamente diversa” (CNMH, 2017d, pp.26-27). La exposición se compone de una serie de dibujos⁷⁶, mapas, documentales, testimonios, fotografías y cantos elaborados por los pueblos indígenas. También estuvo acompañada de una amplia y diversa programación cultural, en la que se incluyeron conversatorios, diálogos, conciertos y proyecciones documentales. Esta exposición, según refirieron algunos extrabajadores del Museo, fue uno de los primeros ejercicios que lideró propiamente el Museo, en el que se fue modelando una composición alineada con el guion museológico, (al que se le cuestionaba no incluir el eje espiritual) y que se convirtió en marco referencial para exposiciones posteriores⁷⁷.



Proyecto memoria histórica con Organización Wiwa Golkushe Tayrona-CNMH. Rommel Rojas para OIM-CNMH, 2015. Fuente: CNMH (2017d). Museo Nacional. Actividades en el marco de la exposición Endulzar la palabra.



Representación confrontación y resistencia indígena. Genocidio indígena La Chorrera. Fuente: CNMH (2017d)

⁷⁶ El dibujo que se presenta a la derecha corresponde a una reescritura en el discurso sobre el genocidio indígena en la Chorrera: “las fuentes académicas han representado a los indígenas de La Chorrera como agentes pasivos del genocidio al que fueron sometidos. El trabajo de los equipos de investigación local demuestra, por el contrario, un activo proceso de resistencia y confrontación” (CNMH, 2017d, p.66)

⁷⁷ Participante anónimo, entrevista, 25 de septiembre de 2022.

Los ejercicios museográficos adelantados tanto por el Centro/Museo, permiten dimensionar un proceso en el que irrumpe una pregunta sobre el conflicto armado, y la configuración de un público, unas plataformas y diversos lenguajes que empiezan a modelar respuestas. Estos ejercicios dan cuenta de un agenciamiento y un perfilamiento en el que el Museo repiensa su accionar, encontrando alternativas, alianzas y lugares para operar ante la falta de un lugar propio. Pero, también, permiten visibilizar una lectura en términos de antecedentes de la formulación y composición de la a-puesta museográfica, en la que se deja ver un ejercicio de elaboración de lenguajes, temáticas, poblaciones, espacios, diseños, curadurías, sentidos y percepciones.

EXPONER LA MEMORIA

La última sección de este capítulo se orienta a describir analíticamente la composición de la a-puesta museográfica del Museo de Memoria de Colombia. Para esto se propone una revisión de la propuesta curatorial, como elemento analítico que da cuenta de las formas en las que piensa, dispone y relata una exposición y sus mensajes (Restrepo, 2009). Esto implica abordar cómo la a-puesta tradujo, dio forma y articuló el guion museológico en la configuración de una propuesta visual y expositiva sobre la memoria del conflicto armado en Colombia.

Para este fin, nos aproximaremos a la propuesta curatorial como un relato narrativo y espacial que, si bien toma como referencia el guion museológico y hace uso de los ejes narrativos allí desarrollados, los relaciona con la elaboración de unos mensajes, la selección de unos casos y la selección o elaboración de unas obras particulares para acompañarlos. Además, se analiza la propuesta de conjugar el relato de la muestra con su disposición en el espacio. Por ejemplo, a través del diseño de unos recorridos orientados por temáticas y/o mensajes. El análisis de ambas dimensiones nos permite dar cuenta de la composición de la a-puesta museográfica como un proceso de creación, elaboración, selección y decisión del Museo. Es decir, una propuesta, puesta y apuesta intencionada de producción de mensajes y de la configuración de dispositivos para transmitirlos.

La a-puesta: Voces para transformar a Colombia

Entre abril y mayo del año 2018 el Museo de Memoria de Colombia presentó su primera exposición: “Voces para Transformar a Colombia”. Una exhibición elaborada a partir del trabajo previo realizado por el Grupo de Memoria Histórica, el Centro Nacional de Memoria Histórica y el Museo mismo. La

exposición sería entendida como una “prefiguración de lo que sería la narrativa final del Museo”⁷⁸, “una apuesta experimental” que permitiría “poner a prueba [los] lineamientos éticos, el guion [y] los ejes narrativos”⁷⁹. La previa de esta muestra fue ampliamente reseñada en notas periodísticas⁸⁰, en las que se destacan las expectativas que se movilizaban frente al proyecto del Museo, la muestra y la construcción del edificio. En las notas, además, se retoman algunas intervenciones del director del Museo, para ese momento, Luis Carlos Sánchez, que apuntan a la cuestión antes referida: la exposición “Voces”, es una “puesta a prueba”, “un simulacro”.

La exposición tuvo lugar en la Feria del Libro de Bogotá. Para el exdirector del Centro, Gonzalo Sánchez, este lugar posibilitaba, por un lado, un escenario “para debatir con la sociedad el plan y el guion” y, por otra parte, una adaptación espacial de la muestra que se correspondería “a las distribuciones espaciales que tenía ya el formato de la construcción del Museo”⁸¹. Esta es una cuestión importante porque revela que, la presentación de “Voces” en Bogotá proyectó la primera imagen completa del Museo de Memoria de Colombia.

El discurso curatorial

Desde la perspectiva de diferentes autores (Chacón et al, 2004; Davallon, 2006; Hernández, 1994, 2011) entendemos que los Museos tienen como base un componente comunicacional, cuyo principal canal y forma discursiva se expresa en las exposiciones. Ellas son comprendidas, en este sentido, como un mundo de lenguajes (Davallon, 2006), “espacio[s] lleno de significados”, los cuales son tanto la “proposición de una idea” (Vinyes, 2009a) como la imagen misma mediante la que se puede conocer un museo (Chacón et al, 2004, p.58). Para este caso, y como herramienta que nos permita acercarnos a la exposición “Voces”, proponemos la revisión de su propuesta curatorial. Esta revisión parte del postulado que entiende la curaduría de una exposición como la práctica que “arma un discurso en el que pon[e] en diálogo ideas e imágenes [...] con el fin de generar un concepto novedoso que activará y potencializará la polisemia de los objetos, las imágenes y los textos” (Rojo, 2015, p.21). La curaduría,

⁷⁸ G. Sánchez, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 11 de junio de 2022.

⁷⁹ M. Bello, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 21 de diciembre de 2022.

⁸⁰ El Tiempo. (2018). ¿Cómo se imagina un lugar para honrar la memoria de las víctimas?; Revista Semana. (2018). El museo que mostrará cómo fue el conflicto en Colombia; Hacemos memoria. (2018). ¿Cómo va la construcción del Museo Nacional de Memoria?

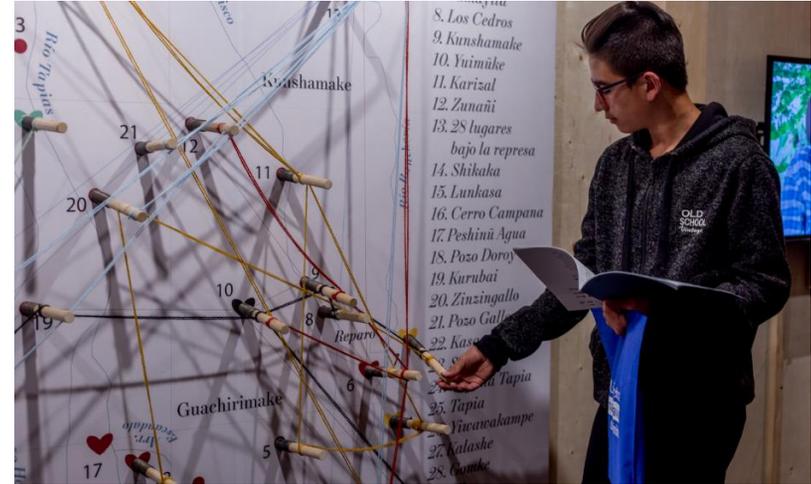
⁸¹ G. Sánchez, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 11 de junio de 2022.

además, fundamenta “la selección y disposición espacio-temporal de los objetos con suficiente claridad y articulación” (Restrepo, 2009, p.15). Es decir, la curaduría da cuenta tanto de una propuesta discursiva de la muestra como de las formas en las que piensa pronunciarse en y con el espacio.

En esta sección nos referiremos a la primera cuestión, el discurso curatorial. Para esto, del corpus propuesto para esta tesis, tomaremos el documento publicado por el Museo de Memoria en el 2018: “Textos curatoriales de la exposición Voces para transformar a Colombia”. Dicho documento retoma como elemento base los Ejes narrativos Tierra, Cuerpo y Agua, donde esboza y propone que, en la exposición, ellos hablen de y desde una serie de historias, mensajes y casos nodales⁸² que representen historias individuales, las cuales pueden hacer referencia igualmente a otras historias (Wills, 2021). A continuación, se desarrolla un sucinto repaso por esta propuesta para entender la intencionalidad pretendida para dar forma, respaldo y sentido a la narración que hace cada Eje en la exposición, y la exposición misma en su conjunto.

En el caso del Eje Tierra de la exposición, se le propuso hablar sobre “el despojo, la restitución y la lucha por la tierra” (MMC, 2018a, p.1), y de la intencionalidad de la guerra y de los intereses que la moviliza. Asumiendo como reto la “falta de imágenes, de representación” pues, entendía que “a pesar de ser fenómenos de gran magnitud pueden permanecer ocultos” y transcurrir en largos períodos de tiempo (MMC, 2018a, p.12). El Eje propuso entonces una mirada desde lo testimonial, desde los “lazos y afectos”, desde lo espiritual, lo sagrado, lo intangible, desde los deseos arraigados y sembrados, para dar cuenta de la conjunción de actores, intereses, sentidos, violencias por y en torno a la tierra y el territorio. Por tanto, incluyó en la exposición piezas como “la maraña”, un mapa relacional en el que sitúan la correlación de los lugares sagrados con las zonas más afectadas por “el conflicto armado y formas más antiguas de violencia le han producido al territorio” (Wills, 2021, p.229). También incluyó una planta de coca, que estuvo acompañada de música y fotografías de las zonas de fumigación, con la intención de señalar diferencias entre “la coca y la cocaína” demarcando así también la diferencia entre “los cocaleros y los narcotraficantes”.

⁸² La selección de los casos siguió criterios ya planteados en el guión museológico: temporalidad; espacialidad; interseccionalidad de repertorios de violencias; luchas de poderes, complicidades, alianzas y disputas; representatividad de identidades sexuales étnicas; violencias continuadas (CNMH, 2018, p.6).



Caso: Territorios de los pueblos Kogui, Kankuamo, Arhuaco, Wiwa y Barí. Ambas imágenes corresponden a la pieza “La Maraña” una versión actualizada de la pieza elaborada para la exposición Endulzar la palabra, en la cual se muestra el entramado de relaciones, factores y causas con sus combinaciones para entender los procesos de apropiación y despojo de tierras y las afectaciones a las poblaciones indígenas. Fuente: MMC. (2018, Exposición virtual Voces).



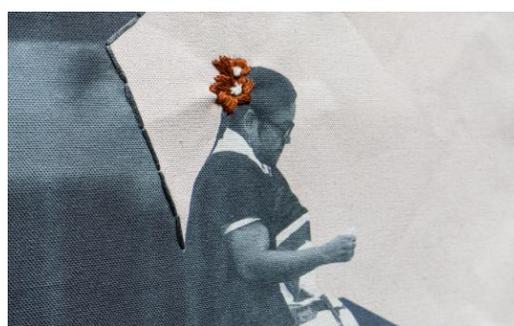
Caso: Puerto Guzmán, Putumayo. Haciendo vida: más allá de la fumiga y otros males. Instalación Planta de coca. Fuente: MMC. (2018, Exposición virtual Voces).

El Eje Cuerpo cumple en la exposición la representación de unas “violencias en continuum”, que dan cuenta de las vidas perdidas, afectadas y las vidas que resisten; cuerpos que se han transformado, dañado he impactado en el marco del conflicto; cuerpos que son atacados para atacar la sociedad, la democracia, la diferencia; cuerpos colectivos, grupales y organizacionales perseguidos por ser considerados indeseables e inconvenientes (MMC, 2018a). Cuerpo trabajó 3 casos nodales: la Organización Femenina Popular: Juntas e invencibles (OFP); Unión Patriótica (UP): El miedo a la democracia, y Varias voces, una conversación. Esto, desde un lenguaje de representación en el que prima el grafiti, el mural, fotografías, objetos, textos, guiones artísticos y talleres teatrales, “que dan cuenta de una historia colectiva”, organizacional y política en los casos de OFP y la UP.

La pieza elaborada para el caso Varias voces, una conversación, es una instalación que integra una pieza audiovisual, y una composición de objetos de la historia de vida y de cuerpos que fueron violentados en diferentes modalidades y por diferentes actores en el marco del conflicto armado. Esta pieza fue referida por un estudio de públicos posterior, como la obra que causó “mayor respuesta emotiva por parte del público” en toda la exposición. La pieza propuso dar “cara y una voz a cada víctima” permitiendo que los visitantes “se acercar[a]n o identificar[a]n” (Wills, 2021, p.224). Para el curador de este Eje, Luis Carlos Manjarrés, las piezas pretendieron “comprender tanto la magnitud del daño y las afectaciones en los cuerpos como mostrar las prácticas corporizadas de resistencia, memoria y recuperación de la dignidad que han surgido ante los actos violentos y/o de sobrevivir y convivir con la guerra” (MMC, 2018a, p.202).



Caso Varias Voces. Fuente: MMC. (2018, Exposición virtual Voces). En la imagen Luz Marina Bernal, y atrás una foto de su hijo Fair Leonardo Porras, de 26 años, quien tenía una discapacidad mental. Fue uno de los jóvenes asesinados como “Falso Positivo” en el año 2008.



Caso Organización Femenina Popular. Fuente: MMC. (2018, Exposición virtual Voces).



Caso: Mural UP. Fuente: MMC (2018a). La UP se constituyó como una organización política en mayo de 1985, después de negociaciones de paz entre las FARC y el Gobierno Colombiano. Como parte de una estrategia para frenar el ascenso político de la organización, se implementó una persecución, asesinato y desaparición de sus miembros. En enero de 2023 la CIDH condenó al Estado Colombiano por “exterminio sistemático”. La condena resaltó la “participación de agentes estatales” en alianza con grupos paramilitares, empresarios, y fuerza pública.

Por último, Agua refiere el intento de enunciar un espacio común y “de conexión” desde el cual sea posible dar cuenta de “lo que le ha pasado a la naturaleza en el conflicto armado, a los habitantes de esa naturaleza y a sus culturas” (MMC, 2018a, p.144). Las piezas incluyeron recursos audiovisuales, musicales, fotografías entre otras. “Todos somos Atrato” y “Río adentro” son dos piezas que utilizan la capacidad metafórica donde la narrativa del río y del agua operan como hilo conductor narrativo que expone lo que han vivido tanto los pobladores como los territorios. También, a partir de la sentencia inédita que reconoce al río Atrato como sujeto de derechos, retrata una serie de hechos victimizantes que este sufrió en el marco del conflicto, y las luchas y resistencias que de él y en él afluyeron. Agua estará en tensión y en diálogo directo con Cuerpo y Tierra, toda vez que representa también el lugar de cruce de distintas violencias. Por ejemplo, esto se hace visible a través de una pieza cartográfica donde se indaga y muestran los “puestos de control” que durante años fueron instalados en la corriente del río.



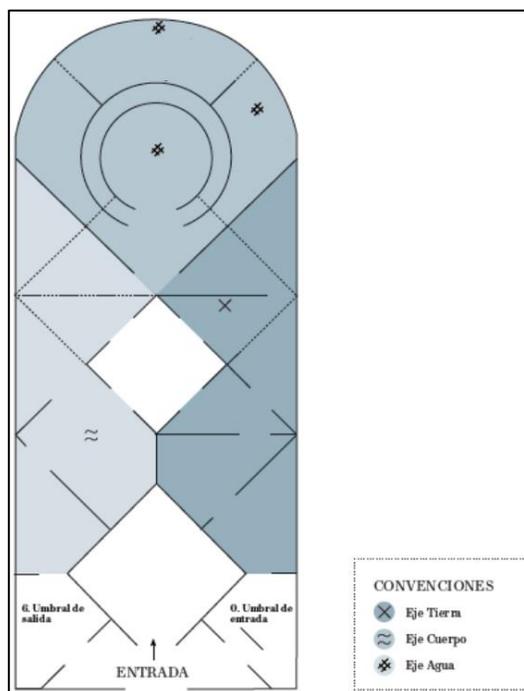
Caso Río Atrato, un sujeto de derechos. Fuente: MMC. (2018, Exposición virtual Voces).



Caso Magdalena Medio Yuma. Un río para la vida. Fuente: MMC. (2018, Exposición virtual Voces).

La propuesta espacial

“Voces” elaboró una propuesta para relacionar al visitante con el espacio como parte de su formulación curatorial. Para esto, se diseñaron una serie de rutas sugeridas para el recorrido, en las que se proponía un orden en la visita cada uno de los Ejes y la revisión de casos asociados a ellos. Las rutas funcionaban como estrategia para dar cuenta de un fenómeno particular del conflicto, lo que a su vez puede leerse como una propuesta específica para transmitir unos mensajes desde la articulación espacio-muestra. Al costado se presenta la imagen de la disposición espacial de la exposición y abajo una tabla de los recorridos:



Disposición espacial de la muestra. Fuente: MMC (2018b).

RECORRIDOS SUGERIDOS		
RUTAS	MENSAJES	EJES
CONFLICTO ARMADO EN LA CIUDAD	La violencia urbana como manifestación del conflicto en las ciudades	Tierra
		Cuerpo
		Agua
PARTICIPACIÓN Y CONFLICTO ARMADO	La manifestación de violencias en los procesos de participación comunitaria, social, política, territorial	Tierra
		Agua
		Cuerpo
EL ARTE DE RESISTIR, TRANSFORMAR Y PERVIVIR	Resistencias individuales y colectivas como ejemplos potentes y transformadores	Tierra
		Cuerpo
		Agua
MEDIO AMBIENTE ENTRE RAÍCES, SEMILLAS Y CICATRICES (Ruta para niños y niñas)	Daños, afectaciones y resistencias al medio ambiente y territorio	Tierra
		Cuerpo
		Agua

Recorridos sugeridos para la exposición Voces para Transformar a Colombia. Fuente: Elaboración propia. Información tomada de MMC (2018b).

Algunos cuestionamientos a la propuesta curatorial

La conjunción del espacio y el discurso propuesto para la muestra evidencia una composición más amplia a la cual podemos referirnos como una “sintaxis exposicional”. Es decir, una propuesta por construir y transmitir sentidos y significados (Hernández, 2011). Para esto “Voces” acude

principalmente al uso de lo que —en museología— se definen como objetos arqueológicos y objetos etnográficos (Hernández, 2011). A partir de este tipo de objetos, se pretende ver, entender y dar sentido al pasado. Ellos se presentan como testimonios materiales, visuales, simbólicos y sonoros, como “objetos-testimonio” (Hernández, 2011) de los hechos, del dolor, de la violencia y de los procesos de resistencia en el marco del conflicto armado en Colombia.

Si bien en este capítulo proponemos una mirada a la composición de la muestra, en tanto contexto referencial de los debates y tensiones que se desarrollaran en el capítulo siguiente, es importante referirnos a algunos cuestionamientos que devienen de la propuesta curatorial en sí misma. Es decir, la forma en la que se diseñó, pensó y estructuró la muestra. Primero, aunque la muestra fue concebida “intencionadamente” como una “curaduría inacabada” (González-Ayala, 2020), el desarrollo de su composición, contenidos, actividades y expresiones posibles, para algunas autoras (algunas de ellas, parte del equipo curatorial), la propuesta misma se enfrenta a grandes cuestionamientos. Uno de ellos referido a la musealización como plataforma de memorialización (Wills, 2021); otro, es la falta de participación de las víctimas en el proceso curatorial (Wills, 2021); y una última cuestión refiere a los lenguajes y formas de representación (González-Ayala, 2020). Estos cuestionamientos se entrelazan y dan cuenta de un mismo problema: una perspectiva colonial del poder que emerge y se ejerce en las relaciones y manifestaciones tejidas desde/en el ejercicio museal, y en los procesos de institucionalización de la memoria (Rufert, 2009; Pérez y Bugnone, 2023). Este es un problema que ha venido pensándose desde los museos, y que se ha traducido en el surgimiento de alternativas para desarrollar exposiciones polifónicas, desde curadurías colaborativas, cuyos resultados apuntan a una posibilidad de representación e identificación con las muestras⁸³.

Los “inconvenientes” en la composición curatorial de la exposición (Wills, 2021), se trasladan también a críticas por la concepción de una muestra demasiado “bella” con un lenguaje muy “artístico”⁸⁴ para narrar el horror de la guerra (González-Ayala, 2020). De hecho, el Museo mismo reconoce desde

⁸³ Tomo como referencia el caso de la exposición “NhandeMbya Reko-Nosso jeito de ser guarani” del Museo de Arqueología y Etnografía de la Universidade Federal do Paraná, presentado en Pérez y Bugnone (2023). En este las autoras refieren una posibilidad de construcción colaborativa en la que directamente las comunidades guían y orientan el diseño de las exposiciones

⁸⁴ González-Ayala (2020) aquí la autora refiere conversaciones que tuvo siendo mediadora de la exposición en la que los visitantes (un grupo de estudiantes de museología) cuestionan que la exposición deja un poco de lado mostrar el horror y se muestra como “bella”.

diferentes mecanismos como el estudio de públicos (elaborado de la exhibición en Bogotá, Medellín y Cali), consultorías contratadas y diferentes reuniones de trabajo, la existencia de “vacíos” en la exposición:

[...] Varios visitantes señalaron la necesidad de incluir una línea de tiempo y un contexto del conflicto armado en Colombia para entender mejor la exposición. Otros, identificaron la necesidad de incluir más voces de quienes han estado involucrados en el conflicto, en especial, voces de actores armados [...] Participantes, que eran miembros de museos de distintos países de América Latina, señalaron que en esa versión de la exposición no aparecieron las voces de los responsables de los hechos victimizantes [además refirieron] ausencia de la responsabilidad del Estado en el relato de la exposición. Por último, varios asistentes encontraron un desbalance en la exposición entre los casos de victimización atribuidos a grupos paramilitares y los que representaban formas de violencias cometidas por grupos guerrilleros. **Museo de Memoria de Colombia, comunicación personal, 17 de julio de 2023**

Esto enmarca una discusión y una pregunta que es transversal al postulado que se ha venido proponiendo y construyendo en esta investigación, respecto a las tensiones que surgen al plantear “la memoria como objeto museográfico” (Guglielmucci, 2013). Pero también a la configuración de unos dilemas propios de la museificación de la memoria (Jaramillo y Del Cairo, 2014), y un cúmulo de discusiones que giran en torno a la definición del cómo y qué exhibir en los lugares de memoria (Da Silva Catela, 2001, 2014; Jelin y Langland, 2003; Schindel, 2009; Guglielmucci, 2013, 2015; Longoni, 2015; Feld, 2017; Messina, 2019) y de las estrategias de gestión y administración del pasado (Rufer, 2009).

Esto retorna también a un planteamiento respecto a propuestas/reclamaciones por una museografía crítica de la memoria, que se piense desde otros lugares de enunciación (en clave de género, por ejemplo), y dé cuenta de los borramientos que se han re-producido en los relatos históricos y memoriales en los museos⁸⁵. Como se ha venido exponiendo en el texto, ello implica repensar la propia noción de museo, un museo que se cuestiona a sí mismo como institución, y a sus dispositivos y exposiciones.

⁸⁵ Véase, por ejemplo: Rufer, M. (2011). La memoria de los otros: Subalternidad, poscolonialismo y regímenes de verdad; Da Silva, L. y Talbot, E. (2020). De-construyendo el pasado: Sobre la potencia política y las memorias al margen de la comunidad LGTB en Argentina; Grinspun, M. (2022). Hacia una museografía crítica de la memoria en clave de género. Una aproximación a partir de la Muestra Permanente, Ser Mujeres en la ESMA.

Para Hernández (2011), “las exposiciones pueden no reflejar el sentido que buscan representar” (p.14). Es decir, puede suceder un proceso similar al referido por Ricoeur (2003) respecto a los proyectos arquitectónicos, en el que se genere un abismo que separe la propuesta, del mensaje que pretende transmitir. Las exposiciones pueden no responder netamente a su diseño (curaduría), sino a un foco de necesidades y expectativas que se generan sobre el Museo como un todo. Para Vinyes (2009a) una exposición debe entenderse más en su “contribución” para educar que, para instruir. En otras palabras, es importante contemplar en qué medida puede “proponer una actitud de interrogación sobre el asunto del que se trate” y generar preguntas sobre lo que se pensaba antes y después de entrar en la muestra (pp.38-39).

“Voces” es y debe leerse como una a-puesta museográfica que ensaya su formulación, producción e intención en su misma puesta en escena. Puesta que da cuenta del esbozo de la propuesta museística completa, de un trabajo de más de 7 años, que toma y retoma elementos de trabajos anteriores, y configura nuevamente una invitación abierta al público para formar parte del proyecto del Museo (MMC, 2019). Pero también debe leerse y entenderse como la a-puesta por configurar una memoria pública, una visión, unos actores y unos hechos. Todo esto en el marco de una institución estatal que construye, decide y selecciona lo que incluye y lo que deja fuera.

Exponer la memoria, exhibir el conflicto, es un capítulo que agota una instancia descriptiva importante para elaborar y entender una serie de debates y tensiones que se signan respecto a la creación, diseño y puesta en escena de una propuesta museográfica para el Museo de Memoria de Colombia. Para esto propusimos una mirada desde la cual entender que “la urgencia de trabajar sobre la memoria no es una inquietud aislada de un contexto político y cultural específico” (Jelin, 2002, p.3). Es decir, los trabajos de memoria se construyen, se trazan y desarrollan enlazados a una serie de procesos y tensiones a la redonda, que pueden modelar y definir su camino. La siguiente cuestión abordada se centró en problematizar al Museo en su dimensión dual: como entidad museal y como lugar de memoria (Sánchez del Olmo, 2019; López y Martínez, 2014). Para ello, se desarrolló una lectura detallada del proceso curatorial, que da cuenta de la formulación, producción y diseño de una propuesta narrativa y espacial de exhibición del conflicto armado en Colombia. Esta revisión permitió retomar brevemente una serie de discusiones abiertas por la perspectiva decolonial de la

musealización, en las que resalta (nuevamente) un debate respecto a la participación de las víctimas en el proyecto del Museo.

Los temas que se desarrollaron en este capítulo funcionan como referencia de lo que se avanzará en el capítulo tres, el cual tiene como eje central los debates en torno a la institucionalidad de la memoria y la censura-edición en el marco del Museo. Para analizar estos debates, se retomará una perspectiva analítica que distingue una política de memoria de los programas gubernamentales de memoria. Esta distinción conduce a una discusión en torno a los desafíos respecto a la representatividad, la legitimidad y la participación en los procesos de memoria.

CAPÍTULO III: LO CONFLICTIVO DEL MUSEO, Y EL MUSEO EN CONFLICTO

Hasta aquí se ha elaborado una mirada profunda al proyecto del Museo de Memoria de Colombia, abordando las discusiones que se dieron en torno a su construcción física y conceptual, proceso que evidencia la configuración de disputas políticas y sociales, particularmente desde interrogantes por la injerencia estatal en la gestión del pasado, la memoria y su narrativa. Estos cuestionamientos empiezan a rodear las formas de representación y musealización de la memoria, y al Museo en tanto forma institucional y forma conmemorativa.

En esa medida, la propuesta para el presente capítulo es analizar los debates y tensiones en torno a una serie de situaciones sociales y conflictos que surgieron sobre el uso, representación y administración del pasado desde el Museo: primero, cuestionamientos por la participación de las Fuerzas Armadas en el Museo, sumado esto a denuncias de censura; segundo, la apertura de un proceso judicial sobre el Museo, que tiene como centro una perspectiva de la memoria como derecho; y, el tercero, es la reclamación por una política pública de memoria en Colombia. La propuesta de este capítulo tiene como base entonces una pregunta por las disputas y pugnas latentes en y por el Museo, desde las cuales revelar las formas en que se articulan, posicionan y estructuran diversos actores, incluido el Museo mismo en los nodos de debate generados.

LA MEMORIA COMO DEBER

En Latinoamérica y Europa la memoria como fenómeno social y político ha tomado lugar central tanto en el espacio público, con la marcación de espacios, fechas, monumentos, museos, etc., como en una serie de acciones y debates que se entrecruzan y elaboran una agenda ética, social y política. Esta es una cuestión que, para diferentes autores (Ricoeur, 2004; Jelin, 2002, 2014; Vinyes, 2009a), consolida la idea de la memoria como deber, o el “deber de memoria”. Según Jelin (2014), el abordaje del deber de memoria conlleva a una reflexión respecto a la relación existente entre “memoria y justicia, memoria y democracia, preservación-conservación y transmisión” (p.226) que, más que aristas diferentes de una misma cuestión, develan una relación problemática entre la memoria y el presente político.

De acuerdo a Ricoeur (2004), es precisamente en la relación con la justicia, que la memoria adquiere la forma de imperativo, toda vez que es en este escenario que desarrolla su “valor ejemplar[izante]”.

El autor sustenta que “el deber de la memoria es el deber de hacer justicia, mediante el recuerdo, a otro distinto de sí” (p.119). Esta premisa de otredad de la justicia, desde el punto de vista de Ricoeur, presupone dos problemas adicionales: uno de ellos es entender el deber de memoria como una “deuda” con el pasado. El siguiente es el abismo de los abusos de la memoria, puesto que, “incluso es posible que el deber de memoria constituya a la vez la cima del buen uso y el abuso en el ejercicio de la memoria” (p.118). Lo que puede entenderse también como una memoria y una justicia que no tienen la capacidad de incluir al otro.

Por otro lado, para Jelin (2014), la relación entre democracia y memoria ha propuesto –de manera problemática– el deber de memoria como un “antídoto” para no repetir, como una fórmula que asegura ciudadanos “con convicciones y prácticas democráticas” (p.237). Sin embargo, esta pretensión puede modelar un diseño institucional de memoria en el que el foco está en las “condiciones institucionales dentro de las cuales se generó el campo de violencia” que deja de lado preguntas y un abordaje sobre “la violencia de la guerra y la dictadura” (p.230)⁸⁶.

Una tercera relación problemática es la que existe entre memoria y transmisión. Desde la perspectiva del deber, se propondrá una memoria pedagógica enfrentada a la pregunta sobre qué transmitir y cómo hacerlo. Para Vinyes (2009a), uno de los puntos más críticos de entender la memoria como deber es que la remiten al plano de lo moral, que es de carácter individual, por lo que aleja a la sociedad y particularmente al Estado de asumir responsabilidades. La propuesta que desarrolla Ricoeur (2004), entonces, es reemplazar el “deber de memoria” por el “trabajo de memoria” o trabajo de rememoración, que permite entender a la memoria más como una responsabilidad que convoca a reclamar conjuntamente al Estado su cumplimiento.

Programas, políticas e instituciones de memoria en Colombia

Diferentes autores (Jaramillo, 2011; López y Quintero, 2020) han reseñado unos esfuerzos (o unos intentos al menos) del Estado colombiano, en diferentes gobiernos y en diferentes contextos, por construir una institucionalidad de memoria, unos programas gubernamentales de memoria y una

⁸⁶ Jelin (2014) propone como ejemplo de este modelo institucional de memoria centrada en la revisión institucional más que en la violencia misma, entre otros casos los modelos de memoria que se intentaron instaurar en Chile y en España

narrativa institucionalizada sobre el conflicto armado. Estos esfuerzos han tenido como foco, principalmente, elevar preguntas sobre las causas del conflicto y atender a las víctimas. A continuación, detallaremos algunos de ellos, con la intención de mostrar que la administración institucional del pasado en Colombia es un fenómeno de largo aliento, donde se pueden identificar problemáticas relacionadas con los intereses, los actores, las demandas, las ediciones y el modelamiento de una producción de memoria.

El primer ejemplo se encuentra en la creación de la “Comisión Nacional Investigadora”, considerada como “la primera vez que el Estado se inquiet[ó] por escuchar el relato de las personas que habían padecido la violencia”⁸⁷ (López y Quintero, 2020, p.217). Esta Comisión fue creada por decreto en el año 1958, durante el gobierno asumido por la Junta Militar⁸⁸. La “Investigadora” se componía (exclusivamente) por miembros de partidos políticos tradicionales, de las Fuerzas Armadas y la Iglesia, y tuvo como objetivo “estudiar a fondo las causas generadoras de la violencia y los focos principales de la misma, a fin de propiciar las fórmulas más eficaces para remediar[las]”⁸⁹. De sus resultados se resalta una puesta en el escenario nacional de preguntas sobre la manifestación de la violencia en las regiones y en el país, además, un aporte a la construcción de una génesis de la violencia, en la que se manifiesta una tensión que permanece aún hoy sobre la delimitación temporal del conflicto armado (Jaramillo, 2011).

Sin embargo, el aporte de estos resultados fue considerado también como “pequeñas fracciones de los hechos del pasado vivido, que fueron bien editados y controlados”, por lo que se considera que el programa de esta Comisión sólo reflejó un “pasado intransitivo que no conduce más allá de sí mismo” (López y Quintero, 2020, p.217), en la medida que el silencio reinaba y las condiciones de enunciación real sobre lo acontecido no se dieron. En 1962, se publica el libro “La Violencia en Colombia” que, si

⁸⁷ Para ese momento, el eje de la violencia figuraba principalmente en torno a la confrontación política de los partidos tradicionales conocida como “la violencia bipartidista”

⁸⁸ Entre los años 1953-1957 Gustavo Rojas Pinilla, General del Ejército asume el gobierno mediante un golpe de estado. Este es un hecho con debates historiográficos, entre otras cosas porque se considera que el golpe fue promovido y acompañado por la elite política colombiana como parte de una estrategia para instaurar un régimen político conocido como el Frente Nacional (1958-1974), mediante el cual, los partidos tradicionales pactaron turnarse la presidencia. Con la renuncia de Rojas Pinilla en el 57 asume la Junta Militar (1957-1958) que posteriormente entrega el poder al Frente Nacional. Véase: Paredes, Z., y Díaz, N. (2007). Los orígenes del Frente Nacional en Colombia. Presente y pasado; García, E. (2009). El Frente Nacional y su naturaleza antidemocrática.

⁸⁹ Decreto 165 de mayo 21 de 1958

bien no está relacionado directamente con la Comisión, fue elaborado por monseñor Guzmán, uno de los sacerdotes que participó en la Comisión, en compañía de Orlando Fals Borda (sociólogo) y Eduardo Umaña (abogado). El libro es considerado un hito importante que “pasaría a convertirse en el primer relato emblemático académico de la violencia en un país latinoamericano” (Jaramillo, 2012, p.39) y una plataforma académica que denunció y reveló un relato etnográfico y sociológico de las manifestaciones de la violencia en las regiones y en el país. Por lo que, para algunos autores, se considera el verdadero resultado de la “Investigadora” (Jaramillo, 2011, 2012; López y Quintero, 2020).

El segundo ejemplo se da en el año 1987, durante el gobierno de Virgilio Barco y en el marco de negociaciones de paz⁹⁰. En ese momento se designa la creación de la “Comisión de Estudios sobre la Violencia”, conocida como el grupo de los “violentólogos”, compuesta por un grupo de académicos autodenominados “intelectuales para la democracia” (Jaramillo, 2011), a quienes se les solicitó estudiar “las causas de la violencia en el país, para encontrar la manera de eliminarla de la vida cotidiana” (López y Quintero, 2020, p.218). En sus resultados la comisión amplió la noción de violencia, que hasta el momento se había relacionado principalmente a causas políticas, para redefinirla ahora también desde un anclaje con causas “sociales, económicas, culturales, en los territorios, en las familias, en las escuelas”, señalando que: “los colombianos se matan más por razones de la calidad de sus vidas y de sus relaciones sociales que por lograr el acceso al control del Estado” (López y Quintero, 2020, p.218).

El informe de esta comisión: “Colombia, Violencia y Democracia”, publicado en 1987 por la Universidad Nacional de Colombia, reveló una radiografía de “las violencias presentes y “también de los que considera son los problemas estructurales que afectan históricamente al país y que tienden a construirse en caldos de cultivo de las violencias” (Jaramillo, 2011, p.253). La comisión también elabora una serie de propuestas para realizar reformas políticas y sociales que puedan desactivar las violencias. Si bien esto planteaba nuevas preguntas y respuestas sobre la historia y las causas de la violencia en Colombia, para algunos autores (Jaramillo, 2011) esta comisión resuelve superficialmente “que lo que necesita el país es canjear cultura de la violencia por cultura democrática”, desestimando

⁹⁰ Acercamientos y proceso de paz con el Movimiento 19 de abril (M-19), una guerrilla urbana con fuerte presencia en Bogotá y ciudades principales del país. En 1990 el gobierno y el M19 firman el que es el primer acuerdo de paz entre el estado colombiano y una guerrilla. Véase más sobre este tema en Benítez, M. (2006). El M-19 en el contexto de las guerrillas en Colombia. *Sociedad y Economía*, (10), 157-188.

profundizar en los “crímenes políticos [...] y la situación de derechos humanos en el país” (pp.237-238). Por estos motivos, ha sido considerado como un relato tímido y consonante con los intereses políticos del gobierno.

Ambas comisiones, la del '58 y la del '87, se consideran programas gubernamentales que tuvieron una fuerte impronta en la idea de la recomposición nacional, donde solo algunas voces tuvieron protagonismo, mientras que otras (como las de las víctimas) fueron silenciadas (López y Quintero, 2020). Esto se puso de manifiesto, por ejemplo, en el lugar de la academia como productor legítimo de conocimiento sobre la violencia y la memoria. Academia/académicos a los que se les criticó elaborar un discurso tímido, aséptico y políticamente correcto con el gobierno que los convocó (Jaramillo, 2011).

El tercer ejemplo se presenta a su vez como antecedente y parte de la configuración reciente de un modelo de institucionalidad de la memoria en Colombia. En 2005, durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) –que tuvo como discurso político la seguridad democrática, la negación del conflicto y la afirmación de la amenaza terrorista– se adelanta un programa político que “cede en verdad y justicia” para “ganar en paz” (Jaramillo, 2011), en medio de las negociaciones con grupos paramilitares. En este marco surge la denominada “Ley de Justicia y Paz”, a la que se consideró vulneraba los derechos de las víctimas (particularmente a las víctimas de Estado), legitimando un sistema de impunidad para los victimarios. Debido a estas limitaciones de la Ley de Justicia y Paz, la Corte Constitucional ese mismo año ordenó al gobierno realizar ajustes a los indultos propuestos y a dar garantías de reparación a las víctimas. En el marco de esta Ley se crea la “Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación” (CNRR), con el objetivo de construir una memoria histórica sobre el conflicto armado y la violencia en Colombia. La CNRR redefinió la noción de víctima desde las preguntas: “¿Qué es una víctima? ¿Víctima de qué delitos y cuáles victimarios? ¿Desde cuándo? ¿Qué es verdad, reparación y garantías de no repetición?” (Pizarro, 2017, p. 350 en López y Quintero, 2020, p.220). Con esto, posicionó una mirada clave sobre la memoria como parte de los derechos de las víctimas, al igual que el derecho a “la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición” (López y Quintero, 2020, p.220).

La función de memoria de la CNRR tomó forma y dio origen en el 2007 al Grupo de Memoria Histórica (GMH), entidad que tuvo como mandato “elaborar un relato sobre el origen y la evolución de los actores

armados ilegales” (GMH, 2013, p.16). En el 2011, bajo una figura renovada, el GMH pasa a convertirse en el Centro Nacional de Memoria Histórica. El amplio trabajo que adelantó el GMH, como se mencionó en el primer capítulo, se consolidó en la publicación del Informe ¡Basta Ya!, documento que permitió dar cuenta de unos escenarios y datos claves para comprender el fenómeno del conflicto armado, sus causas y consecuencias. En esa medida, se considera que el trabajo del GMH se configuró como “una plataforma que permitió hacer audibles las voces de las víctimas silenciadas” (López y Quintero, 2020, p.221), además de crear e implementar el enfoque metodológico de la modalidad de casos emblemáticos.

Un cuarto ejemplo de un programa gubernamental y de institucionalidad de la memoria es la Ley de Víctimas del 2011 (mencionada anteriormente). Esta crea, entre otras instituciones, el CNMH (futuro Museo), la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas (UARIV) y la Unidad de Restitución de Tierras (URT)⁹¹. Posteriormente, en el 2016, con la firma de los Acuerdos de Paz entre el gobierno y las FARC-EP, se crean diversas entidades⁹² que son parte del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y no Repetición. Este sistema le da vida a instituciones como: la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad (CEV): entidad que busca “construir una narrativa que revelara las dinámicas, los patrones, los responsables y los factores por los que persistió el conflicto armado, para que esta sea la base de un diálogo amplio en la sociedad” (CEV, 2022)⁹³; y la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP): “modelo de justicia transicional que, [apelará] a un principio restaurativo y de reconocimiento de los hechos” (Caballero, 2018).

Para Schmucler (2019), “la política se funda sobre acuerdos más o menos amplios sobre qué olvidar. De ese qué, deriva la significación de las acciones y los tiempos políticos” (p.123). Y, justamente, esta breve reconstrucción de iniciativas y programas gubernamentales aporta una mirada sobre las formas y las dinámicas en las que se ha venido configurando un abordaje institucional del pasado en Colombia. Abordaje que responde a diferentes preguntas formuladas pero también a respuestas dadas respecto a qué olvidar y qué recordar, donde principalmente, se resalta la integración o

⁹¹ La UARIV tiene como función “coordinar las medidas de asistencia, atención y reparación otorgadas por el Estado”. La URT tiene como función “diseñar y administrar el Registro de Tierras Despojadas y Abandonadas”

⁹² Además, se crearon la Comisión Nacional de Garantías de Seguridad, el Consejo Nacional de Paz, Reconciliación y Convivencia, el Sistema Integral de Seguridad para el Ejercicio de la Política y el Fondo Colombia en Paz

⁹³ Comisión de la verdad. Cómo lo hicimos. <https://www.comisiondelaverdad.co/esclarecimiento-11>

exclusión de unos actores, el establecimiento de unas voces legitimadas y, sobre todo, unas intenciones del actuar político. Estos programas gubernamentales de memoria, en líneas generales, se fundamentan en el entendimiento de la memoria como una tarea imperativa, democrática y nacional.

LO CONFLICTIVO EN EL MUSEO

A continuación, profundizaremos el análisis de una serie de conflictos surgidos en torno al tratamiento, administración y enunciación del pasado desde el propio Museo. Para esto, realizamos una descripción analítica de una serie de situaciones sociales que fueron configurando nodos de debates y tensiones respecto a la narrativa y gestión del Museo. Estas situaciones develan una relación problemática y tensionante entre la memoria, la verdad y la justicia. El primer nodo es la emergencia y la disputa de las fuerzas armadas por un lugar de enunciación en los procesos de memoria; el segundo refiere a una serie de alteraciones y limitaciones en el ejercicio museográfico del Museo en las que se da cuenta de las “limitaciones del diseño institucional” del Museo (Guglielmucci y Rozo, 2021) que se abordará en la siguiente sección.

La disputa por la administración del pasado

Para avanzar sobre el primer nodo, la disputa por el lugar de enunciación y la administración del pasado en el Museo, rastreamos una escena conflictiva y una serie de situaciones que la configuran, asociadas a un panorama social y político volátil en el marco de las negociaciones con las FARC-EP, iniciadas en 2012 y culminadas con la firma del acuerdo de paz en el 2016. Las tensiones relativas a este proceso tuvieron su expresión máxima en el rechazo del plebiscito para implementar los acuerdos alcanzados entre el gobierno y la guerrilla, los cuales fueron reafirmados finalmente vía el Congreso⁹⁴.

⁹⁴ Respecto a este tema existen diferentes debates y bibliografía que analiza los resultados del plebiscito, por un lado, la participación de los medios de comunicación y las estrategias que se implementaron para propagar una campaña para que ganara el NO. Esta consistió mayoritariamente en una tergiversación de puntos del acuerdo, en la que incluso se mezcló debates por lo que se denominó la “imposición de una ideología de género”, suscitada en realidad por unas cartillas elaboradas para las clases de Educación Sexual y que, sin embargo, se “reafirmó” por la inclusión de la palabra “género” en el documento de los acuerdos. Otro punto que se propone influyó en los resultados fue tanto la extensión como la forma escrita del documento, que, para algunos autores, estuvo pensado para una población con alto perfil educacional. Sin embargo, como rescatan los autores, el plebiscito tiene también un contexto que debe ser leído en orden de la configuración territorial de los votantes (y del conflicto mismo), y la incapacidad del gobierno y de las encuestas para entender la opinión popular diferenciada entre la urbe, donde mayoritariamente ganó el no, y lo rural, donde mayoritariamente ganó el sí.

Esto caracterizó un escenario de disputas, en el que el discurso de la “polarización” y el rechazo a los acuerdos de paz tomaría un importante lugar. El cual se acrecentaría, tanto en la campaña presidencial del 2018, como durante el nuevo gobierno de Duque (2018-2022).

Este panorama político y social anticipa un condicionamiento de las discusiones alrededor del Museo de Memoria de Colombia. Un primer evento disruptivo es la renuncia —a inicios del nuevo gobierno— de Gonzalo Sánchez, director del Centro Nacional de Memoria Histórica, entidad que administra y gestiona el Museo — que apenas unos meses antes había presentado su primera exposición—. La renuncia pone, por primera vez en debate público, la designación de la dirección del CNMH. No sólo porque fue Gonzalo Sánchez quien dirigió desde sus inicios al CNMH y al Grupo de Memoria Histórica (entidad que le antecedió), sino también porque se reconoce por su amplia trayectoria, trabajo y participación en los procesos de memoria en el país. Su renuncia aludió a cuestiones de la “atmósfera política” que sobrevinía con el cambio de gobierno, pero también puso sobre la mesa —en el campo político y social— una discusión respecto a la dirección y gestión del CNMH-Museo.

Si bien, la revisión a los procesos de gestión y dirección del CNMH y del Museo fue una reclamación que ya había sido elevada por organizaciones sociales y de víctimas, desde la formulación misma de la entidad en el 2011 (como se anticipó en el capítulo uno), esta, tomó forma urgente en el 2018 con la salida de Gonzalo Sánchez, ante el cambio que podría suponer una nueva perspectiva en la administración, y en el trabajo que la entidad había venido construyendo con las organizaciones, la sociedad y las víctimas. Sin embargo, lo que se evidencia aquí también es que es ante la inminencia de esta situación que cobra relevancia esta reclamación, más por lo que implicaba en este nuevo panorama político, que por lo que se había evidenciado desde siempre: el CNMH y por ende el Museo, aunque anclados a una disposición/normatividad estatal, estaban sujetos o eran susceptibles al programa del gobierno de turno.

La razón de esta sujeción se encuentra (nuevamente) en los cimientos que estructuraron el programa: el CNMH se creó adscrito a la Presidencia, y fue al gobierno al que se le encargó determinar su

Al respecto véase Basset, Y. (2018). Claves del rechazo del plebiscito para la paz en Colombia; Cardona, L. y Londoño, C. (2018). La retórica del miedo como estrategia política. El plebiscito por la paz en Colombia; Correa, J., García-Chivita, M. y García-Vargas, G. (2018). A text mining approach to the text difficulty of Latin American peace agreement.

estructura, funcionamiento y alcances⁹⁵. Para esto, en un primer momento (2011), se establece que la Dirección del CNMH estaría en cabeza de un funcionario nombrado y removido libremente por el presidente. Además, se determina que el Consejo Directivo estaría integrado por representantes del mismo gabinete de gobierno: Ministerio de Justicia, Ministerio de Educación, Ministerio de Cultura, Departamento Administrativo para la Prosperidad Social, Unidad Administrativa Especial para la Atención y Reparación Integral de las Víctimas y dos representantes de las víctimas elegidos por la Mesa Nacional de Víctimas. Además, posteriormente en 2017, se integra como miembro del Consejo del CNMH, al Ministerio de Defensa⁹⁶.

La renuncia de Gonzalo Sánchez y la designación de un nuevo director fueron procesos ampliamente cubiertos por la prensa⁹⁷, que reseñó la “polémica”⁹⁸ que surgió respecto a los nombres de las personas que el gobierno postularía para el cargo. Entre ellos, Mario Pacheco, quien había señalado al CNMH como una “estructura infiltrada de la guerrilla” (El Espectador, 2018), y Vicente Torrijos, quien tenía una trayectoria de cercanía con las Fuerzas Armadas y explícitamente había negado el conflicto armado. Torrijos fue designado como director del CNMH, pero tras dos días presentó su renuncia, por denuncias de falsificación de los títulos académicos (El Tiempo, 2018). La tercera postulación fue la de Darío Acevedo, Doctor en Historia, con una amplia trayectoria académica, que fiel al discurso de la amenaza terrorista, abiertamente había negado la existencia del conflicto armado en Colombia. Acevedo ejerció como director del Centro desde febrero de 2019 hasta julio de 2022.

Con la llegada de Acevedo al CNMH se hace evidente una intención de “posicionar la memoria histórica de las [fuerzas armadas] en los lugares y espacios institucionales” (Guglielmucci y Rozo, 2021, p.203). Esta intención era parte de un proyecto que ya se venía gestando (al menos desde 2015), a través del cual las fuerzas armadas elaboraron una estrategia para posicionarse como actor activo en la producción histórica y memorial sobre el conflicto armado. Así lo detallan una serie de

⁹⁵ Ley 1448 de 2011. Artículos 146 y 147.

⁹⁶ La primera estructura se establece mediante el Decreto 4803 de 2011. En 2017 se realiza una modificación al artículo que define el Consejo Directivo mediante el Decreto 502 de 2017, para incluir al Ministerio de Defensa.

⁹⁷ Véase Caracol. (2018). Organizaciones sociales piden un comité para elegir nuevo director del CNMH.; Revista Semana. (2018). La memoria y la verdad siempre están amenazadas; El Espectador. (2018). Mario Pacheco ya no será el director del Centro de Memoria, pero el Gobierno sí lo nominó; Cuestión pública. (2019). Los trinos de Darío Acevedo, aspirante a director del Centro de Memoria Histórica.

⁹⁸ Polémica es el nombre más usado en las notas periodísticas para referirse a las discusiones que se desarrollan sobre el Centro Nacional de Memoria Histórica y el Museo de Memoria.

informes e investigaciones, realizadas entre 2016-2020, donde afirman que este proyecto busca aportar “una perspectiva castrense” a la construcción de una verdad completa y democrática⁹⁹.

Esto particularmente se hace evidente en algunos de los apartados de la “Cartilla de Memoria Histórica”, publicada en 2016 (en el marco de la firma de los acuerdos de paz), elaborada como un lineamiento de la formulación estratégica para la construcción de la memoria de las fuerzas militares:

El Ministerio de Defensa Nacional y las Fuerzas Militares de Colombia conscientes de la responsabilidad e importancia que reviste participar de la construcción de la memoria histórica del conflicto armado, han generado una serie de iniciativas, objetivos estratégicos y específicos indispensable para afrontar los retos y desafíos que afrontara el Sector Defensa en el futuro [...] **La imposición del pasado configurará la legitimidad de las Fuerzas Militares y su percepción por parte de las futuras generaciones de colombianos** [...] Meta 5: Construir la memoria histórica de la Fuerza Pública bajo una visión de victoria, transparencia y legitimidad en el conflicto (pp.9-14) [...] Plan estratégico Militar 2030. Garantizar la protección y seguridad jurídica integral, actual y futura de los miembros de las FF.MM. (Comando General de las Fuerzas Armadas, 2017, p.15) (resaltado propio).

Este plan estratégico toma forma también en (al menos) tres escenarios más: uno, la creación de diferentes instituciones para promover el conocimiento académico sobre la “verdad de las fuerzas” (el Centro de Estudios Históricos del Ejército, la Jefatura de Memoria Histórica, Centro de Investigación en Conflicto y Memoria Histórica Militar); dos, la marcación del Parque Museo de las Fuerzas Militares inaugurado en Bogotá en el 2016; y, por último, la disputa por un espacio, representación y lugar de enunciación en el CNMH y en el Museo de Memoria, que tiene como antecedentes: la integración del Ministerio de Defensa al Consejo del Museo (2017), “la disposición de una sala en el Museo de Memoria a partir de la Ley de Veteranos¹⁰⁰ (2019), y el nombramiento de directores del CNMH y del Museo afines a su perspectiva” (Guglielmucci y Rozo, 2021, p.203) entre 2019 y 2022.

⁹⁹ Me refiero particularmente a una serie de documentos elaborados por el Comando General de las Fuerzas Armadas, la Fuerza Aérea y el Ejército. Los mismos construyen de manera muy similar el objetivo de dar cuenta del discurso victorioso de las fuerzas, de posicionar también el discurso de las fuerzas como víctimas, más que como responsables. Véase: 1) Centro de Estudios Históricos del Ejército. (2016). El cómo de la memoria. https://drive.google.com/file/d/1Yb4hfRUR-8Vrm4DvgJglp_i8zGE4-hRZ/view 2) Comando General de las Fuerzas Militares. (2016). Construir la Historia, la Memoria Histórica y el Contexto de la Fuerza Pública; Comando General de las Fuerzas Militares. (2016). Plan Estratégico Militar de Estabilización y Consolidación “Victoria”; Comando General de las Fuerzas Militares. (2017). Fuerzas Militares Constructoras de Memoria Histórica. Disponible en: <http://www.cgfm.mil.co/2017/05/16/fuerzasmilitares-constructoras-memoria-historica/>.

¹⁰⁰ El gobierno Duque expide la Ley 1979 de 2019 “Ley de veteranos”. En el artículo 9 señala que el Centro deberá disponer “de un espacio físico en el Museo de la Memoria destinado a exponer al público las historias

Respecto a esta situación, el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado MOVICE comentó:

Nosotros manifestamos, antes que llegara Acevedo (a la Dirección del Centro), el riesgo en el que ponían a la verdad, incluyendo al Ministerio de Defensa en el Centro (CNMH). Eso pasa antes...después, además, le asignan una sala en el Museo. Para nosotros era claro que no iba a haber lugar para hablar de la responsabilidad y los crímenes del Estado, y de la fuerza pública. Entonces... no sirve para construir ninguna verdad, ni ninguna memoria. **E. Castro (MVICE), entrevista, 2 de noviembre de 2022.**

La relación del CNMH y el Museo con las Fuerzas Militares está definida desde la estructura misma de la institución (Decreto 502 de 2017, Ley 1979 de 2019), y se ha consolidado con diferentes trabajos y espacios mantenidos desde ese momento. Ellos han incluido publicaciones¹⁰¹ y asesoría técnica sobre procesos de memoria y museología (L. Montoya, exdirectora del Museo, entrevista, 2 de septiembre de 2022). Para Luis Carlos Sánchez, exdirector del Museo (2017-2019), los acercamientos y la relación entre el CNMH y el Museo con las Fuerzas Militares fueron también espacios para discutir la forma en la que aparecían en la narrativa del Museo, “de modo que no ocultara responsabilidades pero que, tampoco, fuera injustamente desproporcionada en la atribución de responsabilidades”; además del lugar que tendrían las víctimas de la fuerza pública en el Museo¹⁰².

Lo cierto es que, con la designación de Acevedo, el lugar de participación de las Fuerzas Militares en el Museo tomó una relevancia que no había tenido hasta el momento. Por ejemplo, esto se puso de manifiesto en la ceremonia de colocación de la segunda primera piedra inaugural del Museo. Para las víctimas ello representó un desplazamiento, negación y desconocimiento de sus vivencias y sus derechos, en el marco de un largo proceso de deslegitimación y señalamientos. Sobre todo, para las víctimas de crímenes de Estado:

de vida de los Veteranos de la Fuerza Pública, exaltando particularmente sus acciones valerosas, su sacrificio y contribución al bienestar general”.

¹⁰¹ En 2018 se publicó *Conversaciones inéditas entre la Fuerza Pública y el Centro Nacional de Memoria Histórica: aprendizajes de una experiencia (2012-2017)*. Un documento que recoge una serie de debates y trabajos realizados entre el Centro y las Fuerzas. En 2022, el Centro lanzó el micrositio “Nuestra memoria cuenta” https://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/nuestra_memoria_cuenta/#section_2. Un sitio web que recoge iniciativas de memoria que han elaborado las fuerzas armadas, así como diferentes testimonios de víctimas integrantes de las fuerzas.

¹⁰² L. Sánchez, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 17 de diciembre de 2020.

Acevedo puso en el tapete, que las víctimas eran las fuerzas armadas colombianas... que esas sí eran víctimas, que esos “héroes” habían sido victimizados, y, por lo tanto, ellos eran los que tenían que estar allí en el Centro de Memoria, que el Centro debe ser un reconocimiento para las fuerzas militares. Eso fue lo que permitió, con todas esas dinámicas en esa administración pues, que la memoria de ellos es la que prima, es la que debe primar, es la más importante. **E. Castro (MOVICE), entrevista, 2 de noviembre de 2022.**

Esta disputa en torno al Museo como lugar de enunciación revela una dimensión tensionante y problemática en la que se gestan los procesos de memoria: la verdad y la justicia. En el escenario colombiano, es importante mencionar el trabajo de la Comisión de la Verdad –creada con los acuerdos de paz– para investigar y profundizar en una serie de fenómenos y manifestaciones que dan cuenta de las dimensiones de la violencia, pero también de los actores responsables. Así también, la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP).

Estos procesos de verdad se conjugan así con un escenario de procesos judiciales abiertos y pendientes, que han permitido establecer una serie de responsabilidades sociales y jurídicas, que reconocen a integrantes del Estado y a las Fuerzas Militares como uno de los autores de crímenes cometidos en el marco del conflicto. Este tipo de trabajos de investigación institucional (como el de la CEV y la JEP) establecen unas verdades sociales y jurídicas, que ingresan también al plano de la memoria. Trabajo que se apoya y sustenta también en reclamaciones y documentaciones que han mantenido históricamente las comunidades y las organizaciones.

Ejemplo de esto es la consigna “¿Quién dio la orden?”¹⁰³, que surge de la denuncia de familiares y organizaciones de víctimas por los asesinatos extrajudiciales de jóvenes presentados como guerrilleros dados de baja en combate (más conocidos como los casos de “falsos positivos”). Las denuncias dieron cuenta de la muerte sistemática de civiles (mayoritariamente jóvenes) asesinados para ser mostrados como “resultados” de la (necro)política de seguridad nacional¹⁰⁴. Denuncias que

¹⁰³ La pregunta se instaló en medio de los procesos judiciales como una consigna que plantea la reclamación por demostrar que los asesinatos extrajudiciales se dieron en el marco de una doctrina sistemática elaborada y conocida por el Estado y ejecutada por las fuerzas armadas. Se acompaña de un cartel con el número total de casos (hasta ahora establecido: 6.402) y las fotos de las cupulas militares y del gobierno, como forma de dar cuenta de una cadena de mando que se articuló para atentar contra civiles. Este es un ejemplo que devela la relación entre los procesos de memoria-verdad con los procesos que se establecen responsabilidad jurídica y por qué se disputan.

¹⁰⁴ Sobre este tema véase: Gutiérrez, C. (2020). La lucha contra el olvido de las Madres de Falsos Positivos de Soacha y Bogotá (MAFAPO): condiciones y formas de movilizar una memoria subterránea (2008-2018). (Tesis Maestría Historia y Memoria, Universidad Nacional de La Plata).

de hecho han dado cuenta de la destitución o del asesinato de miembros de la fuerza pública que se negaron a participar de las ejecuciones¹⁰⁵.

El caso colombiano entretiene y revela un debate amplio y supremamente problemático -que sobrepasa la intensidad o las respuestas que podemos referir en esta investigación- respecto a la participación de integrantes y víctimas pertenecientes a las fuerzas armadas en los procesos de memoria. Esto, porque estos mismos escenarios de verdad jurídica, así también, como algunos lugares de memoria, colectivos de víctimas, y el mismo Museo han referido la importancia de su participación en espacios y proceso de memoria:

Nosotros hemos hecho por ejemplo encuentros de mujeres, y en esos espacios nos hemos encontrado con mamás, viudas y familiares de víctimas de las fuerzas. Han sido espacios que nos sirvieron para entender que el conflicto nos ha atravesado a todos de diferentes maneras y son propuestas que hemos desarrollado. La cuestión particular con el Centro es el lugar que la institución pretende tener ahí, y las responsabilidades que se niegan a asumir. **M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022.**

Lo que pasa con esto no es que haya una pretensión de desconocimiento, porque reconocemos que hay víctimas de las fuerzas, que hay hechos de la guerrilla contra ellos, incluso entre ellos mismos. Lo que pasa de verdad es que el Estado quiere desconocer la magnitud de las cosas, y de los daños que ellos ocasionaron a personas civiles y a grandes líderes políticos, eso es un daño irreversible. Pero la base de la cuestión es que debe haber una reforma en las fuerzas armadas, con una mirada real de respeto a los derechos humanos. **E. Castro (MOVICE), entrevista, 2 de noviembre de 2022.**

La premisa que trabajamos siempre en todos los casos, sea el papel que haya tenido la persona, es que lo que se pierde con el conflicto son vidas, es la vida. Entonces para nosotros es importante que todos podamos sentarnos a hablar y darnos cuenta que perdimos y que es

¹⁰⁵ Un conocido caso es el de “Don Raúl” un hombre que luchó durante más de quince años por exigir justicia y verdad por el asesinato de su hijo, un suboficial del ejército colombiano, que días antes se había negado a seguir la orden de asesinar civiles. Posteriormente fue presentado como muerto en medio de combates. Don Raúl expuso en la Plaza de Bolívar, en pleno centro de la ciudad, el cadáver de su hijo, exigiendo al gobierno una investigación. Además, recorrió el país en su camión que adaptó con documentos y afiches, señalando altos mandos del ejército y al gobierno mismo como responsables. Don Raúl murió en el 2021 sin respuestas sobre el caso de su hijo. Uno de los coroneles que lideraba el batallón al que pertenecía el suboficial, hijo de Don Raúl fue hallado culpable y condenado por casos de ejecuciones extrajudiciales. Véase más sobre este tema en Aguilar-Forero, N. (2022). Memoria y juvenicidio en el estallido social de Colombia (2021). Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 20(3), 476-500.

una tragedia muy grande la que vivimos todos. **G. Ramírez (ASOVIDA), entrevista, 25 de enero de 2023.**

Yo creo que es fundamental retomar el dialogo con las fuerzas y sobre todo hacerlo bien. Había algunos ejemplos en el Museo con el apoyo de IDEARTES, había unos talleres de escritura con víctimas de las fuerzas armadas y de la sociedad civil y funcionó muy bien. Creo que esa es una muy buena idea. Es un equilibrio muy delicado, que tiene que ser imparcial y neutro y eso es muy difícil, pero necesario. **R. Tamayo, exdirector del Museo, entrevista, 19 de septiembre de 2022**

La actual directriz del CNMH indica que el “centro escucha y el territorio habla”, ello con el fin de identificar “todas las memorias todas”. Bajo esa intención es imprescindible que tanto actores, protagonistas, víctimas, sobrevivientes y resistencias tengan un lugar en las tareas y acciones que tanto el CNMH como el MMC (Museo) [...] Ello conlleva a que la integración de las fuerzas militares deba ser vista con necesidad y pertinencia, como los son muchos otros colectivos y organizaciones de la sociedad civil y la institucionalidad. La actual dirección del CNMH ha estado abierta a escuchar los requerimientos para que esas ideas e iniciativas se integren armónica y equilibradamente en los procesos que el centro adelanta y de esa manera se supere el debate por medio del cual lo que se quiso hacer anteriormente fue involucrar a las FFMM desde un solo rol de víctimas sin la tarea de procesar y analizar su rol como presuntos perpetradores de acciones violentas y de violación a los derechos humanos. **Museo de Memoria de Colombia, comunicación personal, 17 de julio de 2023**

Esto complejiza una ya difícil conversación sobre los actores que se convocan a los procesos de memoria y a la participación del Estado y de las fuerzas militares en estos. Donde, lo cierto hasta ahora es que, lo que se ha presentado es un proceso de resurgimiento y pretensión por establecer una memoria heroica de las fuerzas armadas, que tiene que ver más con un interés por incorporar, fusionar y desplegar una estrategia que configure un relato nacional particular, donde la referencia a la democracia puede volverse también un recurso en la “batalla contra la insurgencia” (Guglielmucci y Rozo, 2021). Este es un intento por mantener y legitimar la institucionalidad de las Fuerzas Militares a través de una narrativa memorial que puede caer en la impunidad, más que un interés por integrar a las víctimas pertenecientes a las instituciones.

Los planteos de Schmucler et al. (2019), nos permiten develar dos cuestiones adicionales para entender la relación entre el deber de memoria y la institucionalización de la memoria. Por un lado, el deber de memoria se erige sobre la idea de recordar un pasado preciso. Por otro lado, la delimitación de ese “único” pasado evidencia la emergencia de la dimensión ética de la memoria que define, desde

unos determinados valores morales, qué es aquello que se recuerda y qué es lo que se olvida. Esto postula una cuestión problemática para los lugares de memoria, donde se re-produce una batalla por lo que se recuerda/olvida, pues “cada grupo, cada individuo, le quiere hacer decir algo al lugar” (Schmucler et al., 2019, p.542). Esto último se puede ver claramente en el caso del Museo de Memoria de Colombia.

Entre la edición y la censura

Lo que revela el apartado anterior es que la disputa por la enunciación de memorias en el Museo se convirtió también en una disputa política y simbólica, que evidenció unos intereses en configurar y moldear una narrativa y representación del pasado acorde a un programa ético y político. En este apartado, se abordan una serie de acciones y decisiones que empezaron a operar particularmente en el Museo y que, para algunos autores, da cuenta de un cambio en el concepto misional del CNMH y del Museo (Guglielmucci y Rozo, 2021). Este cambio se manifestará en modificaciones o ediciones y censuras sobre la a-puesta museográfica del Museo (Cortés, 2020; De Narváez, 2020; Lleras, 2020; Guglielmucci y Rozo, 2021).

Las exposiciones del Museo realizadas en 2019 en las ciudades de Villavicencio, Cali y Cúcuta son un antecedente de estas modificaciones¹⁰⁶. Estas exposiciones realizadas en el marco de un plan de itinerancias de la a-puesta, que al ser pensada como una curaduría abierta o “inacabada” (González-Ayala, 2020), requería ser puesta a prueba. Estas itinerancias serían la primera puesta en escena del Museo bajo la nueva administración. Para Rafael Tamayo, director del Museo en ese momento, desde la exposición en Villavicencio se manifestaron inconformidades desde la Dirección del CNMH, respecto al contenido discursivo y gráfico de la exposición:

Los problemas iniciaron cuando él (Darío Acevedo, exdirector del Centro) ve la exposición in situ, y ve que son las voces de las víctimas. Él siempre consideró que esas no eran las voces de las víctimas, decía que esas eran las voces de la dirección (anterior) y de sus funcionarios. O, que eran las voces de las víctimas, pero guiadas por los funcionarios con una intención política. **R. Tamayo, exdirector del Museo, entrevista, 19 de septiembre de 2022**

¹⁰⁶ La exposición se presentó en Villavicencio en el teatro La Vorágine entre el 23 de agosto y el 1 de septiembre de 2019 con un estimado de 1.500 asistentes. En Cali se realizó en el Museo la Tertulia, desde el 26 de septiembre al 27 de octubre con un estimado de 15.000 asistentes. Finalmente, en Cúcuta se presentó en la Biblioteca Pública Julio Pérez, entre el 28 de septiembre y el 16 de noviembre de 2019, con estimado de 4.200 asistentes. Museo de Memoria de Colombia, comunicación personal, 17 de julio de 2023

La Dirección indicó que algunas de esas piezas (de la a-puesta) no coincidían exactamente con la intención que tenía la dirección para presentar el Museo al público. **R. Tamayo, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 17 de diciembre de 2020.**

Rafael Tamayo afirma que, para la exposición que seguía en la ciudad de Cali, el director del CNMH solicitó, so pena de cancelar, revisar cada una de las piezas que serían expuestas. Se tendrían entonces que realizar, por lo tanto, una serie de “ajustes” para poder llevarla a cabo:

(Acevedo) pidió la guía de sala y dijo que no le gustaban los ejes temáticos [...] Él acepta hacer la exposición porque yo le señalo que hay comprometida una cantidad muy importante de recursos que no podíamos cancelar. Y acepta hacerla, sólo si se hacen cambios [...] Él hizo unos cambios a la guía de sala. Eliminó de la guía las carátulas de agua, tierra y cuerpo. Y me pidió eliminarlos también. En ese momento se hace así, y en el equipo del Museo proponemos que la mediación (los recorridos guiados) complementa todo lo que él haya eliminado. **R. Tamayo, exdirector del Museo, entrevista, 19 de septiembre de 2022**

Si bien la nueva administración del CNMH hizo varios cuestionamientos a la totalidad de la muestra, la exposición de Cali reveló una modificación a la composición curatorial de la a-puesta en al menos dos sentidos: uno discursivo, pues se eliminaron los textos que hacen parte de la propuesta de relatoría de la muestra y, otro, en un sentido gráfico. Pues, se alteró la composición de las piezas. Esto implicó que la presentación de la a-puesta Voces en Cali se realizara sin ninguno de los textos que fueron diseñados para acompañarla.

Esta cuestión es particularmente evidenciable en la exposición del Eje Cuerpo, que integra una pieza sobre el caso de la Unión Patriótica (UP), un movimiento político conformado en el '85 en el marco de las negociaciones entre el gobierno de Belisario Betancur y la guerrilla de las FARC, en el que se acordó el acceso, integración y representación legal y política con garantías para la insurgencia, mediante la conformación de un partido político (UP) que permitiera acceder a cargos de elección popular. Ante un rápido ascenso político y el respaldo en votos conseguido en elecciones de 1986, los militantes del partido son sistemáticamente perseguidos y asesinados.

Aquí vemos como nuevamente se conjuga la disputa por la memoria con los procesos de responsabilidad y verdad jurídica. Pues, en el caso de la UP, la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) ha demostrado y condenado al Estado colombiano por no investigar el accionar

articulado entre la Fuerza Pública y grupos paramilitares para exterminar un partido político¹⁰⁷. Este es el antecedente de una amplia discusión que se dio en torno a la modificación de la pieza de la UP en la exposición de Voces en su presentación en Cali. La obra en cuestión es un mural, realizado por el hijo de uno de los militantes del partido, en el que aparecen varios de los dirigentes y militantes y en una esquina “Tirofijo”, líder de las FARC-EP. El mural fue catalogado por la dirección del Centro como “proselitista”, “panfletario” (Noticias Uno, 2019) y fue editado, borrando la figura de Tirofijo para la presentación de la a-puesta en Cali:

Yo le vi dos problemas a esa imagen: la primera, no debemos revolver víctimas y victimarios de esa manera, sin ninguna aclaración, sin ninguna explicación, porque no la había ¿Por qué estaban juntos de esa manera altos dirigentes del secretariado de las FARC y víctimas en el marco del conflicto armado? El segundo problema, es que estábamos en campaña nacional para la elección de alcaldes y gobernadores [...] Estas dos observaciones las hice: en mi criterio es mejor que no vaya el afiche. **D. Acevedo, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 11 de junio de 2022**



Mural de la UP. Exposición Voces para Transformar a Colombia. A la izquierda una imagen de la pieza original como fue expuesta en Bogotá en el 2018, en la que se incluye a Tirofijo, en la esquina superior izquierda. A la derecha, imagen de la pieza editada, sin la figura de Tirofijo. Fuente: De Narváez. (2020). Tras bambalinas: así cambió el Museo de Memoria en las manos de Acevedo. Pacifista.

La administración del CNMH por parte de Acevedo sostuvo que, los “ajustes” propuestos para la exposición y las piezas respondían a que la exposición parecía tener un sesgo ideológico y estructural en las bases de su composición curatorial, donde no era claro diferenciar el inicio de las voces de las víctimas de las voces de los funcionarios. Sin embargo, revela también una acción de señalamiento y

¹⁰⁷ Sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos. (enero de 2023). Caso integrantes y militantes de la Unión Patriótica vs. Colombia.

supresión de los relatos, por no mencionar el desconocimiento de la historia misma. Además, se argumentó que las metáforas planteadas por los ejes de la exposición desdibujaban la posibilidad de definir los hechos victimizantes y a los actores responsables, por lo que, “anonimizaban a las víctimas”¹⁰⁸. Si bien, como se planteó en el capítulo dos, ya existía una crítica a las formas de representación y al no señalamiento de los actores individuales (víctimas o victimarios) en cada uno de los ejes, este argumento se usó aquí para editar la muestra. Esto llevó a que la última exposición de “Voces”, que estaba planteada para la itinerancia en la ciudad de Cúcuta se cancelara. En su lugar se presentó un ejercicio museográfico, diseñado (nuevamente) por el equipo del Museo como “recurso”, ante la negativa de la administración de presentar “Voces”¹⁰⁹.

Estos cambios a la composición curatorial de la a-puesta los leemos como “superposiciones” —en el término acuñado por Da Silva Catela (2019) —, que funcionan a modo de tachadura, o borramiento en este caso, donde se puede ver la a-puesta política tanto de cuando se produjo como de cuando se alteró. En esa medida, la acción expresa y condensa también un ejemplo de unas luchas simbólicas por “imponer miradas políticas en el espacio público sobre el pasado reciente” (p.93). Esto, se relaciona con lo que Cerruti y Raggio (2004) refieren como una dimensión en que la memoria resulta irritante y molesta, porque interpela por las responsabilidades de lo acontecido.

Estos cambios, ajustes, y modificaciones en el Museo ponen de manifiesto lo que podríamos referir como un *programa de edición institucional y memorial* que, si bien se expresa en borramientos selectivos, ediciones gráficas y discursivas, inclusión/exclusión de temáticas y actores, en realidad tiene como trasfondo ser camino para poner en acción un plan estratégico de consolidar una versión única de memoria. Esto implica y explica también por qué la memoria —en la encrucijada y los desafíos del escenario político— se torna el más caro botín para este fin (Schmucler et al., 2019), como mecanismo para legitimar el discurso del emisor o manipular desde el presente el discurso sobre el pasado. Este es un problema que se repite y se repone en el proyecto del Museo de Memoria de Colombia, que luego trasladó la discusión al escenario jurídico.

¹⁰⁸ D. Acevedo, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 11 de junio de 2022.

¹⁰⁹ Participante anónimo, entrevista, 25 de septiembre de 2022. Véase también R. Tamayo, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 17 de diciembre de 2020.

EL MUSEO EN VAIVÉN. La memoria como derecho

La perspectiva de derechos en los procesos de memoria ha adquirido centralidad al cuestionar la noción de memoria como un deber instaurado, para pasar a pensarla como un derecho ejercido. Esta premisa es la base de la propuesta teórica de Vinyes (2009a), desde la cual se entiende que es deber del Estado garantizar el ejercicio de este derecho con una política pública de memoria que proteja, estimule y garantice “la participación [real] de los diferentes actores en la confección de la memoria pública” (Vinyes, 2009a, p.58). Tal postulado remite a la memoria a una perspectiva de derechos civiles que la enlaza con un plano jurídico. A continuación, dando continuidad al escenario de disputas simbólicas y políticas planteadas en la sección anterior, se detalla otro nodo de debate en torno a la intervención jurídica sobre el derecho de memoria y el deber de memoria en el caso del Museo.

El Museo a Control político – El Museo ante el estrado

Las discusiones en torno a la dirección del CNMH, la gestión del Museo, el protagonismo de las Fuerzas Militares, las ediciones a la a-puesta y a los contenidos del Museo, ingresan en la esfera pública y política ante reclamaciones que se movilizaron desde las organizaciones de víctimas, la academia, sectores políticos, y redes de lugares de memoria, que reclamaron una veeduría a los procesos del CNMH y del Museo. Ellas implicaron también una discusión más amplia sobre los procesos de institucionalización de la memoria en Colombia.

Un primer gran debate se da con el pedido de renuncia al director del Museo Rafael Tamayo, a quien Acevedo señaló públicamente de estar en desacuerdo con su administración¹¹⁰. Lo que sobrevino desde este momento fue un periodo de inestabilidad administrativa, por los sucesivos cambios en la dirección del Museo; acompañados de discusiones por los perfiles postulados para el cargo. Después de la pedida de renuncia a Tamayo, Acevedo nombra a Fabio Bernal, cuya experiencia había estado ligada al trabajo en museos de las fuerzas militares. Bernal estará en el cargo desde febrero de 2020 hasta de mayo de 2021, tiempo en el que estará seguido de denuncias y reclamaciones por el lugar privilegiado que dio a las fuerzas armadas, cambios unilaterales a los ejercicios museográficos

¹¹⁰ En la nota, Acevedo reitera que es de su disposición el cargo del director del Museo, y que debe estar orientado a trabajar con él. El Espectador. (2019). Darío Acevedo: "Si a alguien no le gusta como dirijo está en toda la libertad de renunciar".

(principalmente Sanaciones) y alteraciones en el guion museológico. Posteriormente, asume la dirección del Museo Laura Montoya desde junio hasta noviembre de 2021. Su nombramiento ocasionó cuestionamientos respecto a su perfil, los vínculos de su familia con el uribismo y su trabajo directo en la presidencia del gobierno Duque. Sin embargo, es bajo su dirección que el Museo propicia espacios de diálogos con víctimas y lugares de memoria, mismos que se habían cerrado durante la dirección de Bernal (M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022). Su renuncia en noviembre de 2021 estuvo acompañada de denuncias en las que señalaba la imposibilidad de trabajar bajo los lineamientos de la dirección del CNMH, y las represalias administrativas que había sorteado por acercar el trabajo del Museo al dialogo con víctimas, organizaciones y lugares. Por último, en enero de 2022 es nombrada en el cargo Laura María Ortiz, quien permaneció solamente dos meses hasta el mes de marzo, cuando presentó su renuncia sin mencionar razones sobre la misma. Esto, antecedió a un periodo en el que el Museo permaneció sin dirección y sin posibilidad de adelantar y ejecutar proyectos y recursos¹¹¹.

Un mecanismo que empezó a visibilizar una acción frente al programa de edición institucional y memorial en el Museo, y los cuestionamientos ante la gestión y proceder del CNMH, se rastrea en el rechazo que manifestaron colectivos de víctimas y organizaciones de memoria, solicitando la devolución de los archivos que habían sido entregados para que integraran el Archivo de Derechos Humanos (que se ubicaría en el Museo una vez inaugurado). Este acto marcó un punto de inflexión que signó la manifestación máxima de distanciamiento entre el CNMH y las víctimas¹¹². A esto se sumaron comunicados académicos¹¹³ y de la comunidad internacional¹¹⁴, rechazando convocatorias del CNMH y manifestando preocupación por la gestión de la memoria en Colombia. Por último, se dio

¹¹¹ Participante anónimo, entrevista, 25 de septiembre de 2022.

¹¹² En febrero de 2019, después de la posesión de Darío Acevedo como director del Centro, más de 84 organizaciones de víctimas y derechos humanos deciden conjuntamente no colaborar con la entidad y retirar tanto el material como los archivos que les habían sido entregados. Véase el comunicado “Ratificamos nuestra falta de confianza y el retiro de nuestros archivos del Centro Nacional de Memoria Histórica” <https://movimientodevictimas.org/wp-content/uploads/2019/02/Comunicado-Retiro-Archivos-CNMH.pdf>

¹¹³ Ante el Ministerio de Ciencia y Tecnología, 55 centros de investigación de distintas universidades manifestaron su rechazo a la convocatoria denominada “Hacia una mayor comprensión del conflicto armado, las víctimas y la historia reciente de Colombia” realizada por el Centro y el Ministerio, argumentando que existen sesgos investigativos en las propuestas de la convocatoria. <https://hacemosmemoria.org/wp-content/uploads/2020/04/Comunicado-Consejo-Facultad-de-Ciencias-Sociales-e1586836692150.jpg>

¹¹⁴ La carta titulada “El negacionismo no es una política aceptable hoy” firmada por más de 63 académicos internacionales (entre ellos Elizabeth Jelin, Elizabeth Wood, Ricard Vinyes, Rubén Chababo) se manifestaba la preocupación y el rechazo por el rumbo del Centro Nacional de Memoria Histórica en Colombia

la expulsión del Museo de la Red Colombiana de Lugares de Memoria y del CNMH de la Red de Sitios de memoria Latinoamericanos y Caribeños (RESLAC)¹¹⁵.

Estas acciones apelaron, como argumento fundamental, que el Museo estaba siendo usado como plataforma para instaurar una verdad oficial, en la que el discurso imperante sería la presentación institucional de las Fuerzas Militares como víctimas y héroes, la negación del conflicto armado, y el señalamiento a las guerrillas como únicos actores victimizantes (Guglielmucci y Rozo, 2021). Además, abrieron un camino en el que la perspectiva de la memoria –entendida como derecho de las víctimas– adquirió un sentido central en un escenario jurídico. Para ello se apeló al marco normativo (mismo que, paradójicamente, la dirección del CNMH estaba utilizando para justificar la edición de “Voces” y la inclusión de las fuerzas armadas), que establece que en el carácter misional de la institución se formula a la memoria como una medida de garantía de derechos a la reparación y dignificación de las víctimas.

Este camino de la memoria a un escenario judicial se manifestó en dos momentos fundamentales, que compusieron una imagen escenográfica del Museo de Memoria ante un estrado: Uno, la citación del director del CNMH (Acevedo) al Congreso para responder por las denuncias de las organizaciones de víctimas. Dos, el proceso judicial que se inició para proteger el trabajo previo del Museo. Esto puede entenderse también sobre la base de lo que O’Donnell (2001) refiere como “Accountability horizontal, la institucionalización legal de la desconfianza política”, que alude a una serie de interacciones intraestatales caracterizadas por ser “emprendidas por una agencia estatal con el propósito explícito de prevenir, cancelar, reparar y/o castigar acciones (o eventualmente inacciones) de otra agencia estatal que se presumen ilegales, tanto bajo los supuestos de transgresión como de corrupción” (O’Donnell, 2001, p.8).

El primer escenario, la comparecencia del director del CNMH y del Museo ante el Congreso, tiene como referente que la Constitución colombiana contempla la acción del Control Político como una herramienta de rendición de cuentas, que opera para promover posibilidades de revisión y control sobre las actuaciones de funcionarios del gobierno, a fin de “verificar que ajusten sus actos a las

¹¹⁵ En febrero de 2020, la RCLM integrada por alrededor de 30 lugares de memoria del país, decide expulsar al Centro. Así mismo la RESLAC confirma la suspensión de la Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia <https://www.sitesofconscience.org/2020/02/declaracion-sobre-el-proceso-de-suspension-de-la-membersia-del-centro-nacional-de-memoria-historica-de-colombia/>

disposiciones establecidas en la ley” (Rincón, 2013). El debate de control político llamado “Protección de la memoria y verdad de las víctimas del conflicto armado” se llevó a cabo en noviembre de 2019, a partir de la petición de un grupo de senadores por las denuncias y reclamaciones de los colectivos de víctimas. La discusión giró en torno a las declaraciones de negación del conflicto armado en el país; referir los “falsos positivos” como órdenes malinterpretadas; subestimar la cifra de víctimas en el marco del conflicto; relativizar la responsabilidad del Estado y de agentes estatales de las fuerzas armadas como actores victimizantes; desconocer el problema de la tierra como eje de las causas del conflicto; reprochar el respaldo que recibió el proceso de paz; y modificar las exposiciones del Museo.

Este primer proceso de control político, escala y se traslada en diciembre de 2019 al escenario judicial, con la radicación ante el tribunal de justicia transicional de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) la petición de proteger los “derechos de las víctimas por la vulneración a la verdad histórica, la memoria colectiva y la reparación simbólica por acciones del CNMH” (JEP, 2020). Lo que llevó a que en mayo de 2020 la JEP decretara –mediante el auto AT 058– adoptar “medidas cautelares” de protección sobre la a-puesta museográfica del Museo de Memoria de Colombia “con el fin de garantizar el derecho a la memoria de los colombianos respecto al conflicto armado”. Estas medidas cautelares son entendidas como:

[...] Debe ser un medio efectivo para dar pronta y efectiva respuesta a la vulneración real o potencial de, al menos, los derechos referidos a la verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición, y a la urgencia, sin dilación, de alivianar la afectación generada. (SARV, 2020, párr.35)¹¹⁶.

Esto dio inicio a una audiencia pública que vinculó, no sólo al director del CNMH, Darío Acevedo, sino también al gabinete de gobierno que participa en el consejo directivo del Centro: los ministros de Defensa, Justicia, Cultura, Educación, y sus delegados (JEP, 2022)¹¹⁷. Además, se decidió que ante la relevancia nacional del debate de la audiencia se convocaría la participación de “universidades del país [...], expertos museológicos, nacionales y/o internacionales, centros de estudio, organizaciones nacionales y expertas en justicia transicional”. Este proceso se adelantó en once diferentes audiencias,

¹¹⁶ Ley 1922 de 2018. Sección de Ausencia de Reconocimiento de Verdad y de Responsabilidad de los Hechos y Conductas (SARV), de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) Auto 030 de 2020. http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1922_2018.html#23

¹¹⁷ La JEP decidió que el Consejo directivo del Centro Nacional de Memoria Histórica en su totalidad tendrá que dar cuenta de las acciones adoptadas para proteger el guion museológico de la exposición en cumplimiento de la medida cautelar.

realizadas entre noviembre de 2020 y julio de 2022, en las que se escucharon alrededor de 50 horas de testimonios de víctimas y representantes de colectivos de víctimas y de lugares de memoria; representantes y expertos en museos; trabajadores y extrabajadores tanto del Museo como del Centro; curadoras(es) de la a-puesta museográfica; exdirectores del Museo de Memoria entre el 2015 y 2020 y los exdirectores del Centro Nacional de Memoria Histórica¹¹⁸.

El proceso del Museo ante la JEP reconstruyó detalladamente la trastienda administrativa y el escenario en el cual se dieron las alteraciones al guion, a la composición curatorial de la a-puesta, y el acercamiento a las Fuerzas Militares. Los testimonios esbozaron una dimensión de la vulneración al derecho a la memoria de las víctimas mediante las acciones de edición de/en el Museo y la narrativa que fue tomando la institución en la nueva administración. Sobre este proceso, Eugenia del MOVICE y Gloria de ASOVIDA – El Salón del nunca más, comentan lo siguiente:

Nosotros veníamos exigiendo hace mucho tiempo cosas, antes de que todo esto pasara, hace mucho veníamos pidiendo garantías para participar. Todo lo que pasó con la JEP fue difícil porque con la situación como estaba muchas personas tenían miedo, pero al menos sirvió para que salieran cosas en las noticias y la gente como que se interesara y preguntara. Pero yo creo que también fue triste... darnos cuenta de que la confianza que les habíamos dado ellos la defraudaron. **G. Ramírez (ASOVIDA), entrevista, 25 de enero de 2023.**

Para nosotros es fundamental que haya reconocimiento de la participación del Estado y de las fuerzas militares en los crímenes, porque hemos vivido muchos años en los que no se le ha creído a la gente o hemos sido perseguidos, sufrimos violencia después de la violencia. Entonces, participamos de espacios con el Centro antes, y se notaba un interés por mostrar y decir que eso fue así. La exposición nos sirvió para ver una pequeña maqueta de cómo iba a ser el Museo. Pero lo que vimos después fue como todo se derrumbó. Por eso nosotros sacamos los archivos y decidimos no trabajar más con el Centro. Yo creo que la JEP sirvió para que se escucharan nuestras peticiones de una agenda contra la impunidad, la verdad y

¹¹⁸ Aquí detallo las fechas y algunas de las intervenciones realizadas en cada una de las audiencias: **1)** 3 de noviembre de 2020: Cristina Lleras, curadora de la muestra, Soraya Bayuelo, del colectivo de víctimas y Museo del Mochuelo de los Montes de María **2)** 4 de Noviembre de 2020: Luis Carlos Manjarres y Sofia Gómez, curadores de la muestra **3)** 5 de noviembre de 2020: Líder de la red de lugares de Latinoamérica, Lorena Luengas, curadora de la muestra, Verónica Torres de Memoria Abierta - Argentina **4)** 6 de Noviembre de 2020: María Emma Wills, curadora de la muestra **5)** 15 de diciembre de 2020: representantes de víctimas, entre ellas Luz Marina Bernal, Madre de uno de los “falsos positivos” **6)** 17 de Diciembre de 2020: contratistas del área de Museos, y tres de los exdirectores del Museo: Luis Carlos Sánchez, Rafael Tamayo y Fabio Bernal **7)** 21 de Diciembre de 2020: Representante del ICOM, del Museo Nacional y los exdirectores del Museo Martha Nubia Bello y Fabio Bernal **8)** 15 de Julio de 2021 **9)** 19 de Julio de 2021 **10)** 20 de Mayo de 2022 Museografía del Museo **11)** 11 de Julio de 2022 Este día se da la intervención de los exdirectores del Centro Nacional de Memoria Histórica Gonzalo Sánchez y Darío Acevedo, también intervienen colectivos de víctimas.

la memoria que llevamos muchísimos años pidiendo ser escuchados. **E. Castro (MOVICE), entrevista, 2 de noviembre de 2022.**

La idea de la memoria enmarcada en una perspectiva judicial, regulada y definida en el deber de memoria y no en la garantía del derecho a la memoria, limita la función de la memoria, al anclarla en esa funcionalidad jurídica. Con base en los planteos de Schmucler et al. (2019), entendemos que “la memoria es incesante, la justicia, en todo caso, es un momento” (p.528), en esa medida, es necesario entender que la memoria puede facilitar y estimular “el logro de justicia, pero no se agota ahí. La memoria persiste” (Schmucler et al., 2019, p.623). Por tanto, la lectura de este proceso jurídico, de control y de reclamaciones, debe entenderse desde esa persistencia de la memoria, en lo que reclama en el hoy y en las condiciones que modelan y figuran estas reclamaciones también hacia un futuro.

HACIA UNA POLÍTICA PÚBLICA DE MEMORIA EN COLOMBIA

Entre la participación y la consulta

La arquitectura institucional con la que se formuló el Museo de Memoria pone de manifiesto un grave problema estructural, toda vez su composición mayoritariamente es de funcionarios que asumen con el gobierno de turno, en la que, además, se restringe la participación de las víctimas a un pequeño porcentaje. Cuestión no menor que desde la perspectiva de Vinyes (2013), la entendemos como una confusión en las leyes para diferenciar entre tres elementos: una política pública de memoria, que garantiza el ejercicio del derecho a la memoria; una memoria pública, que es la imagen del pasado que se construye; y una memoria oficial, que se crea para “monopolizar y sustituir la memoria pública” (p.1041).

En esa medida, el proceso del Museo de memoria ha oscilado entre la construcción de una memoria pública del pasado y una memoria oficial que busca imponerse, pero que no se ha traducido realmente en la implementación de una política pública de memoria que la garantice como ejercicio cívico y democrático. Entre otras cosas – siguiendo con los planteos de Vinyes– esto sucede de esta manera porque el Museo no es entendido en Colombia como un instrumento, para cumplir un mandato, que requiere articularse con un objetivo (la asunción de esfuerzos de memoria) y con un programa, que estimule su acceso para que, en su suma, se entienda como una política pública de memoria. Dicho en otras palabras, estamos ante un Museo que sirve como instrumento nominal para una política de

memoria, pero que no puede traducirse finalmente como ella. Esto ha sido una reclamación constante en la formulación del Museo, como lo refieren diferentes testimonios:

Nosotros pedimos participar de las decisiones que se toman al interior del Centro Nacional y de la dirección del Museo. En ese momento nos dijeron que no era posible... les pedimos en ese momento a Luis Carlos [Sánchez] (exdirector del Museo), hablamos con Marta Nubia [Bello] (exdirectora del Museo), con Gonzalo [Sánchez] (exdirector del Centro) sobre la necesidad de que los lugares de memoria estuvieran más presentes, más allá de una junta directiva, que estaba conformada por los ministerios y por 2 representantes de la Mesa Nacional de Víctimas, eso hacía que las decisiones estén en manos del Gobierno. En ese contexto no se hizo nada. **M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022.**

Lo que pasa allá es que hay una dirección del Estado, de los académicos, y siempre ha sido así. El lugar de nosotros ha estado relegado. Incluso nosotros pensamos en tener un centro y un archivo, pero lo que pasa es que no contamos con recursos y eso ha sido una gran desventaja. **E. Castro (MOVICE), entrevista, 2 de noviembre de 2022.**

Para Cerruti y Raggio (2004) una política pública de memoria en la que la participación y la agenda ligada a la sociedad civil esté presente “evita la edición de un relato único sobre el pasado” (p.87), por lo que debe basarse en la premisa de una memoria activa que intervenga en el presente. Tal como refieren Mónica y Eugenia, y como se ha mencionado previamente, los cuestionamientos hacia el Museo han develado un problema estructural en su formulación, que se hace evidente y posiciona en la discusión pública ante el programa de edición propuesto por la nueva administración, pero que en realidad puede presentarse en cualquier administración venidera. Este problema es que, el Museo y la memoria que se está construyendo en Colombia no se hace sobre la base de una política pública concertada e incluyente de los proyectos del presente y del futuro, que tome como base las demandas y el derecho de las víctimas a la memoria.

Para algunos de los exfuncionarios del Museo y de los colectivos de víctimas entrevistados para esta investigación, lo sucedido con la administración y los manejos del Museo, paradójicamente, alimentaron y visibilizaron esta discusión sobre la necesidad de una política pública de memoria en Colombia:

En el Centro no era claro, ni en la legislación, quién debía aprobar el guion museológico, los cambios, la selección de las piezas, la narrativa, nada de eso. Eso no era claro. Por lo que la estrategia que se usó fue trasladar la decisión al consejo directivo, que claramente tenía una mirada, o al menos una forma de imponer mayoría. Son zonas grises que permitieron eso, y yo espero, que esa experiencia, insisto, la entiendan para que no queden zonas grises. Yo

pensaría, que lo ideal es que se le dé la autonomía a la dirección del Museo para apoyarse en otras direcciones del Centro, en otras voces, en investigaciones internas pero también externas, eso es esencial, porque el Museo no puede ser centralizado, el Museo no puede traer contenidos, revisarlos, contrastarlos y publicarlos, tiene que construirlos con las comunidades, aprobarlos, revisarlos y eso se tiene que garantizar con la autonomía y con una definición por decreto que sea clara. **L. Montoya, exdirectora del Museo, entrevista, 2 de septiembre de 2022**

Lo mejor que le pueda pasar al Museo, es que haya una ley donde la dirección del Museo no dependa del nombramiento presidencial, porque si no vamos a estar cada vez que haya un cambio de política, cambiando las exposiciones del Museo. Debe haber autonomía. Lo mejor que puede pasar es que pasen la ley, darle el presupuesto al Museo en una línea del presupuesto nacional. Y darle autonomía a la dirección del Museo. Que la dirección del Museo sea elegida por una terna que escojan los grupos de víctimas, los grupos de la sociedad civil, no debería de ser “Yo creo que usted sabe mucho... Que usted es de mi orientación política o qué creo que usted si va a hacer las cosas” Ese no es un criterio válido. **R. Tamayo, exdirector del Museo, entrevista, 19 de septiembre de 2022**

El Museo debe desarrollar la virtud de poder escuchar: lo que ya se hizo tanto por la comisión de la verdad, como por el equipo anterior, incluso con lo que entregó Acevedo. Yo creo que hay que permitir ciertos debates, que para el caso colombiano son importantes. Creo que el Museo necesita desarrollar otras formas de relacionarse con los lugares, porque esos diálogos no son horizontales, y eso probablemente se puede lograr si hay una participación y una apropiación del Museo por parte de las víctimas que este definida previamente. **L. Luengas, entrevista, 8 de septiembre de 2022**

Estos testimonios apuntan a dos cuestiones importantes, por un lado, una política de memoria que revele una voluntad de cambio, y lo que para Cerruti y Raggio (2004) es, “dar sentido de pertenencia, de continuidad histórica”. Mónica de la Red Colombiana de Memoria, relata parte de la propuesta que elaboraron para que se transite de la noción consultiva que se le ha dado a la participación de las víctimas en los procesos del Museo, a una participación real y decisiva:

Nosotros propusimos esto que llamamos el PASS (participación, autonomía, sostenibilidad y seguridad). Esto implica una participación con carácter decisivo, a través de la junta Directiva que proponemos esté conformada por organizaciones de derechos humanos, de academia, víctimas, los lugares de memoria, la red y otras iniciativas de memoria en el país, que tenga un enfoque étnico, territorial, de género, también de participación de los niños, niñas y jóvenes. Nosotros diseñamos una ruta de participación, en la cual, se pudiera de alguna manera elegir algunos representantes de diferentes sectores para que se pudiera garantizar lo que nosotros en el 2016 propusimos, que es el derecho a la memoria de los pueblos, porque la ley de víctimas está fundamentada en el deber de memoria del estado y en ese deber de memoria no hace un equilibrio en términos de lo que nosotros llamamos la participación con carácter decisivo **M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022.**

Estos testimonios y lo que se ha presentado a lo largo de este capítulo, conlleva a mencionar que la propuesta programática de una política pública de memoria implica más que hablar de una relación entre el pasado y el presente, implica indagar también en la cuestión de las definiciones de la memoria, en las tensiones que hay entre las formas de pensar y las propuestas de los emprendedores de memoria. Esto equivale, a su vez, a pensar las políticas de memoria no necesariamente basadas en una idea de la democratización, sino en una elaboración y reflexión desde el presente para el futuro.

CONCLUSIONES: ¿Un Museo para la memoria o una memoria para el Museo?

La pregunta sobre la relación de la memoria con el Museo o del Museo con la memoria, pretende ser más inductiva que sugestiva. Propone enmarcar un debate, un dilema, una inquietud en el sentido estricto, sobre la forma que toma la memoria en un lugar, pero también sobre la forma que toma un lugar con una determinada memoria. Esto enmarca la relación intrínseca entre el espacio y la memoria —como se presentó en el desarrollo del texto desde postulados como los de Ricoeur, Calvi, Da Silva Catela, entre otros—, desde la cual se habilita problematizar los procesos, el contexto, los actores y las relaciones que median y orbitan la construcción tanto de un lugar de memoria como de una memoria para el lugar.

Esto delimitó un reto importante al que se enfrentó este trabajo, que fue establecer un diálogo con un proceso abierto, que además se desarrolla en el marco de un conflicto armado vigente. Lo que implicó un ejercicio de reflexión para comprender las formas en las que se han desarrollado lugares e instituciones de memoria en el país, pero también, de comprender las formas en las que se ha construido y se construye memoria en medio de la violencia. Para esto, fue trascendental acudir a la voz y experiencia de lugares, organizaciones, víctimas y estudios previos, desde los cuales entender cómo se han orientado las inquietudes, cuestionamientos y reclamaciones de y desde estos procesos de memoria.

Lo anterior fue clave para dar cuenta del contexto en el que se insertan los debates y tensiones en torno a la construcción de un Museo para la memoria en Colombia y de una memoria para el Museo. Al respecto, se puede decir anticipadamente que lo que se encontró en el desarrollo de la investigación fue un lugar y una memoria signados por una trama política —a veces, más un drama político—, que por ahora no ha permitido su culminación y apertura. En esta trama el Museo, sumergido o surgiendo, se alza como muestra de una memoria que interpela, que se actualiza, se disputa, se tensiona y se debate en el presente. Una memoria que permite evidenciar cuestiones y cuestionamientos sobre las formas conmemorativas, la construcción de relatos memoriales y de lugares de memoria.

En esa medida, el análisis reveló que ante unas intencionalidades institucionales, sociales y políticas sobre un lugar, la fuerza de la memoria se resiste a estabilizarse o simplemente definirse, acallarse y

amoldarse. Esta cuestión profundamente problemática, de idas y vueltas habla y entreteje las tramas no sólo del caso del Museo, sino también, de las tensiones y debates en torno a los usos de la memoria en cuanto marcas para la memoria.

La discusión que desarrolló la investigación respecto a los nodos de debates en torno al Museo puso de manifiesto otra cuestión importante que da relieve a la perspectiva de Ricoeur (2004), quien advierte que es posible que el deber de memoria sea tanto la cima del buen uso como del abuso de la memoria. Su advertencia cobra sentido cuando el Museo es fácilmente cooptado, haciendo uso de los mismos elementos que incluyó la propuesta estatal frente a la demanda de memoria. Es ahí donde la institución como solución o respuesta al deber de memoria, se vuelve un problema frente al derecho de memoria. Para el caso, el abuso ratificó la falta de confianza y legitimidad en la institucionalidad, que revelaba el juego de los “usos políticos que pueden tener estos espacios institucionales, ya sea como instrumentos de transformación social, o, como herramientas para reforzar un orden social y político específico” (Guglielmucci y Rozo, 2021, p.210).

El vaivén del Museo de Memoria de Colombia refiere a un proceso que pone de manifiesto cuestionamientos a la disposición misma del lugar, a la institucionalidad y a los actores que intervienen en ella, particularmente a la injerencia estatal. Esto confluye en un escenario de disputas respecto a las formas y los mecanismos que se definen para seleccionar y decidir lo que erige como memorable, sobre la construcción de sus discursos, los que participan, los que se excluyen, y sobre las ambigüedades y las contrariedades que propone. En este aspecto, fue importante la mirada analítica dada a la tensión entre la configuración del Museo como lugar de memoria y la configuración de su entidad museal. Lo que significa pensar también las formas en las que el Museo configuró la memoria como un objeto museográfico (Guglielmucci, 2013), elaborando tanto una apuesta museográfica como una memoria pública, es decir, una imagen sobre el pasado (Vinyes, 2009a) que va a ser rebatida, debatida y disputada en el escenario público.

Un punto importante que develó este análisis es que la pregunta sobre el conflicto que se inserta en la escena pública y museal da cuenta de una narración de memoria configurada y modelada por el contexto social y político, que define temáticas, actores y formas desde las cuales acudir y narrar el conflicto. Esto implica entender una posibilidad de enunciación que se limita, pero también que se

debate con los condicionantes que se le imponen en el presente. Como se ha mencionado desde las referencias teóricas, los procesos de memoria no garantizan el sentido único intencionado, sino que, por el contrario, elaboran un campo de luchas, que propicia la emergencia de unas discusiones respecto a las enunciaciones y las interpretaciones, en las que, como refiere Schmucler et al. (2019), se pueden generar cuestionamientos desde un mismo costado de la memoria, propiciando un proceso de “memoria contra memoria” (Jelin, 2002), en el que “otros discursos de la memoria” pueden ser utilizados para movilizar y legitimar la violencia (Huysen, 2001)¹¹⁹.

Otra conclusión relevante del análisis de los debates y tensiones en torno al Museo es que este se integra como dispositivo de sentido y representación de la violencia, pero también y sobre todo, de los actores que intervienen y han intervenido en ella. Esta es una cuestión para nada menor cuando hablamos de un escenario en el que se disputan procesos sociales y responsabilidades jurídicas en busca de verdad y justicia sobre lo acontecido en el marco del conflicto armado. De hecho, es en este sentido que operan las pugnas respecto a los recortes, las ediciones, la censura, las representaciones y las narrativas que se omiten y se construyen desde y en el Museo; tapizando una disputa sobre la administración del pasado y develando que, la construcción de una memoria para el Museo es tanto un proceso político como social y de poder.

Esto conlleva a cuestionar la idea del Museo —y de los museos— como instituciones imparciales, para pasar a entenderlo como un espacio con capacidad de pensarse desde su función y su potencialidad, que en todo caso debería estar orientada a la integración de memorias más que a la centralización, es decir, responder más al interés de quien produce la memoria, que de quien las expone. Un espacio que deje claridades sobre sus intenciones, metas y los logros que pretende, así también, con capacidad para repensarse ante nuevos entendimientos, opiniones, verdades y relatos. Para Jelin (2014), esto también apunta a que la memoria y los lugares de memoria requieren de actores que se posicionen para dar cuenta de “la transmisión del sentido que se le dio originalmente a la marca”; por lo que, se abre una discusión respecto a los procesos de participación y gestión en los lugares de memoria.

¹¹⁹ Huysen (2001) refiere el caso yugoslavo como uno que bien podría ser muchos, en el que “La memoria de la violencia pasada generó violencia con la intención de detener la violencia como respuesta a la violencia generada por la memoria”.

En este sentido podemos referir que el proyecto del Museo de Memoria de Colombia se cimentó en contrariedades. Esto se evidencia en que las reclamaciones en torno al Museo no surgieron desde el cambio propuesto en el nuevo gobierno, son reclamaciones de base que se cimentaron en la omisión fundamental de la participación decisiva de las víctimas desde un inicio. La causa de esto: la formulación misma del Museo, que apuntó a un objetivo que no podría conseguir y posibilitó un escenario en el que prima un “deseo administrativo”, o más bien “un proceso institucional” del cumplimiento del deber de memoria, pero no de un proceso social de derecho a la memoria (Vinyes, 2009a).

La lectura de los debates y las tensiones aquí reseñados también deben leerse como una inquietud sobre las formas en las que se plantea conectar el pasado con el presente. Esto implica necesariamente repensar y problematizar el presente, donde se cuestione la idea de memoria en cuanto contenido fijo de lo que pasó, es decir la memoria como neto conocimiento. La propuesta es dar lugar a narrativas y experiencias que ingresan como pueden, no necesariamente con una conceptualización clara o acabada, pero que dan cuenta de unas nuevas preguntas en el presente. En esa medida, entendemos que las tensiones también surgen de la dimensión múltiple de las memorias, y de proponer y entender una serie de disputas en la capacidad dialéctica, no solo del pasado con el presente, sino también pasado con el futuro. Es decir, la memoria también disputa y dialoga con la construcción de un futuro.

Por tanto lo que proponemos es una mirada que integre estos debates y tensiones más que como netos cuestionamientos al Museo, como la oportunidad de poner de manifiesto unas inconsistencias persistentes, que un prematuro y apresurado intento por cumplir con una real necesidad de políticas de memoria, se arriesga a desviar, desvirtuar y desligar de la misionalidad y la potencialidad misma que tiene un proyecto como el Museo de Memoria de Colombia. Esto implica dejar claridad en que se debe optar en pensar y elaborar el Museo, desde el desarrollo de una política pública de memoria en el país que garantice el ejercicio real del derecho a la memoria (Vinyes, 2009a). Una política respetuosa de las pluralidades, de las formas de la memoria, que proponga y entienda el imperativo de una participación expresa y necesaria de las víctimas, de las organizaciones y de los lugares de memoria. Una participación activa de las regiones y comunidades, no imponiendo un formato memorial privilegiado sino habilitando espacios de diálogo en el que converjan diversas expresiones y prácticas

artísticas, comunitarias y populares. Es decir, una política pública de memoria en la que un proyecto estatal como el Museo de Memoria de Colombia no posicione verticalmente un modelo artístico, expositivo, narrativo o administrativo, que excluya las formas tradicionales de elaboración de memoria en los territorios, las voces de los colectivos sino que por el contrario se nutra de sus saberes para construir y cocrear con ellos sus contenidos e institucionalidad.

REFERENCIAS

Bibliografía

- Acevedo, A. y Villabona, J. (2020). La prensa como fuente documental para el análisis y la investigación social. *Historia y MEMORIA*, (20), 347-373.
<https://doi.org/10.19053/20275137.n20.2020.8266>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Banrep. (2013). Frente al otro: dibujos en el posconflicto
<https://www.banrepcultural.org/monteria/actividad/frente-al-otro-dibujos-en-el-posconflicto>
- Banrep. (2016). Formas de la memoria. <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/formas-de-la-memoria>
- Bayuelo, S., Samudio, I., y Castro, G. (2013). Museo itinerante de la memoria y la identidad de los Montes de María: Tejiendo memorias y relatos para la reparación simbólica, la vida y la convivencia. *Ciudad Paz-ando*, 6(1), 159-174.
<https://geox.udistrital.edu.co/index.php/cpaz/article/view/5342>
- Caballero, L. (2018). La institucionalidad estatal que le da fuerza a la paz. *Función pública*. (2 de abril de 2018). <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/red/publicaciones/la-institucionalidad-estatal-que-le-da-fuerza-a-la-paz>
- Calvi, E. (2003). Proyecto y relato: la arquitectura como narración. *Arquitectonics: Mind, Land & Society*, (3), 53–69. <http://hdl.handle.net/2117/120790>
- Carnovale, V. (2007). Memorias, espacio público y Estado: la construcción del Museo de la Memoria en Argentina. 113-142. <https://www.torrossa.com/en/resources/an/4826129>
- Cerruti, G., y Raggio, S. (2004). La memoria del estado y el estado de la memoria. *Oficios terrestres*. (15-16). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46032>
- Comisión de la Verdad (CEV). (2022). Hallazgos y recomendaciones de la Comisión de la Verdad de Colombia. <https://www.comisiondelaverdad.co/sites/default/files/descargables/2022-06/Informe%20Final%20capi%CC%81tulo%20Hallazgos%20y%20recomendaciones.pdf>
- Comisión de la verdad. (s.f.). Cómo lo hicimos. <https://www.comisiondelaverdad.co/esclarecimiento-11>
- Chacón, E., Crowder, R., Fernández, C. y Bertonatti, C. (2004). *Red de términos museológicos*. La Plata: Del Patrimonio.
- Comando General de las Fuerzas Armadas. (2017). *Cartilla de Memoria Histórica*. Jefatura de Memoria Histórica y Contexto.
<https://drive.google.com/file/d/1izyguoCJv60VQ0JKGHG7yDyZIFZkX3ux/view>

- Cortés, M. (2020). Narrativas y tensiones museales: La configuración del Museo Nacional de Memoria Histórica de Colombia (2012-2019). (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia). <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/81078>
- Da Silva Catela, L. (2001). No habrá flores en la tumba del pasado: la experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos. Ediciones Al Margen.
- (2014). Lo que merece ser recordado. Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria. *Clepsidra*, (2), 28-47. ISSN 2362-2075. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/11066>
- (2019). Humanidades, un lugar contra el olvido. Etnografía sobre la tradición de las marcas de memoria y la revolución de palabras en La Plata-Argentina. *Kamchatka*, (13), 79-95. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/125009>
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine: Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris: Lavoisier. <https://www.lavoisier.fr/livre/documentation/le-don-du-patrimoine-une-approche-communicationnelle-de-la-patrimonialisation/davallon/descriptif-9782746214361>
- De Narváez, S. (2020). Tras bambalinas: así cambió el Museo de Memoria en las manos de Acevedo. ¡Pacifista! <https://pacifista.tv/notas/tras-bambalinas-cambios-acevedo-museo-memoria-cnmh/>
- Feld, C. (2008). ESMA, hora cero: las noticias sobre la Escuela de Mecánica de la Armada en la prensa de la transición. *Sociohistórica*, (23/24), 81-103. ISSN 1852-1606. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-16062008000100003&script=sci_arttext
- (2017). Preservar, recuperar, ocupar. Controversias memoriales en torno a la ex-ESMA (1998-2013). *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), 101-131. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-159X2017000100101&script=sci_arttext
- Garzón, E. (2019). Valoración patrimonial del Parque-Monumento, Trujillo, Colombia: memorial democrático al servicio de una comunidad de memoria. *Revista CS*, (28), 87-124. <https://doi.org/10.18046/recs.i28.3267>
- Gluckman, M. (2003). Análisis de una situación social en Zululandia moderna. *Bricolage*, 1(1), 1-30. https://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/Articulos_CCA/031_GLUCKMAN_Analisis_de_una_situacion.pdf
- González, J. (2016). *Montes de María: Un lugar de Memoria*. (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia). <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/58732>
- González-Ayala, S. (2020). Voces para transformar a Colombia: el curar inacabado de las memorias sobre el conflicto armado. Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). <https://doi.org/10.22380/2539472X.854>

- Guglielmucci, A. (2013). La consagración de la memoria: Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en la Argentina. *Antropofagia*.
- (2015). El Museo de la Memoria y el Museo Nacional de Colombia: El arte de exponer narrativas sobre el conflicto armado interno. *Mediaciones*, (15), 10-29.
<https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones>.
- (2018). Pensar y actuar en red: los lugares de memoria en Colombia. *Aletheia*, 8(16), 1-31.
<https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv8n16a07>
- (2020). Necrosapes: The political life of mutilated and errant bodies in the rivers of Colombia. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 29(4), 555-580.
<https://doi.org/10.1080/13569325.2021.1885356>
- Guglielmucci, A. y López, L. (2017). El camino de la memoria en el Cono sur y Colombia. *Megafón* 16.
- (2019). Restituir lo político: los lugares de la memoria en Argentina, Chile y Colombia. *Kamchatka* 13, 31-57.
https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/130292/CONICET_Digital_Nro.1818dc53-cdb4-4213-b494-201ecca3cfb2_B.pdf?sequence=5
- Guglielmucci, A., y Rozo, E. (2021). El Museo de Memoria en Colombia: disputas por el futuro en la tierra del olvido. *Journal of Iberian and Latin American Research*, 27(2), 198-220.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13260219.2021.1994696>
- Halbwachs, M. (2004). Los marcos sociales de la memoria. Anthropos Editorial.
- Hernández, F. (1994). Manual de museología. España: Síntesis. ISBN 847-738-224-7
- (2011). El museo como espacio de comunicación. Editorial TREA. ISBN 978-849-704-598-8
- Huysen, A. (2001). En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Fondo de Cultura Económica. ISBN 978-950-557-413-1
- ICOM. (2022). El ICOM aprueba una nueva definición de museo. (24 de agosto de 2022).
<https://icom.museum/es/news/el-icom-aprueba-una-nueva-definicion-de-museo/>
- Jaramillo, J. (2011). Las comisiones de estudio sobre la violencia en Colombia: Tramas narrativas y ofertas de sentido temporal para comprender la violencia. (Tesis doctoral, FLACSO México).
<http://hdl.handle.net/10469/3328>
- Jaramillo, J. (2012). El libro La Violencia en Colombia (1962 - 1964). Radiografía emblemática de una época tristemente célebre. *Revista Colombiana de Sociología*, 35 (2), 35-64.
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/71982>

- Jaramillo, J. y Del Cairo, C. (2014). Los dilemas de la museificación. Reflexiones en torno a dos iniciativas estatales de construcción de memoria colectiva en Colombia. *Memoria Y Sociedad*, 17(35), 76-92. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8329>
- Jelin, E. (2001). Exclusión, memorias y luchas políticas. En Mato, D. (Comp.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/qt/201009120402377/jelin.pdf>
- (2002). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica. ISBN 978-987-719-253-7
- Jelin, E. y Langland, V. (2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Siglo XXI Editores.
- Lleras, C. (2020). Sería fácil llamarlo censura. Detrás de los cambios del guion del Museo de Memoria de Colombia. #Escenas del arte. <https://escenasdelarte.wordpress.com/2020/01/28/seria-facil-llamarlo-censura-detras-de-los-cambios-del-guion-del-museo-de-memoria-de-colombia/>
- Longoni, A. (2015). Lugares de memoria en América Latina: Coordenadas de un debate. *Errata*, (13), 234-239. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/71121/CONICET_Digital_Nro.0197f399-9f58-4a75-84d4-8f17c02f7df4_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- López, S. y Quintero, M. (2020). Lugares de memoria en Colombia: desafíos de la memoria ejemplar. *Hallazgos*, 17(34), 209-240. <https://doi.org/10.15332/2422409x.5243>.
- López, V. y Martínez, T. (2014). El uso educativo de las emociones en los Museos de la Memoria. *Her&Mus*. (15), 57-68. <https://www.raco.cat/index.php/Hermus/article/view/313280>
- Mallea, F. (2013). Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago. El proceso de memorialización de la exhibición permanente bajo el enfoque de las “controversias sociales”. En Ávila, J., Mallea, F. y Monares, A. (Eds.). *En el Umbral: Reflexiones contemporáneas de sociólogas y sociólogos jóvenes en Chile*. Chile: Editorial Ayún.
- Martínez, C. (2012). *Memorialización y políticas públicas de la memoria en Bogotá centro del bicentenario memoria, paz y reconciliación*. (Tesis de Antropología, Pontificia Universidad Javeriana). <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/10500>
- MCM. [Museo Casa de la Memoria de Medellín] (2020). “Rupturas y arraigos. Sin|Sentidos de Ciudad” <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/noticias/nueva-exposicion-rupturas-y-arraigos-sin-sentidos-de-ciudad/>
- Medina, A. (2003). Alejandro Obregón, Germán Londoño y el tema de la violencia en el arte Colombia. *Palimpsestvs*, (3), 130–140. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestvs/article/view/83057>

- Messina, L. (2010). La construcción de un lugar de memoria: El caso del ex centro clandestino de detención "Olimpo". Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 22(2), 135-144.
https://revistas.inapl.gob.ar/index.php/cuadernos/issue/view/issue/Cuadernos%20v.%2022%20C%20n.%202/CUADERNOS%20INAPL%2022_2.PDF
- (2019). Lugares y políticas de la memoria: notas teórico-metodológicas a partir de la experiencia argentina. Kamchatka, (13), 59-77.
<https://revistas.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12418>
- MIM. (2019). El museo. <https://mimemoria.org/who-we-are/>
- Mincultura (2014). Proyecto museográfico-Programa de Fortalecimiento de Museos. http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico_2014.pdf
- Mora, Y. (2013). Lugares de memoria: entre la tensión, la participación y la reflexión. Panorama, 7(13), 97-109. <https://doi.org/10.15765/pnrm.v7i13.434>
- Moreno, L. (1994). Museografía e Historiografía. Boletín del Archivo General de la Nación, 4(2), 15-37. <https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/1023/1024>
- MOVICE. (2015). ¿Quiénes somos? Historia. <https://movimientodevictimas.org/historia/>
- Museo Nacional de Colombia [MNC]. (2013). Consulta Nacional 2000-2003. MinCultura. <https://www.museonacional.gov.co/el-museo/Paginas/Consulta%20Nacional%202000%20y%202003.aspx>
- Muzzopappa, E. y Villalta, C. (2011). Los documentos como campo. Reflexiones teórico-metodológicas sobre un enfoque etnográfico de archivos y documentos estatales. Revista colombiana de Antropología, 47(1), 13-42. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0486-65252011000100002&script=sci_arttext
- Nora, P. (1984). Entre mémoire et histoire. Les lieux de mémoire, 1(), 23-43. https://perso.univ-lyon2.fr/~jkempf/LDM_intro.pdf
- O'Donnell, G. (2001). Accountability horizontal. La institucionalización legal de la desconfianza política. Isonomía, (14), 7-31. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-02182001000100007&lng=es&tlng=es.
- Ordoñez, L. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. Nómadas, (38), 233-242. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-75502013000100015&script=sci_arttext

- Pastoriza, L. (2005). La memoria como política pública: los ejes de la discusión. Buenos Aires: la marca editora. http://www.londres38.cl/1937/articles-85780_recurso_1.pdf
- Perdomo, J. (2018). El Parque Monumento en Homenaje a las Víctimas de la Masacre de Trujillo: Una experiencia de memoria. (Tesis de Maestría, Universidad Nacional de La Plata). <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1631>
- Pérez, L. y Bugnone, A. (2023). Reflexiones sobre la curaduría decolonial: El caso de "Nhande Mbya Reko-Nosso jeito de ser guarani". Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas, 18(1), 1-22. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15687/pr.15687.pdf
- Pinzón, N. (2016). Conflicto armado en las salas del museo: memoria, arte y violencia. (Tesis de maestría, Universidad de los Andes). <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/13766/u729288.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Restrepo, J. (2009). Curaduría en un museo: Nociones básicas. Ministerio de cultura. ISBN 978-958-8250-57-1.
- Ricoeur, P. (2003). Arquitectura y narratividad. *Arquitectonics: Mind, Land & Society*, (3), 9–29. <http://hdl.handle.net/2117/120787>
- (2004). La memoria, la historia, el olvido. Fondo de Cultura Económica. ISBN 950-557-596-3.
- Rincón, J. (2013). El control político en Colombia. *Derecho y realidad*, 11(22), 357-371. <https://doi.org/10.19053/16923936.v1.n22.2013.4782>
- Rodríguez, V. (1998). La Fundación del Museo Nacional de Colombia. Ambivalencias en la narración de la nación colombiana moderna. *Nómadas (Colombia)*, (8), 76-87. <https://www.proquest.com/openview/0c594f9653632addf480050dfa59b482/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2039328>
- Rojo, F. (2015). El rol del curador en el museo frente al arte contemporáneo y las nuevas tecnologías. *Artes, la revista*, 14(21), 18-36. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6907656>
- RTVC. (9 de febrero de 2018). Señal Memoria lanza la exposición "La Palabra Des-armada", primera muestra de la Sala Memoria en Movimiento en el Museo Nacional. <https://www.rtv.gov.co/noticia/senal-memoria-lanza-la-exposicion-la-palabra-des-armada-primera-muestra-de-la-sala-memoria>
- Rubiano, E. (2015). Arte, memoria y participación: "¿dónde están los desaparecidos?". *Hallazgos*, 12(23), 31-48. <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0023.002>

- Rufer, M. (2009). La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales. El Colegio de México.
- (2011). La memoria de los otros: Subalternidad, poscolonialismo y regímenes de verdad. *Realis-Revista de estudios Antiultraristas e Poscoloniales*, 1(1), 1-27. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/realis/article/viewFile/8727/8702>
- (2014). Memoria y política: anacronismos, montajes y usos de la temporalidad en las producciones de historia. En Instituto de Investigaciones Culturales-Museo (Comp.). *Historia, memoria y sus lugares: lecturas sobre la construcción del pasado y la nación en México*. Universidad Autónoma de Baja California.
- (2016). Nación y condición poscolonial: sobre memoria y exclusión en los usos del pasado. En Bidaseca, K. (Coord.) *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. CLACSO.
- (2019). La cultura como pacificación y cómo pérdida: Sobre algunas disputas por la memoria en México. En Salamanca, C. y Jaramillo, J. (Eds.). *Políticas, espacios y prácticas de memoria: Disputas y tránsitos actuales en Colombia y América Latina*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Sánchez del Olmo, S. (2019). Contra el tiempo y el olvido: la representación del pasado traumático paraguayo en el Museo de las Memorias. *Cahiers des Amériques latines*, (90), 77-102. <https://journals.openedition.org/cal/9152>
- Sánchez, E. (2017). Juicio al edificio Diego Portales ¿Salvarlo o reemplazarlo? Incendio y reconversión del Centro Cultural Gabriela Mistral (2006-2010) como huellas del pasado reciente en Santiago de Chile. (Tesis de maestría, Universidad Nacional de La Plata). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65181>
- Sánchez, V. (2019). El museo como dispositivo de poder. Construcciones simbólicas en torno al proceso de paz en Colombia. (Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana). <http://hdl.handle.net/10554/46345>
- Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y cultura*, (31), 65-87. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-77422009000100005&script=sci_abstract&tlng=pt
- Schmucler, H. (2019). La memoria, entre la política y la ética: textos reunidos de Héctor Schmucler (1979-2015). CLACSO.
- Sosa, A. (2014). Políticas públicas en torno al pasado reciente en Uruguay. Memoria, museos, conflictos. *Actas XI Congreso Argentino de Antropología Social*. <https://cdsa.aacademica.org/000-081/486.pdf>

- Sosa, A. y Ferreira, M. (2014). Memoria musealizada: un estudio sobre los procesos de patrimonialización de memorias traumáticas en Uruguay y Brasil. *Revista Electrónica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, 7(1), 109-130. <http://200.156.20.26/index.php/ppgpmus/article/viewArticle/333>
- Tamayo, R. (2019). El proceso de conceptualización y creación del Museo de Memoria de Colombia, un lugar para el disenso. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2019/04/seminario/mesa_25/tamayo_mesa_25.pdf
- Todorov, T. (1995). *Los abusos de la memoria*. Paidós Ibérica. ISBN 978-844-932-861-9
- Torres, D. (2020). Museo de Memoria Histórica de Colombia (2012-2019) ¿Un lugar para el diálogo memorial?. *Historia y Memoria*, (20), 135-168. <https://doi.org/10.19053/20275137.n20.2020.9549>
- Vargas, S. (2014). El Museo Nacional de la Memoria de la Ley De Víctimas en Colombia. *Revista Cantareira*, (20). <https://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2014/12/e20a07.pdf>
- (2019). El Museo Nacional de la Memoria en Colombia. ¿Qué exhibir? ¿Cómo hacerlo? En Cepeda, H. y Vargas, S. (Eds.). *Recorridos de la historia cultural en Colombia*. Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia. ISBN 978-958-794-031-2
- Vinyes, R. (2009a). *El estado y la memoria gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. RBA Libros. ISBN 978-84-9867-575-7
- (2009b). La memoria como política pública. En Guixé, J. y Iñesta, M. (Eds.). *Políticas públicas de la memoria: I Coloquio Internacional Memorial Democràtic*. Editorial MILENIO.
- (2011). *Asalto a la memoria: Impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas*. Los libros del lince. ISBN 978-84-15070-06-1
- (2013). 10.4 Naturaleza y consecuencias del conflicto memorial en España. Entre la impunidad y la privatización. *Anuario Del Conflicto Social*, (3). <https://revistes.ub.edu/index.php/ACS/article/view/10369>
- Wills, M. (2021). Narrativas artísticas del conflicto armado colombiano. Pluralidad, memorias e interpelaciones. Ediciones Uniandes. <http://dx.doi.org/10.51566/paz2101>
- Young, J. (2000). Cuando las piedras hablan. *Revista puentes*, 1(1), 80-93. <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/puentes/01puentes.pdf>

Zuluaga, M. (2019). Análisis de las bitácoras del Salón del Nunca Más del municipio de Granada, Antioquia (Colombia) como género discursivo de transmisión y elaboración de un pasado violento. (Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/110557>

FUENTES ORALES

Entrevistas

Eugenia Castro. Vocera, integrante y representante del Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado. E. Castro (MOVICE), entrevista, 2 de noviembre de 2022.

Gloria Ramírez. Directora de la Asociación de víctimas unidas del municipio de Granada (ASOVIDA), líder del proyecto del Salón del Nunca Más. G. Ramírez (ASOVIDA), entrevista, 25 de enero de 2023.

Mónica Álvarez. Secretaria técnica. Red Colombiana de Lugares de memoria. M. Álvarez (RCLM), entrevista, 22 de septiembre de 2022.

Laura Sánchez. Representante del Museo Casa de la Memoria de Medellín. L. Sánchez, entrevista, 23 de septiembre de 2022

Lorena Luengas. Curadora eje agua, museógrafa. Extrabajadora Museo de Memoria de Colombia. L. Luengas, entrevista, 8 de septiembre de 2022

Rafael Tamayo. Exdirector del Museo de Memoria de Colombia (2019). R. Tamayo, entrevista, 19 de septiembre de 2022

Laura Montoya. Exdirectora del Museo de Memoria de Colombia (2020). L. Montoya, entrevista, 2 de septiembre de 2022

Participante anónimo. Extrabajador del Museo de Memoria de Colombia, entrevista, 25 de septiembre de 2022.

Participante anónimo. Extrabajador del Museo de Memoria de Colombia, entrevista, 27 de enero de 2023.

Museo de Memoria de Colombia, comunicación personal, 9 de agosto de 2022.

Museo de Memoria de Colombia, comunicación personal, 10 de octubre de 2022.

Museo de Memoria de Colombia, comunicación personal, 17 de febrero de 2023.

Museo de Memoria de Colombia, comunicación personal, 17 de julio de 2023.

Testimonios audiencias JEP proceso medidas cautelares.

G. Sánchez, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 11 de junio de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=5lTTS7w2zpw&t=32521s>

D. Acevedo, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 11 de junio de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=5lTTS7w2zpw&t=32521s>

M. Bello, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 21 de diciembre de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=sRZg64KZk18&t=29960s>

R. Tamayo, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 17 de diciembre de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=cqFk5nNP9dM&t=22429s>

L. Sánchez, testimonio audiencia JEP medidas cautelares sobre el CNMH, 17 de diciembre de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=cqFk5nNP9dM&t=22429s>

DOCUMENTOS INSTITUCIONALES

Centro Nacional de Memoria Histórica – CNMH

CNMH. (2014a) Talleres piloto para la construcción participativa del Museo Nacional de la Memoria. *Documento cedido para esta investigación.*

----- (2014b). Convocatoria Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales de Memoria 2014.

<https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/convocatoriaMuseo/2014/bases-convocatoria.pdf>

----- (2015a). Concurso público de anteproyecto arquitectónico para el diseño del Museo Nacional de la Memoria.

<https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/concursoMuseos/BASES-MNM-LIBRO-2-Introduccion.pdf>

----- (2015b). ABC sobre el diseño ganador del Museo Nacional de la Memoria. (15 de agosto de 2015). <https://centrodememoriahistorica.gov.co/abc-sobre-el-diseno-ganador-del-museo-nacional-de-la-memoria/>

----- (2015c). Ganadores del Concurso Arquitectónico del Museo Nacional de la Memoria. (12 de agosto de 2015). <https://centrodememoriahistorica.gov.co/ganadores-del-concurso-arquitectonico-del-museo-nacional-de-la-memoria/#:~:text=El%20jurado%20determin%C3%B3%20que%20%22Entre,dise%C3%B1o%20ganador%20por%20votaci%C3%B3n%20un%C3%A1nime.>

----- (2016a). La participación ciudadana y el diálogo social para el Museo Nacional de la Memoria. *Documento cedido para esta investigación.*

- (2016b). Granada. Memorias de guerra, resistencia y reconstrucción. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/granada-guerra-resistencia-reconstruccion.pdf>
- (2017a). Museo Nacional de la Memoria: Un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guion museológico. <https://museodememoria.gov.co/wp-content/uploads/2018/04/MNM-Lineamientos.pdf>
- (2017b). Guion Conceptual: Museo de Memoria Histórica de Colombia. <https://museodememoria.gov.co/wp-content/uploads/2018/07/Guion-conceptual.pdf>
- (2017c). Catálogo Cuerpos que persisten. <https://museodememoria.gov.co/wp-content/uploads/2019/12/catalogo-cuerpos-que-persisten-4.pdf>
- (2017d). Catálogo Endulzar la palabra. https://museodememoria.gov.co/wp-content/uploads/2019/12/endulzar_la_palabra.pdf
- (2017e). Semana Santa y los rostros de las víctimas. (11 de abril de 2017). <https://centrodememoriahistorica.gov.co/la-semana-santa-y-los-rostros-de-las-victimas/>
- (2019). El Mochuelo: El Museo de la Memoria que viajará por los Montes de María. (4 de marzo de 2019). Entrada de Blog <https://centrodememoriahistorica.gov.co/el-mochuelo-el-museo-de-la-memoria-que-viajara-por-los-montes-de-maria/>
- (2021) Ala Solar, eje patrimonial de paz y memoria histórica que integra el museo de la memoria de Colombia. (30 de septiembre de 2022). <https://centrodememoriahistorica.gov.co/ala-solar-eje-patrimonial-de-paz-y-memoria-historica-que-integra-el-museo-de-la-memoria-de-colombia/>
- (2022). Caracterización del plan y guion museológico del Museo de la Memoria de las Víctimas y Archivo de los Derechos Humanos de Colombia (MMVADH). <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2022/05/09-05-CARACTERIZACION-MUSEO-Y-ARCHIVO-V1.pdf>

Centro de Investigación y Educación Popular - CINEP

- CINEP. (2014). Mandatos populares por la memoria. Recomendaciones, aportes y sugerencias de las víctimas para la construcción del museo nacional de la memoria. *Documento cedido para esta investigación.*
- (2015a). Informe de avance, proyecto Voces de la memoria. *Documento cedido para esta investigación.*
- (2015b). Restablecer la dignidad de las víctimas y difundir la verdad sobre lo sucedido Construcción del Museo Nacional de la Memoria. *Documento cedido para esta investigación.*

Grupo de Memoria Histórica - GMH

GMH. (2013). ¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Imprenta Nacional. <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>

Museo de Memoria de Colombia

- MMC. (2018a). Textos curatoriales de la exposición Voces para transformar a Colombia. <https://museodememoria.gov.co/wp-content/uploads/2018/07/Textos-curatoriales-Voces.pdf>
- (2018b). Voces Para Transformar a Colombia. Caminos de Tierra, Agua y Cuerpo: Rutas sugeridas para recorrer la exposición. <https://museodememoria.gov.co/wp-content/uploads/2018/03/Caminosdetierraaguaycuerpo.pdf>
- (2019a). Un Museo en el corazón de la ciudad. <https://museodememoria.gov.co/disenodeledificio/un-museo-en-el-corazon-de-la-ciudad/>
- (2019b). Diseño del edificio. <https://museodememoria.gov.co/disenodeledificio/72-pro/>
- (2019c). Sobre el Proyecto: Imaginar el Museo: <https://museodememoria.gov.co/sobrelproyecto/imaginar-el-museo/>
- (2019d). Sobre el Proyecto: Una ciudad para el museo. <https://museodememoria.gov.co/sobrelproyecto/una-ciudad-para-el-museo/>

NOTICIAS

- Agencia EFE. (6 de febrero de 2020). Víctimas colombianas se plantan contra el museo de memoria que les 'excluye'. <https://www.elcomercio.com/actualidad/mundo/victimas-colombia-museo-memoria-historica.html>
- ArchDaily. (2015a). David Delgado Arquitectos, tercer lugar en concurso del futuro Museo Nacional de la Memoria de Colombia. <https://www.archdaily.cl/cl/772383/david-delgado-arquitectos-tercer-lugar-en-concurso-del-futuro-museo-nacional-de-la-memoria-de-colombia>
- (2015b). Taller Síntesis + Lina Flórez, segundo lugar en concurso del Museo Nacional de la Memoria de Colombia. <https://www.archdaily.cl/cl/772421/taller-sintesis-plus-lina-florez-segundo-lugar-en-concurso-del-museo-nacional-de-la-memoria-de-colombia>
- (2015c). Un país sin memoria: ¿puede la arquitectura ayudar a construirla? <https://www.archdaily.co/co/772534/un-pais-sin-memoria-puede-la-arquitectura-ayudar-a-construirla>
- Asuntos legales. (2022). Obras del Centro de Memoria Histórica, adjudicadas a Ohla, también presentan retrasos. <https://www.asuntoslegales.com.co/actualidad/obras-del-centro-de-memoria-historica-adjudicadas-a-ohla-tambien-presentan-retrasos-3412642>
- Caracol Radio. (2018). Organizaciones sociales piden un comité para elegir nuevo director del CNMH. https://caracol.com.co/radio/2018/12/09/nacional/1544343896_642038.html
- Cuestión pública. (2019). Los trinos de Darío Acevedo, aspirante a director del Centro de Memoria Histórica. <https://cuestionpublica.com/trinos-dario-acevedo-director-centro-memoria-historica/>

- El Tiempo. (2001). Continúa debate sobre la toalla de Tirofijo.
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-599277>
- (2018). ¿Cómo se imagina un lugar para honrar la memoria de las víctimas?
<https://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/como-se-imagina-el-museo-de-memoria-historica-de-colombia-198296>
- (2018). Torrijos renunció al cargo de director del Centro de Memoria Histórica.
<https://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/torrijos-renuncio-al-cargo-de-director-del-centro-de-memoria-historica-302876>
- El Espectador. (2015a). El reto de crear un museo de la memoria.
<https://www.elespectador.com/bogota/el-reto-de-crear-un-museo-de-la-memoria-article-550279/>
- (2015b). Este es el diseño ganador del Museo Nacional de Memoria Histórica.
<https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/este-es-el-diseno-ganador-del-museo-nacional-de-memoria-historica-article-578518/>
- (2018). Mario Pacheco ya no será el director del Centro de Memoria, pero el Gobierno sí lo nominó. <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/mario-pacheco-ya-no-sera-el-director-del-centro-de-memoria-pero-el-gobierno-si-lo-nomino-article/>
- (2022). El Museo de la Memoria sería entregado en 2025. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/el-museo-de-la-memoria-seria-entregado-en-2025/>
- (2023). Graves problemas en obra de Museo de Memoria: no cumple con sismorresistencia.
<https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/museo-de-la-memoria-obra-no-cumple-con-requisitos-sismo-resistentes-problemas-de-construccion-victimas-conflicto/>
- El País España. (2015). Colombia edifica su gran museo de la memoria.
https://elpais.com/internacional/2015/08/26/actualidad/1440615980_236135.html
- Hacemos memoria. (2018). ¿Cómo va la construcción del Museo Nacional de Memoria?
<https://hacemosmemoria.org/2018/04/10/como-va-la-construccion-del-museo-nacional-de-memoria/>
- Noticias Uno. (2019). Así censuró Darío Acevedo a la Unión Patriótica. Disponible en
<https://www.youtube.com/watch?v=fW53WmL4eoA>
- Razón Pública. (2015). Un edificio para la memoria nacional. <https://razonpublica.com/un-edificio-para-la-memoria-nacional/>
- Revista Semana. (2018). El museo que mostrará cómo fue el conflicto en Colombia.
<https://www.semana.com/cultura/articulo/museo-nacional-de-memoria-historica-mostrara-como-fue-el-conflicto-en-colombia/562791/>
- (2018). La memoria y la verdad siempre están amenazadas.
<https://www.semana.com/nacion/articulo/gonzalo-sanchez-la-memoria-y-la-verdad-siempre-estan-amenazadas/588493/>

----- (2023). Construcción del Museo de Memoria continúa en ‘veremos’, hay serios problemas de infraestructura. <https://www.semana.com/nacion/articulo/construccion-del-museo-de-memoria-continua-en-veremos-hay-serios-problemas-de-infraestructura/202341/>

Verdad Abierta. (10 de agosto de 2015). Así será el Museo Nacional de la Memoria.

<https://verdadabierta.com/asi-sera-el-museo-nacional-de-la-memoria/>

----- (3 de abril de 2016). “Nosotros ya tenemos la memoria histórica”.

<https://verdadabierta.com/nosotros-ya-tenemos-la-memoria-historica/>

W Radio. (2022). Nueva demora: Museo de Memoria sería entregado completamente en 2025.

<https://www.wradio.com.co/2022/11/08/nueva-demora-museo-de-memoria-seria-entregado-completamente-en-2025/>