



**Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales  
Sede Académica de México**

**Maestría en Ciencias Sociales  
XXIII Promoción  
2020-2022**

**Los Sentidos de la Memoria**  
**Museo Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de las Mujeres**  
Tesis para obtener el grado de Maestra en Ciencias Sociales

**Presenta:**

Lic. Yuly Andrea Mejía Jerez

**Directores de tesis:**

Nelson Arteaga Botello  
Santiago Andrés Carassale Real

**Lectores:**

Celso M. Villegas  
María Luengo Cruz

**Seminario de Tesis Sociología e Historia Cultural**  
**Línea de investigación: Acción, cultura y temporalidad**

*Esta Maestría fue realizada gracias a la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y  
Tecnología (CONACYT, México)  
Ciudad de México, agosto 2022*

## **Resumen:**

Las dictaduras y los conflictos armados ocurridos en distintos países de Latinoamérica desde la segunda mitad del siglo XX han marcado la necesidad de crear lugares espaciados de memoria para representar los sentidos de aquellos traumas. Sin embargo, hasta el momento en Latinoamérica sólo existe un museo de memoria con perspectiva de género como la Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de las Mujeres (CMDHM) creado por las mujeres de la Organización Femenina Popular (OFP) en la ciudad de Barrancabermeja, Santander, Colombia.

Esta investigación tiene el objetivo de analizar los contrastes de los sentidos de la memoria y el proceso de trauma cultural en el lugar espaciado de la CMDHM. Esto implica rescatar los sentidos que se desarrollan en el *performance* del recorrido, en el cual los actores sociales despliegan hacia otros un sentido consciente o inconsciente de su situación social dentro del museo. De este modo, tiene en cuenta las distintas dimensiones de la memoria del conflicto que se desarrollan en un mismo lugar. Son dos aproximaciones las que estudia: el lugar espaciado de memoria y los contrastes de sentidos producidos en el museo.

**Palabras clave:** Memoria; Mujeres; Conflicto armado; Trauma Cultural; Sentidos; Colombia.

## **Abstract:**

The dictatorships and armed conflicts that have occurred in different Latin American countries since the second half of the twentieth century have marked the need to create spaced places of memory to represent the meanings of those traumas. However, so far there is no other museum of memory with a gender perspective in the region, such as the Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de las Mujeres (CMDHM) created by the women of the Organización Femenina Popular (OFP) in the city of Barrancabermeja, Santander, Colombia.

This research has the objective of analyzing the contrasts of the meanings of memory and the process of cultural trauma in the spaced place of the CMDHM. This implies rescuing the senses that are developed in the performance of the tour, in which social actors deploy towards others a conscious or unconscious sense of their social situation within the museum. In this way, it considers the different dimensions of the memory of the conflict that develop in the same place. It studies two approaches: the spaced place of memory and the contrasts of meanings produced in the museum.

**Keywords:** Memory; Women; Armed conflict; Cultural trauma; Senses; Colombia



**FLACSO**  
MÉXICO

*Para las mujeres que luchan y resisten por la vida y la dignidad.*

## Agradecimientos

Para materializar esta tesis de maestría debo agradecer principalmente a la Organización Femenina Popular, en especial a Laura Serrano y Silvia Yañez por abrirme las puertas del museo Casa de las Mujeres y los Derechos Humanos de las Mujeres de Barrancabermeja y permitirme construir un análisis que aportara a la comprensión de los procesos de memoria desde la mirada de las mujeres. También debo agradecer a todas las personas que voluntariamente participaron en entrevistas, grupos de discusión y visitas por el museo para aportar a este trabajo académico.

Agradezco al seminario de Sociología e Historia Cultural, tanto a compañeros, compañeras, al profesor Santiago Carassale y la profesora Liliana Martínez por sus aportes y retroalimentaciones que me permitieron refinar la cuestión teórica y empírica de la investigación. Especialmente debo agradecer el seguimiento académico a mi director de tesis, Nelson Arteaga. En largas conversaciones construimos en conjunto el resultado del trabajo que aquí presento. Sus orientaciones teóricas fueron fundamentales para darle luz y un sentido propio a los análisis de esta tesis.

También agradezco a mis lectores, Celso Villegas y María Luengo, quienes con sus comentarios y retroalimentación me permitieron fortalecer la tesis que aquí presento.

El apoyo de mi familia durante este proceso de maestría fue fundamental. Agradezco a mi mamá por acompañarme cada semana a la distancia. Sus palabras me ayudaron a mantener el ánimo durante este tiempo. A mi hermana, agradezco su amistad incondicional. A mi papá agradezco sus enseñanzas.

Agradezco a las amigas y amigos que construí en este tiempo. Encontrarlas, compartir este proceso juntas y saber que nos seguimos acompañando en nuestros proyectos me llena de alegría y esperanza.

A mis gatas Niebla y Piu agradezco su amor porque aún a la distancia fueron mi compañía y me llenaron los días y las noches de alegría.

A Andrés, que me acompaña en cada paso, agradezco el amor que me entrega cada día y el apoyo que me da para seguir dando mi aporte a la construcción de memoria y paz en Colombia.

## Tabla de contenido

<i>Introducción</i> .....	11
<i>Capítulo 1. Making meaning: Memoria y trauma cultural en un lugar espaciado de memoria</i> .....	23
<b>Breve recorrido por los estudios de creación de memoria</b> .....	23
<b>La apuesta teórica</b> .....	31
El proceso de rememoración .....	33
El lugar espaciado de memoria .....	34
<i>Making Meaning</i> .....	41
El trauma cultural .....	42
La autenticidad .....	45
<b>Conclusiones</b> .....	47
<i>Capítulo 2. “Contra el tiempo y la desmemoria”</i> .....	49
<b>Un poco de contexto</b> .....	50
<b>La reparación colectiva</b> .....	60
<b>Otras experiencias de memoria en Colombia</b> .....	65
<b>Conclusiones</b> .....	70
<i>Capítulo 3. La Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de las Mujeres</i> .....	72
<b>La constitución del espacio, los íconos y sus atmósferas</b> .....	73
<b>Ideas rectoras del relato</b> .....	97
<b>Conclusiones</b> .....	100
<i>Capítulo 4. Los sentidos de la memoria</i> .....	102
<b>Anotaciones generales sobre el <i>performance</i></b> .....	102
<b>El <i>performance</i> del recorrido</b> .....	110
<b>Rememorando y construyendo el proceso del trauma cultural</b> .....	123
<b>Conclusiones</b> .....	131
<i>Conclusiones generales</i> .....	132
<i>Post scriptum: Los desafíos metodológicos</i> .....	137
<i>Referencias bibliográficas</i> .....	146

## Índice de imágenes

Imagen 1. Mapa teórico conceptual	31
Imagen 2. Mapa de la región del Magdalena Medio colombiano	50
Imagen 3. Ubicación de Barrancabermeja en Santander, Colombia	51
Imagen 4. Fachada de la CMDHM	65
Imagen 5. Lugares de memoria de la OFP	72
Imagen 6. Plano de museo	75
Imagen 7. Vista general del museo desde el umbral de ingreso	76
Imagen 8. Ser una con el Territorio	77
Imagen 9. Muro de la semblanza	79
Imagen 10. Ser Víctima: Árbol de la vida	80
Imagen 11. Ser Víctima: Colcha tejida por la memoria	81
Imagen 12. Ser Víctima: Exposición audiovisual	82
Imagen 13. Ser sujeta política	83
Imagen 14. Ser Sobreviviente. Casas de la Mujer	84
Imagen 15. Ser sobreviviente: Máquina de coser y canasto	86
Imagen 16. Ser sobreviviente: Bandera, llave y revistas.	87
Imagen 17. Ser sobreviviente: Canoa, trenza de colores y pitos	88
Imagen 18. Ser sobreviviente: Olla	90
Imagen 19. Ser sobreviviente: Flores amarillas y vela	91
Imagen 20. Ser sobreviviente: Piedras y campanas	92
Imagen 21. Ser sobreviviente: Bata negra	93
Imagen 22. Ser sobreviviente: Bandera “No a la guerra”	94
Imagen 23. Ser constructora de paz	95
Imagen 24. Mapa metodológico de la investigación	140

## Introducción

Para quienes crecimos y vivimos en un país marcado por un conflicto social, político y económico que ha costado la vida de miles de personas, la cotidianidad ha estado habitada por noticias de violencia en la televisión, la radio, los periódicos y para muchas personas ha sido experimentada de primera mano en sus barrios y comunidades. Para las mujeres, vivir la violencia del conflicto armado, ha complejizado el acceso a sus derechos humanos porque las vicisitudes de la guerra han demandado la construcción e implementación de estrategias para sobrevivir. Sin embargo, en este panorama rapaz han encontrado en el trabajo organizativo y mancomunado formas para construir amistades y tejer redes de apoyo, coleccionando memorias de amor, desamor, incertidumbre y solidaridad. Las mujeres han tejido códigos culturales para comunicarse, protegerse, construir juntas modos de habitar con la violencia y también para recordar. En el museo Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de las Mujeres (CMDHM)<sup>1</sup> las mujeres plasman sentidos colectivos de la memoria sobre el conflicto armado y procesan el trauma cultural.

El propósito de esta investigación es estudiar cómo dialogan los sentidos de la memoria de las creadoras del lugar con los de las guías del museo (guardianas<sup>2</sup>), las audiencias y la crítica especializada y cómo se procesa el trauma cultural en el museo. La investigación plantea que los sentidos de la memoria son una construcción cultural que al ser heterogéneos se disputan en el espacio y dan forma al proceso de trauma cultural. Es necesario identificarlos para conocer las interpretaciones del conflicto armado que surgen en el proceso del trauma cultural desde unas preocupaciones e intereses presentes. Pero antes de entrar en ello, hablemos sobre cómo los lugares de memoria se han convertido en el mundo en una forma de expresar distintos relatos sobre la rememoración de guerras, dictaduras, conflictos étnicos, entre otros.

El interés por construir memoria empezó a crecer desde la década de 1940 en países democráticos, buscando narrar hechos violentos relacionados con la Segunda Guerra Mundial, el Apartheid en Sudáfrica y genocidios en Armenia y Ruanda. En América Latina los procesos de memoria vienen en crecimiento desde la segunda mitad del siglo XX especialmente para narrar traumas como la dictadura militar de los años setenta del siglo XX en Argentina, la dictadura de

---

<sup>1</sup> De ahora en adelante este texto usa la abreviatura “CMDHM” o la expresión “el museo” para referirse a la Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de las Mujeres.

<sup>2</sup> En el museo CMDHM las guías reciben el nombre de guardianas, razón por la cual a lo largo del texto se usa el término de guardiana.

Pinochet de 1973 a 1990 en Chile, el golpe de Estado de 1973 en Uruguay, el autoritarismo de finales de la década de 1960 y durante la década de 1970 en México y el conflicto armado en Colombia que inició en el siglo XX y sigue vigente. En especial desde la década de 1980 han generado espacios de conmemoración como monumentos y museos encaminados a reflexionar sobre el pasado y están dentro del debate sobre qué memorias representar (Villeda 2012). Estos espacios cristalizan significados referidos a hechos violentos vividos por grupos sociales específicos<sup>3</sup>.

El creciente interés por construir memoria está relacionado con el compromiso contemporáneo de comprensión del pasado y proyección de un futuro donde los hechos atroces no se repitan. También, como afirma Villeda (2012), la memoria se ha convertido en un tema central de la cultura debido a causas como la aceleración de la historia, el crecimiento industrial, la búsqueda de identidad, además de la globalización y el inmediatez del presente en los medios digitales. La construcción de lugares de memoria marca de manera importante la forma de procesar los hechos vividos. Permiten a las sociedades detenerse en la rememoración y la construcción de narrativas para comprender el pasado y configurar su proyección de futuro. Pero los ejercicios de memoria son tan plurales y los conflictos son tan complejos y con tantas aristas que es posible identificar disputas por el control del sentido y la asignación de significados. Por eso, en el caso colombiano, llama la atención el museo CMDHM el cual narra las afectaciones del conflicto armado en el Magdalena Medio y específicamente en Barrancabermeja, Santander desde una perspectiva de género, considerándose el primer museo de la memoria de las mujeres en Colombia y en América Latina.

Esto no quiere decir que no exista una preocupación en el mundo por mostrar el papel de las mujeres en la historia. Desde el año 1981 existen museos de las mujeres y hasta el año 2010 se conocía la existencia de 42 funcionando en todo el mundo y 13 más proyectando su actividad

---

<sup>3</sup> Algunos de ellos son el Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau (1947), el Yad Vashem de Israel (1953), el de la Paz de Hiroshima (1955), el Dzitsernapert o Tzitzernakaberd en honor a las víctimas del genocidio armenio (1967), el Centro de la Memoria del Genocidio Murambi, Ruanda (1995), la Fundación Museo de la Paz de Gerika en España (1998), el Museo del Apartheid en Sudáfrica (2001), el Museo de las Ocupaciones en Estonia (2003), el Museo del Free Derry en Irlanda del Norte (2007), el Museo Memorial del 9/11 de Nueva York (2011), el Museo de la Paz de Sierra Leona (2013), el Espacio de Memoria y Derechos Humanos en Argentina (2004), el Museo de Arte y Memoria de la Plata, Argentina (2002), el Parque de la Memoria en Buenos Aires, Argentina (1998), el Centro Cultural y Museo de la Memoria en Montevideo, Uruguay (2007), el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile (2010), el Museo Memoria y Tolerancia de México (2010), el Memorial del 68 en México (2007), el Museo Memorial de la Resistencia Dominicana (2011), el Museo Casa de la Memoria en Medellín, Colombia (2012), el Museo de Memoria Histórica en Bogotá, Colombia, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación que hace parte del Parque de la Reconciliación en Bogotá, Colombia (2012), solo por mencionar algunos (Villeda 2012, 22 y Torres 2020, 142-143).

(Tejero 2010 y López y Llonch 2010). La voluntad de reivindicar la presencia de la mujer en la historia o mostrar a las artistas que en todas las épocas han existido, ha motivado la creación de una variedad de tipología de museos de mujeres. Algunos para resaltar la obra y arte de mujeres importantes en la historia, otros para resaltar el papel de mujeres importantes en un país concreto, y otros más abundantes de un carácter etnográfico, para exponer las características culturales de las mujeres de una zona geográfica o un determinado ámbito histórico cultural<sup>4</sup>. Sin embargo, aunque estos museos resalten la historia de mujeres valiosas para la humanidad, hay unos relatos que entran en el juego de la narración del papel de las mujeres en las sociedades que no ha sido abordado en los museos, son las formas de plasmar la violencia, la sobrevivencia y las acciones organizadas de mujeres que se enfrentaron a hechos traumáticos, como es el caso del conflicto armado colombiano.

Para las mujeres que crecimos en Colombia escuchando los relatos de nuestras madres y abuelas, ver materializado un lugar que reúne estas historias es una forma de acercarnos a nuestras raíces y reconocer en los espacios y los objetos, códigos culturales que nos permiten entender las complejidades del conflicto en la vida de las mujeres. También permite ver cómo en medio de la hostilidad cotidiana, configuraron herramientas para continuar con sus vidas, enamorándose, divirtiéndose, acompañándose, teniendo hijos e hijas y defendiendo la paz para sus comunidades. La creación del museo CMDHM responde al proceso de reparación colectiva ofrecido por la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas (UARIV)<sup>5</sup> y liderado por la Organización Femenina Popular (OFP) tanto en el diagnóstico como en la creación del plan de reparación. La CMDHM es una contribución de las mujeres del Magdalena Medio y específicamente de la OFP<sup>6</sup> en el proceso de recordar, reconstruir y comprender el conflicto

---

<sup>4</sup> En la actualidad, el panorama sobre museos de, para y sobre mujeres crece y se enriquece tanto geográfica como temáticamente. En América Latina, por ejemplo, existe el Museo de las Mujeres en Chile, el cual busca la visibilización de los aportes de las mujeres al desarrollo de la sociedad chilena (Museo de las Mujeres Chile 2022); el Museo de la Mujer de Argentina que tiene como objetivo ser archivo y expositor de la historia cultural de las mujeres, a través de la promoción y producción del arte (Museo de la Mujer Argentina 2022); el Museo de la Mujer de México cuyo objetivo es hacer una revisión de la historia de México con enfoque de género, desde la época prehispánica hasta el tiempo presente (Museo de la Mujer de México 2022); el Museo de las Mujeres de Costa Rica, el cual busca promover el arte, la historia y la cultura de las mujeres, en el orden nacional y universal (Museo de las Mujeres Costa Rica 2022); el Museo de la Mujer de Bogotá, Colombia, que narra los ámbitos políticos, culturales, científicos, económicos y sociales de la mujer en la sociedad (Red Distrital de Bibliotecas Públicas de Bogotá 2021).

<sup>5</sup> Entidad que fue creada con la ley 1448 de 2011 (Ley de Víctimas y Restitución de Tierras).

<sup>6</sup> Aunque todas las mujeres del Magdalena Medio no están afiliadas a la OFP, sí es la Organización con mayor número de mujeres afiliadas en la región, además de contar con amplio reconocimiento social por su antigüedad de casi cincuenta años.

armado. Aunque tal como fue creado no pretende ser la voz de todas las mujeres de Colombia, sino que busca representar específicamente a las mujeres populares en un nivel local, no pierde de vista la ambición de incluir en su relato suficientes miradas de mujeres diversas que le otorgue un carácter más incluyente y auténtico. Este, siendo el primer museo de memoria de las mujeres en Colombia y América Latina, surge para narrar desde la perspectiva de las mujeres de una región específica la historia de violencia liderada por grupos armados ilegales, la movilización social y los actos de resistencia femenina enmarcados en el conflicto armado.

La CMDHM es una manifestación de las voces de las mujeres diversas que han experimentado las atrocidades de la guerra. Presenta a la sociedad un homenaje a las víctimas del conflicto armado en el Magdalena Medio y un testimonio de las acciones de resistencia lideradas por el movimiento de mujeres para afrontar los efectos de la guerra en sus cuerpos, las relaciones sociales y la cotidianidad de la sociedad de la región. Por lo tanto, este museo hace una nueva presentación desde el ámbito local de lo que se ha dicho sobre el conflicto armado en el nivel nacional<sup>7</sup>. En el análisis de esta investigación se puede ver cómo dialogan los códigos culturales de distintas personas que interactúan con el lugar para también observar la capacidad de producir un relato auténtico. Más allá de interesarse por las violencias contra las mujeres y de los hechos que las convirtieron en víctimas, este estudio quiere recuperar desde el lugar de memoria, los elementos culturales que sirven como herramientas para recordar y procesar el trauma cultural; así mismo busca entender cómo estos códigos dialogan con los de otras personas que entran en el juego de la interacción con el museo.

Este museo ofrece una nueva perspectiva de la memoria del conflicto armado y en las formas de entender los eventos que desencadenaron sufrimiento colectivo. Retoma la inspiración del género de museos de memoria y las investigaciones realizadas por la academia y por la OFP sobre lo acontecido en el Magdalena Medio y sus acciones colectivas para afrontarlo. El estudio cultural de esta memoria se preocupa por los lugares, las narraciones y los objetos icónicos que han materializado los significados del trauma cultural para las mujeres del Magdalena Medio. De manera que interpreta el proceso de configuración del espacio y de los códigos culturales que

---

<sup>7</sup> Si bien, existen procesos de construcción de memoria sobre acontecimientos específicos de la región por medio de documentales, libros y reportajes, este es el primer lugar de memoria que se construye para narrar los hechos del conflicto armado en el Magdalena Medio y lo hace desde una perspectiva completamente nueva: la de las mujeres. No existen en Colombia otros museos de memoria de las mujeres, aunque sí existen proyectos de memoria de mujeres como las tejedoras de Mampujan, las cantoras del pacífico, entre otras.

constituyen el relato. La experiencia del conflicto armado en el interior de la región y en otras zonas de Colombia y lo que se ha dicho sobre ello en el nivel nacional e internacional disponen los códigos culturales para la lectura y el abordaje de las audiencias en la interacción con el lugar. Así mismo, el uso y relacionamiento de las personas con objetos de la vida cotidiana estructuran la lectura del contenido simbólico del museo, el cual está presente en cada espacio del recorrido. Antes y durante la visita, las guardianas de la memoria, es decir las encargadas de guiar a las audiencias por el recorrido, exponen los lineamientos discursivos del lugar de memoria.

En consonancia con las formas como se ha abordado la memoria del conflicto armado en Colombia y en el Magdalena Medio, su representación en lugares de memoria y las referencias a otros museos populares y de mujeres en América Latina, las creadoras de la CMDHM deciden mostrar una narración ubicada en una dimensión espacial, temporal y simbólica de conmemoración a las víctimas y a su propia labor de resistencia. Esta memoria se forma de manera participativa con las mujeres populares del Magdalena Medio y con el acompañamiento de la academia y la museología. Retoma los testimonios y los criterios de selección de objetos e historias para representar una memoria ubicada en el territorio y organizada en etapas temporales y vivenciales. Así pues, el estudio de este museo como contenedor y creador de sentidos, como lugar de *performances*, de construcción de aprendizajes y de disputas de la memoria, busca entender por un lado el contexto social y político por el cual se configura la representación del pasado y del presente todavía conflictivo; por el otro, las vicisitudes de su proceso creativo y de las decisiones tomadas para configurar el espacio logrado y finalmente, los sentidos de la memoria que se disputan en el espacio y dan forma al proceso de trauma cultural.

El conflicto armado colombiano representa, un proceso de luchas territoriales, económicas, políticas y sociales. La magnitud espacial y temporal junto a la multiplicidad de grupos armados implicados en este, produjo diversos hechos victimizantes afectando a poblaciones en sus territorios. Se remonta a la década de 1940 con la Violencia<sup>8</sup> bipartidista entre liberales y conservadores, el cual se extendió a la década de 1960 cuando se crearon grupos armados como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), además de otros grupos que fueron emergiendo en las décadas siguientes como el Ejército Popular de Liberación (1967), el Movimiento 19 de abril (M-19) (1974)

---

<sup>8</sup> Se utiliza el término Violencia con mayúscula en la inicial porque conceptualmente ha sido abordado así por historiadores e historiadoras en tanto denota un momento político de conflicto en el país.

y el Movimiento Armado Quintín Lame (1980). Conflicto que se complejizó en la década de 1980 con la consolidación de grupos paramilitares contrainsurgentes. Los grupos tenían denominaciones variadas como Muerte a Secuestradores, las Autodefensas de Puerto Boyacá, las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá, las Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio, las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y el Bloque Central Bolívar (BCB)<sup>9</sup>, este último operó principalmente en el Magdalena Medio.

En la región del Magdalena Medio y especialmente en Barrancabermeja, la ciudad más importante de la zona, el conflicto armado está entrecruzado por una histórica experiencia de movilizaciones sociales por parte de población obrera, campesina, sindicalista y defensora de derechos humanos. Así mismo, en esta región la presencia guerrillera fue permanente desde los inicios del conflicto hasta finales de la década de 1990. Aunque sociedad civil y guerrilla se manifestaban contra el Estado desde frentes muy distintos, esto configuró el escenario para identificar a la región como objetivo de grupos paramilitares que entraron a combatir la insurgencia de manera contundente desde finales de la década de 1980. La población civil empezó a ser perseguida por sus orientaciones políticas e ideológicas y por participar en procesos organizativos para la exigencia de sus derechos. Así, el conflicto armado se complejizó generando sufrimiento colectivo para los habitantes de los distintos municipios del Magdalena Medio. Aunque en la actualidad no es un conflicto terminado, se encuentra en un momento de disminución, entre otras cosas, por el acuerdo de paz al que se llegó con las AUC en 2005 y el acuerdo de paz firmado con las FARC-EP en 2016. En el presente se considera que el conflicto armado ha heredado algunos problemas como la desconfianza de la sociedad civil en el Estado, las relaciones comunitarias resquebrajadas y rituales culturales suspendidos por la preocupación cotidiana de la sobrevivencia.

Los hechos victimizantes más importantes asociados al conflicto son: el desplazamiento forzado, la desaparición forzada, los asesinatos selectivos, las masacres, los exilios, los secuestros y los atentados. Tanto el Estado como la academia y las comunidades de distintas zonas de Colombia han emprendido proyectos de reconstrucción de la memoria, plasmando en libros, creaciones artísticas, películas, documentales, entre otros. Así, han creado rememoraciones desde las distintas realidades territoriales en las cuales se configuran experiencias particulares de los hechos violentos. En estos momentos, los significados y sentidos construidos sobre este conflicto

---

<sup>9</sup> Perteneciente a las AUC.

por medio de los diversos procesos de memoria son eje de interés académico para entender la cimentación del pasado depurado por los sentidos y expectativas del presente.

Las formas de concebir el conflicto armado han atravesado distintas territorialidades, identidades y momentos políticos que han influido su modo de ser narrado. En este panorama de narraciones posibles, los intereses, posicionamientos políticos, éticos, estéticos y las principales preocupaciones sociales incorporaron nuevas versiones al relato. El museo es una versión más de la rememoración de hechos asociados al conflicto en el Magdalena Medio, pero con la particularidad de ser el primer lugar de memoria erigido por mujeres de la región para proyectar una versión no contada anteriormente.

El museo hace evidente el contexto de creación que le fue implicado, los objetivos que buscaba al ser construido, las razones de la rememoración desde la perspectiva de las mujeres, las decisiones políticas y estéticas que constituyen el espacio, así como las prácticas y diálogos posibles al visitarlo, recórrelo, vivenciarlo y habitarlo. Entonces ¿para qué estudiar los sentidos culturales de la memoria en la CMDHM? Dado que los museos son un referente clave para comprender los procesos sociales, políticos y culturales vividos en un territorio, estudiar los sentidos de la memoria desde una mirada cultural es necesario para identificar y rescatar las nuevas interpretaciones del conflicto que surgen en el proceso del trauma cultural desde unas preocupaciones e intereses presentes.

Justo por el incentivo de preservar la memoria de las mujeres, el museo es un esfuerzo por rememorar hechos claves tanto violentos como de movilización y resistencia para su cultura. En este sentido el museo es un lugar que funciona para proyectar su versión de lo vivenciado e invitar a sus audiencias a construir nuevas interpretaciones, perspectivas y sentidos del conflicto armado. No es un espacio hermético, no se niega al diálogo, al contrario, lo convoca, de manera que los códigos culturales que componen su contenido están disponibles a nutrirse de otras lecturas y otros códigos, ya sea para ampliar la narración o para poner en disputa sentidos diversos sobre lo que la memoria del conflicto armado significa para las diversas audiencias. El museo además de vocear una representación del conflicto armado desde la perspectiva de las mujeres populares del Magdalena Medio es un lugar que recodifica los significados de los hechos pasados desde el presente y con un interés por el futuro.

Esto permite que toda persona que interactúa con el lugar ponga en juego sus sentidos para dar cuenta de la capacidad de las creadoras por representar en este espacio la memoria del conflicto

armado en un nivel más amplio (menos localista), es decir, aun siendo un museo de mujeres populares, logre que sus visitantes se identifiquen con espacios, objetos, relatos específicos o con el lugar en general. Así, el museo contribuye al proceso del trauma cultural desde los sentidos, símbolos y significados. Estudiar las formas en que las mujeres populares del Magdalena Medio se relacionan con el pasado por medio de un lugar de memoria, y cómo las audiencias, las guardianas y la crítica especializada interpreta y construye significados y sentidos propios a partir del contenido encontrado a su interior, permite entender los diálogos y las disputas de sentido que se hacen sobre el conflicto armado a partir de un lugar creado y constituido espacialmente para hacer memoria.

Con la intención de estudiar los sentidos de la memoria en la CMDHM, este trabajo se posiciona desde la perspectiva de la sociología cultural, la cual entiende la cultura como una estructura en sí misma que conforma una red productora de sentidos y el entorno de la acción social. Dado que el museo es la expresión de preocupaciones y decisiones políticas y estéticas, el estudio se aproxima desde la cultura como el elemento capaz de comprender y articular los significados y los sentidos desde la materialidad, es decir, desde los íconos u objetos que constituyen el espacio. En relación con esto, en esta investigación interesa abordar el museo como lugar espaciado de memoria y de configuración del trauma cultural del conflicto armado. Para ello, es importante tener en cuenta cuatro dimensiones de análisis: los sentidos producidos por las creadoras del lugar; los sentidos producidos por las guardianas de la memoria; los sentidos de las audiencias que visitan el lugar y los sentidos que surgen en la interpretación del lugar por parte de la crítica especializada.

Al dialogar los sentidos producidos de cuatro grupos: creadoras, guardianas, audiencias y crítica especializada, se genera un análisis sobre los distintos niveles de la autenticidad del museo en la construcción del trauma cultural del conflicto armado; es decir, sobre las lecturas diversas que surgen en la experiencia de y con el museo respecto a la capacidad de este para representar las ideas que tienen las personas sobre la memoria del conflicto armado. Así también estudia las posibilidades en el museo para re-fusionar o no los sentidos de los distintos grupos que de manera heterogénea leen y experimentan el lugar produciendo múltiples interpretaciones. Esto permite ver cómo se articulan los sentidos, estableciendo o no arreglos sobre la forma como se presenta el conflicto.

El estudio de la memoria desde la CMDHM implica considerar las formas de entender el pasado por parte de las mujeres populares del Magdalena Medio, memoria que se materializa en la

constitución de este espacio. A pesar de que el museo existe desde el año 2019 y la posibilidad de darse a conocer se vio atravesada por la pandemia del Covid 19 dificultando su apertura al público y la realización de actividades para promocionarlo, se ha convertido en un referente social para el reconocimiento de la memoria de las mujeres en el nivel nacional. De acuerdo con la página oficial del museo, “la Casa Museo de las Mujeres del Magdalena Medio recoge las memorias construidas desde el sentir y las voces de las mujeres populares de la región, reconociendo las heridas del territorio, pero especialmente sus luchas y resistencias” (CMDHM 2020). Entonces, el estudio de la creación de sentidos de la memoria dentro de la CMDHM tiene en cuenta tanto la narración de los hechos violentos que dieron paso a victimizaciones de mujeres populares en cuanto lideresas sociales, como las memorias de las movilizaciones sociales que sirvieron como actos de resistencia para enfrentar la violencia y sus efectos en el territorio y la población de la región. Tiene en cuenta además el orden narrativo elegido por las creadoras para materializar sus memorias, el cual está trazado por la dimensión espacial y temporal de los hechos.

De este modo puede acceder a la constitución de los sentidos y significados de su relato y a los modos de narrar en un espacio compuesto por decisiones políticas y estéticas dispuestos por intereses y preocupaciones estructurados culturalmente. Así, también puede acceder paralelamente a los sentidos y significados que encuentran y construyen las audiencias, las guardianas y la crítica especializada con los espacios y los objetos icónicos expuestos en el lugar. El interés por estudiar la memoria a partir del lugar de memoria considera que los hechos del pasado pueden ser narrados con una proyección de futuro mediante la materialización de lo que significó lo vivido por un grupo social y cómo esto puede ser representado en el presente de manera estética.

Como afirma Nora (2008), los lugares de memoria son los puntos de cristalización y anclaje de la herencia colectiva material, simbólica y funcional. Por lo tanto, el museo es un lugar que condensa y genera sentidos colectivos al tiempo que abre la posibilidad de poner en diálogo esos sentidos con todo aquel que recorra el lugar lo vivencie y habite. Es un lugar que invita a la construcción colectiva de la memoria, se sirve para la transferencia generacional de los relatos y para la proyección de futuros donde se evite la repetición de los hechos violentos.

Al entender que procesar el conflicto armado como trauma cultural sucede paralelo a la construcción de memoria, considera su carácter inconcluso en tanto que evoluciona en tiempos históricos distintos ajustándose al contexto social y político nacional e internacional. El museo es un lugar que condensa ciertas conciliaciones sobre el proceso del trauma cultural y, por tanto, es

un termómetro que permite ver los vaivenes y las disputas de sentido que se generan en tiempos históricos distintos. Estudiar el museo implica no dar por hecho que el relato sobre el trauma cultural está terminado, sino que se reconfigura en la medida que este evoluciona, así como las formas de leer y entender el trauma son cambiantes en la medida que las audiencias y todo aquel que interactúa con el lugar construye sentidos nuevos respondiendo al contexto social y cultural que atraviesa su experiencia.

En orden de lo expuesto anteriormente y considerando la potencialidad de este museo para narrar la memoria de las mujeres populares de Barrancabermeja y el Magdalena Medio vale la pena preguntar: *¿Cómo contrastan los sentidos de la memoria y se procesa el trauma cultural en el lugar espaciado de la CMDHM?* Para dar respuesta a esta pregunta, es necesario desarrollar algunos objetivos específicos: 1) Describir el lugar espaciado de memoria donde se evocan eventos específicos de violencia y resistencia de las mujeres populares en Barrancabermeja y el Magdalena Medio; 2) Identificar los códigos culturales que configuran los sentidos de la memoria sobre el conflicto armado de las creadoras, las guardianas, las audiencias, y la crítica especializada; 3) Examinar los disputas en el control de los sentidos de la memoria del conflicto armado entre las creadoras, las guardianas, las audiencias, y la crítica especializada.

Estos objetivos se desenvuelven en cuatro capítulos que de manera progresiva permiten conocer el contexto social y político que configura la representación del pasado y del presente del conflicto armado en el Magdalena Medio, la aventura del proceso creativo del museo, su contenido y los sentidos de la memoria que expone y disputa. La forma como se estructura el primer capítulo empieza por la exploración y revisión de los estudios sobre la memoria realizados en distintas latitudes, ya sea abordando productos artísticos culturales o lugares de memoria concretos como museos y monumentos. Allí se identifican las principales corrientes teóricas elegidas por las distintas investigaciones para abordar la memoria, los objetos y el acontecimiento histórico que da pie a los procesos creativos de rememoración. Con este panorama claro se continúa a un segundo momento de exposición de la corriente teórica seleccionada para la investigación que aquí se presenta, proponiendo desde la sociología cultural algunas categorías de análisis claves como la rememoración, el trauma cultural, el lugar de memoria y el *making meaning* que se traduce al español como “produciendo sentidos” o “creando sentidos” o “construyendo sentidos” y hace referencia al proceso por el cual los agentes generan significados en la experiencia. Estos sentidos están atravesados por sentimientos, emociones y sensaciones corporales.

El capítulo dos aborda de manera narrativa el contexto social y político en el cual se configura la creación del museo. Presenta las características de la ciudad de Barrancabermeja como capital no formal del Magdalena Medio y las particularidades del conflicto armado en esta región. Este capítulo también recoge brevemente la historia de la OFP en tanto que es la Organización de mujeres que congrega por medio de su movimiento social a las mujeres populares del Magdalena Medio en acciones colectivas de resistencia, reivindicación y exigibilidad de derechos humanos. Además, es la Organización encargada de la creación del museo. Este capítulo además relata el proceso creativo del lugar de memoria, el proceso de reparación colectiva en el cual se enmarca, así como los retos y las decisiones políticas y estéticas tomadas por sus creadoras. Finalmente, el capítulo cierra con la recuperación de otras experiencias de construcción de memoria en el territorio nacional.

El capítulo tres hace un recorrido por los distintos espacios que constituyen el museo y se detiene en los objetos icónicos que hacen parte de su contenido identificando las intenciones, los objetivos y los sentidos de la memoria propuestos por las responsables de su creación. También plantea las ideas rectoras del museo identificadas en el recorrido. Encuentra que la memoria que propone el museo denuncia, homenajea y es pedagógica en la medida que señala a los responsables de los hechos violentos, pone en evidencia los daños causados a los líderes y lideresas de la Organización, recuerda y reivindica el papel de las mujeres que fueron victimizadas por su labor social y al mismo tiempo invita a las audiencias a acercarse a los sentidos de las víctimas, identificarse, conmoverse, divulgar el museo en otros espacios y replicar los mensajes de memoria y paz.

El capítulo cuatro de este trabajo hace un análisis de las disputas de los sentidos de la memoria generando un diálogo entre los códigos culturales que dispone el lugar por parte de las creadoras y aquellas personas que entran en interacción con el espacio desde distintas posturas: las guardianas que se encargan de realizar los recorridos guiados y han sido entrenadas por el equipo de coordinación del museo, las audiencias que desde sus diversos lugares de procedencia, experiencias con el conflicto armado, conocimientos sobre el mismo y posicionamientos políticos proponen otras lecturas del lugar, y finalmente la crítica especializada, que por sus conocimientos sobre el conflicto armado y su posibilidad de hacer eco en amplios sectores de la sociedad exponen opiniones sobre el lugar y su contenido. Para ello hace un análisis desde el *performance* del recorrido: primero plantea algunas anotaciones generales del performance, después explora los

contrastes de sentidos de la memoria recurriendo a los distintos momentos de la visita y finalmente reflexiona sobre el proceso del trauma cultural generando un diálogo entre lo que representan las creadoras en el lugar espaciado y lo que interpretan las audiencias, las guardianas y la crítica especializada. Con este análisis procura responder por la autenticidad del lugar de memoria.

Para terminar, esta investigación presenta unas conclusiones y, a modo de *post scriptum*, finaliza con la narración de las decisiones metodológicas tomadas en el proceso investigativo y la experiencia propia del acercamiento al museo y a las personas que colaboraron compartiendo sus sentidos y reflexiones en la vivencia de interacción con el lugar.

De esta manera, la articulación de los elementos presentados y analizados en este trabajo hace posible el estudio del museo como material cultural que permite entender las comprensiones presentes de la memoria y las proyecciones hacia el futuro que hace la sociedad sobre la misma. Estudia el museo como un espacio que además de representar sentidos desde una memoria colectiva que posibilita experiencias para habitar, crear, dialogar y reflexionar con otros, las cuales están atravesadas por emociones y estructuras culturales que generan nuevas capas interpretativas. Este trabajo es una apuesta por rescatar tanto la importancia social del museo como el valor cultural en el contexto propio de su existencia y en la anchura de su capacidad para plantarse como referente en otras latitudes. Estudiar este museo es, un esfuerzo por reconocer los códigos culturales que dispone la sociedad para entender su pasado desde su presente para proyectar acciones futuras, y un compromiso por la visibilización de nuevas versiones posibles sobre el conflicto armado que, si bien no ha llegado a su fin, está siendo resignificado y reconfigurado por las comunidades para no repetirlo. Este trabajo entonces es así como el museo, una capa más en los intentos por descubrir y comprender los sentidos culturales que se tejen y estructuran la materialidad que permite habitar la violencia desde nuevos ángulos. La investigación plantea la importancia de la acción creativa en el proceso de rememoración.

## **Capítulo 1. *Making meaning*: Memoria y trauma cultural en un lugar espaciado de memoria**

El presente capítulo desarrolla la revisión de trabajos de investigación sobre la memoria a partir de productos estéticos. Esta aproximación permite identificar las principales corrientes teóricas y metodológicas que se han utilizado para los análisis y sus vacíos centrales. Así mismo presenta los conceptos y abordajes teóricos que orientan la investigación del museo CMDHM dado que se trata de un lugar que cristaliza los sentidos de la memoria del conflicto armado a partir de objetos icónicos, espacios y un relato organizado. Estas orientaciones posibilitan la comprensión del museo como un lugar donde se gestionan conciliaciones y disputas de sentido.

### **Breve recorrido por los estudios de creación de memoria**

El análisis de los estudios sobre la creación de memoria se ha caracterizado por abordar la memoria como un campo de disputa en donde existe una tensión constante entre las versiones oficiales y las versiones alternas. Sin embargo, en el universo de estudios realizados existen matices, pues muchos de ellos crean mosaicos teóricos para desarrollar sus análisis, brindando herramientas para debatir sobre las posibilidades y las limitaciones que ofrecen sus propuestas. Este apartado identifica las principales corrientes teóricas y metodológicas abordadas por estos trabajos en cuatro dimensiones claves: la memoria, los objetos o productos estéticos (obras de arte, producciones audiovisuales, artesanías, entre otros), el trauma y los actores sociales. Así mismo, rescata aquellas conceptualizaciones que se acercan al plano de los estudios culturales para analizar una preocupación central: la creación de sentidos.

En primer lugar, las perspectivas de la memoria se posicionan principalmente desde cuatro corrientes: la pos-estructuralista, la cultural, la funcionalista con Maurice Halbwach y la fenomenológica-hermenéutica con Ricoeur.

Para empezar, la perspectiva posestructuralista predomina dentro de los estudios de creación de memoria. La mayoría de las investigaciones hacen referencia a autores como Judith Butler, Michael Foucault y Elsa Blair. Desde esta mirada el debate se centra en las memorias hegemónicas y las memorias “subterráneas” o “subalternas” con la cual abordan las relaciones de poder y

dominación que permean los procesos de construcción de memoria. Los estudios que optan por esta corriente como el de Castañeda (2018), Ramos y Aldana (2017) y Bello y Aranguen (2020) buscan resaltar las experiencias populares y comunitarias de memoria como una opción que debe ser visibilizada en oposición a las memorias oficiales. Sin embargo, centrar el análisis en los problemas estructurales de la memoria deja por fuera la posibilidad de ver la creación de memoria como un entramado de sentidos diverso que configura la experiencia creativa y la interacción de las personas con el proceso.

El camino teórico de la memoria cultural es menos común. En el libro de Mieke Bal (1999), autores como Susan Brison, Marianne Hirsch y Ernst Van abordan este concepto subdividido en: memoria traumática, memoria narrativa y memoria heteropática. Desde allí establecen que, aunque recordar es un proceso individual, crear narrativas de la memoria constituye un proceso social en donde interactúan toda persona que haya atravesado traumas de manera directa o indirecta. Esta propuesta teórica es llamativa por pensar en el aspecto cultural de la memoria y en el paso de la reflexión del plano individual al plano colectivo. Sin embargo, las categorías de memoria traumática, narrativa y heteropática dividen el proceso elaborativo de la memoria en pasos que limitan el análisis de esta. Entienden que la memoria es traumática cuando no se puede hablar de ella y solo puede llegar a ser narrativa cuando se ha superado el trauma. En contextos donde el trauma es un proceso inconcluso, esta corriente no permite abordarlo como algo que puede ser narrado mientras acontece. Aunque, la memoria heteropática es interesante porque se centra en la capacidad para hablar de una post-memoria que consiste en la capacidad de decir "podría haber sido yo, también era yo" y, al mismo tiempo, "pero no era yo", es decir, una memoria en la que el yo y el otro están más estrechamente conectados por algún tipo de identificación, se plantea como un momento posterior a la creación de memoria, sin tener en cuenta que la memoria es procesual y se reconfigura a la medida del contexto y de los nuevos códigos culturales que emergen para narrarla.

Por su parte, Halbwachs y Ricoeur encuentran tensiones en su forma de concebir la memoria colectiva y la memoria individual. Para Halbwachs, son fundamentales los marcos sociales para recordar. Aunque para él siempre es necesaria la experiencia y los recuerdos del individuo, se requieren indicaciones sociales para reconstruir el pasado. Según Halbwachs (2003), para recordar es necesaria la ayuda de otros individuos a través de las interacciones sociales con grupos de referencia y en los espacios que suelen ser habitados. En esta corriente se incorpora Pierre Nora

con el concepto de “lugares de memoria”. Algunos de los trabajos que adoptan esta perspectiva son el de Ramos y Aldana (2017) quienes afirman que las obras de arte creadas para hacer memoria articulan lo individual con lo colectivo, pues permite el diálogo entre recuerdos personales y memoria colectiva. También se encuentra el trabajo de Villeda (2012), quien utiliza el concepto de Pierre Nora para analizar el Memorial del 68 en México. El autor aborda los lugares de memoria como una forma de rescatar la memoria que está desapareciendo. Esta corriente teórica es una forma de leer la memoria desde lo colectivo, pues entiende que los recuerdos de los individuos se construyen siempre a partir de su relación con un grupo.

El planteamiento de Paul Ricoeur problematiza la posición de Halbwachs. Ricoeur propone que la memoria está ligada a la subjetividad, entiende a la persona desde el reconocimiento de sí misma y su relación con otras personas (Tavares 2020). Adoptando esta postura se opone a Halbwachs porque identifica que su teoría condiciona la existencia de la memoria individual a la memoria colectiva, como negando la posibilidad de que los recuerdos personales también constituyan memoria. En este sentido, Ricoeur refuta la idea halbwachiana de que cuando no hay contacto social no se reconoce su memoria. Por ello, Ricoeur “discute la importancia de la memoria colectiva en Halbwachs, aunque muestra lo peligroso que puede ser considerar que la memoria individual puede ser una ilusión al estar fuera de la memoria colectiva” (Tavares 2020, 9). El principal problema de Halbwachs es que no explica del todo cómo puede subsistir lo colectivo como precepto primordial de la memoria.

Sin embargo, al defender la existencia de la memoria individual Ricoeur no niega que al recordar los individuos se llegan a encontrar con la memoria de otros. El autor no condiciona la memoria a un grupo o al individuo. Por lo anterior, Ricoeur parte de dos principios: por un lado, los hechos, el cual refleja la rememoración en el presente; por otro lado, se encuentra la aprehensión, por parte del entendimiento, de los hechos y fenómenos de la materia de la memoria colectiva (Tavares 2020). Para tender un puente entre memoria individual y memoria colectiva, Ricoeur suma un tercer elemento: el prójimo, que son las personas más cercanas o próximas al individuo. El autor propone:

¿No existe, entre los dos polos de la memoria individual y de la memoria colectiva, un plano intermedio de referencia en el que se realizan concretamente los intercambios entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecemos? Este plano es el de la relación con los allegados, a quienes tenemos derecho a atribuirle una memoria de una clase distinta. Los allegados, esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros, están situados en una gama de variación de

las distancias en la relación entre el sí y los otros. [...] La proximidad sería así la réplica de la amistad, de esa *philia*, celebrada por los antiguos, a mitad de camino entre el individuo solitario y el ciudadano definido por su contribución a la *politeia*, a la vida y a la acción de la polis [...] Por tanto, no se debe entrar en el campo de la historia únicamente con la hipótesis de la polaridad entre memoria individual y memoria colectiva, sino con la de la triple atribución de la memoria: así, a los próximos, a los otros (Ricoeur 2000, 171-172).

Es decir, para solucionar el antagonismo de la memoria individual *versus* memoria colectiva muy presente en la teoría de Halbwachs, Ricoeur plantea la necesidad de incorporar un tercer elemento que medie entre estas dos: el prójimo o los allegados. Estas son aquellas personas que posibilitan una variación de las distancias en la relación entre el individuo y los otros. De esta manera, el autor no niega la memoria individual ni la colectiva, sino que plantea una propuesta para conectarlas y dejar de lado la pregunta por el ¿quién?, enfocándose más en el ¿qué?, es decir, qué se recuerda y cómo eso permite comprender aspectos más amplios de la sociedad.

El trabajo de Belalcazar y Molina (2017) analiza las tramas narrativas desde la propuesta de Ricoeur como mediadoras entre los acontecimientos y una historia tomada como un todo. Así mismo, el estudio de Villeda (2012) se basa en el proceso de mimesis propuesto por Paul Ricoeur para analizar el proceso de construcción de memoria. Los trabajos que se abordan desde esta corriente dan más peso al plano individual en el proceso de construir narrativas de la memoria. Esta propuesta es útil si se quiere entender que la memoria colectiva pasa por un proceso de reflexión personal en el cual se ponen en juego sentidos diversos, los cuales, al dialogar entre sí pueden llegar a arreglos para crear narrativas conjuntas que permitan comprender hechos del pasado ocurridos a grupos sociales específicos.

Con respecto al estudio de los productos estéticos de memoria en tanto objetos se identifican dos corrientes de análisis. La primera entiende los objetos de memoria como artefactos o dispositivos que exponen las memorias subterráneas o invisibilizadas. En esta perspectiva los estudios se valen de autores como Michael Foucault y Elsa Blair. El trabajo de Castañeda (2018) entiende que el objeto (en el caso de su estudio, la obra de teatro) permite expresar las memorias subterráneas sin preocuparse por el entramado de sentidos diverso que pueden ser leídos en el producto estético. El trabajo de Ramos y Aldana (2017) se apoya en el planteamiento de Foucault, afirmando que los productos estéticos como las obras de arte funcionan como una tecnología del yo en la cual el sujeto se narra sí mismo; sin embargo, se deja por fuera la dificultad de plantear

una tecnología del yo cuando en el análisis el yo está condicionado por una red de dispositivos de los cuales no puede escapar.

La segunda perspectiva principalmente liderada por Latour no está desligada de la anterior, de hecho, algunos de los trabajos utilizan ambas al mismo tiempo. Este enfoque entiende los objetos de memoria como archivos mediadores o vehículos para narrar las memorias individuales y colectivas. Los trabajos de Bello y Aranguen (2020), Belalcazar y Molina (2017), Campos (2020), Balcells, Palanza y Voytas (2020) y Ramos y Aldana (2017) estudian diversos objetos como tapices, obras de arte, productos audiovisuales y museos, en un papel mediador y transformador de los procesos de construcción de memoria. Entienden que los objetos transportan significados bajo la visión de intermediarios. Sin embargo, al otorgar la responsabilidad de los significados de la memoria a la capacidad de los objetos para transmitir y transformar puntos de vista, dejan de lado que la agencia y la capacidad creadora de sentidos no está en los objetos sino en las personas. El problema de esta perspectiva de análisis es que limita la producción de sentidos a una tarea de aprehensión que proviene de afuera, de los objetos, y no de la capacidad agéntica de las personas. Como afirma Alexander (2020), los objetos no pueden ser entendidos como una materialidad reducida a la capacidad de bloquear o facilitar la acción humana, al contrario, son culturales y con ellos se desencadenan experiencias al enredarse en redes de significado.

Pasando al concepto de trauma, muy pocos estudios de creación de memoria en la revisión realizada se interesan por abordarlo. Solo en el libro de Mieke Bal (1999), los autores y autoras Susan Brison, Marianne Hirsch y Ernst Van lo desarrollan. Este enfoque teórico entiende el trauma como una experiencia suspendida o fallida. En la medida que la experiencia está vinculada al discurso, cuando las personas no pueden dar palabras a las situaciones su experiencia se estanca, lo cual constituye un trauma. Sin embargo, parece contradictorio el desarrollo narrativo de los traumas desde la memoria cuando estos constituyen experiencias que de algún modo no existieron para las personas afectadas directamente. Además, el concepto se limita al plano individual y no es pensado como un tema que puede ser narrado culturalmente. Si bien el trauma “ocurre cuando los miembros de una colectividad sienten que han sido sometidos a un evento horrendo que deja marcas indelebles en la conciencia de su grupo” (Alexander 2004, 1), es importante reconocer en términos analíticos que el trauma cultural no es un punto definitivo y finalizado, sino que se recodifica en la medida que se hace memoria del mismo. Por lo tanto, visto desde su importancia cultural, el trauma está estrechamente relacionado con la producción de la memoria y su carácter

cambiante y adaptativo. Se refugia en los códigos culturales tanto individuales como colectivos para ser narrado en el presente y con proyección al futuro.

Ahora bien, el tema de los actores sociales no es abordado desde una apuesta teórica concreta por los estudios revisados, pero se puede rescatar sus formas de interpretar la acción social en relación con los productos estéticos. Algunos trabajos intentan otorgar un carácter agéntico a las personas, como el de Hirsch (1999), Satizabal (2015) y Ramos y Aldana (2017) quienes apuestan por interpretar la memoria desde el punto de vista de sus creadores, o el de Campos (2020), Villeda (2012) y Guglielmucci (2015), quienes se interesan más por las audiencias como agentes capaces de crear sentidos de la memoria a partir de la interacción con productos estéticos creados por otros. Sin embargo, otra diversidad de estudios no contempla la posibilidad de leer los sentidos construidos por quienes interactúan en el proceso creativo e interactivo de la memoria. Algunos de ellos son el de Bal (1999), quien considera a quien crea los objetos de memoria como un mediador y a las audiencias como receptoras; el estudio de Belalcazar y Molina (2017), entiende los objetos como dispositivos que posibilitan la memoria dejando en un segundo plano a las personas que construyen sentidos de la memoria; o el trabajo de De Castro (2019), que, a partir de la problematización de dos museos afirma que el proyecto museográfico debe ser un espacio de dignificación de las víctimas, pero no explora la experiencia propia de los lugares analizados desde los sentidos de las personas que interactúan con ellos.

Volviendo a la revisión realizada respecto a la forma de analizar los objetos, los estudios que se detienen a conceptualizarlos les otorgan un carácter de mediador, transmisor, dispositivo y vehículo de la memoria, desligando a las personas de su agencia para crear sentidos con los objetos. Algunos de estos trabajos son el de Castañeda (2018), de Ramos y Aldana (2017), Bello y Aranguen (2020), Belalcázar y Molina (2017) y Campos (2020). Aunque algunos de ellos hacen un intento por aproximarse a la producción de sentidos de los agentes sociales, no intentan contrastar las dimensiones interpretativas entre actores, generando un vacío en sus investigaciones porque no permiten ver cómo interactúan los sentidos intencionalmente articulados en los objetos con los sentidos que se producen en la interacción con los mismos. Además, los marcos teóricos desde los que se posicionan ligan cualquier interpretación de las personas a las estructuras circundantes en la experiencia social, quitando a la cultura el poder de estructurar los significados.

Esto tiene que ver con la gran diferencia que existe al estudiar la cultura desde la sociología de la cultura y desde la sociología cultural. La primera tiene una visión de la cultura como una

manifestación en un entorno político y social. De acuerdo con esto, opta por entender los productos estéticos como archivos y vehículos de la memoria que consignan narraciones y dan a las audiencias un papel en apariencia activo pero que es limitado en las posibilidades de construcción de sentidos nuevos a partir de producciones intencionadas. Esta perspectiva es la más frecuentemente encontrada en los distintos trabajos. La sociología cultural es diferente en la medida que entiende la cultura como una estructura en sí misma; no entiende a los objetos de memoria como vehículos o mediadores sino como íconos vivos dado que son intencionados y que al ser activados por las personas hacen parte de la red productora de significados. En la revisión realizada solo el trabajo de Omar Villeda (2012) se sitúa en esta perspectiva, aunque con algunos vacíos propios de su objetivo analítico, como, por ejemplo, no interesarse por contrastar los sentidos de las personas e identificar las disputas por el control que se da de los mismos en el lugar de memoria, o no prestar atención al trauma cultural en tanto categoría procesual de la producción de memorias.

Para terminar con los hallazgos metodológicos de la revisión realizada se encuentra predominancia de los estudios cualitativos y solo una investigación que elabora un experimento causal de tipo cuantitativo (Balcells, Palanza y Voytas 2020). Dentro de los estudios cualitativos, existen diversas técnicas de investigación como el análisis de contenido en el texto de Belalcazar y Molina (2017) y las entrevistas en el trabajo de Brison (1999). Sin embargo, dentro de esta misma corriente metodológica, predomina la etnografía. Castañeda (2018), Bello y Aranguen (2020), Guglielmucci (2015) y Villeda (2012) triangulan información recogida mediante observación participante, entrevistas semi-estructuradas, a profundidad y revisión documental. Aunque las elecciones metodológicas de estos trabajos responden propiamente a objetivos analíticos y el enfoque teórico seleccionado, es importante mencionar en este panorama de posibilidades los posicionamientos metodológicos que pueden ser útiles a la investigación que aquí se expone y aquellos que por distintas razones no permitirían responder ni al interés teórico ni a la pregunta problemática planteada.

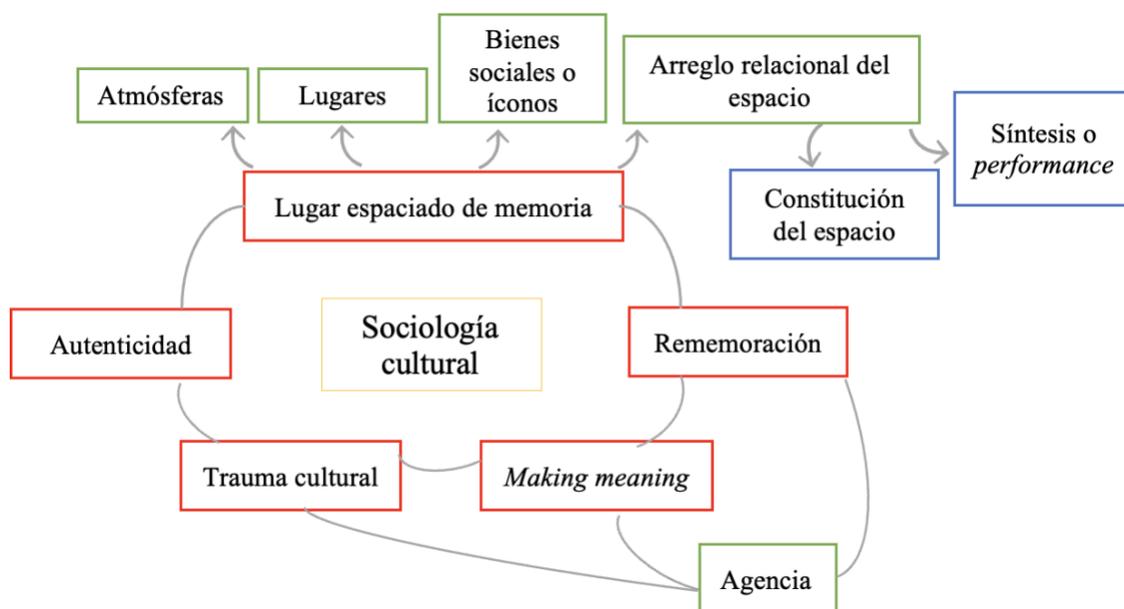
Para empezar, el experimento causal que realizaron Balcells, Palanza y Voytas (2020) con estudiantes de la Universidad Católica de Chile en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile es la selección metodológica que menos se ajusta para responder a la preocupación por la creación de sentidos en un lugar de memoria como el museo. Primero porque la conclusión a la que llega con los experimentos causales no permite explorar la capacidad agentica de las personas ni el fondo de los sentidos que se crean al interactuar con un lugar y sus

objetos. Segundo porque aplicar un experimento causal en un entorno controlado supone una serie de recursos como un presupuesto amplio, un equipo de investigación que atienda diversas preocupaciones logísticas y analíticas y una muestra lo suficientemente grande y heterogénea que garantice la solidez de los hallazgos. Por último, los estudios de corte cuantitativo buscan la objetividad de sus observaciones, pero como plantea Thomas Nagel (1986), la subjetividad existe como parte del mundo objetivo y, por tanto, para captar el mundo objetivamente hay que captar entre otras cosas, lo subjetivo, es decir, en el rol de investigadora es necesario reconocer que a pesar de obtener hallazgos cuantificados éstos son profundamente intervenidos por la subjetividad propia de quien los interpreta. Esto no significa que los métodos cuantitativos sean errados, pero los hallazgos que arrojan pueden ser complementados con métodos cualitativos que entreguen profundidad a los análisis.

Por otra parte, los trabajos cualitativos que solo utilizan solo una técnica de recolección de información dejan por lado la necesidad de triangular la información recabada para crear contrastes y construir análisis más completos. En cambio, los estudios que utilizaron técnicas etnográficas lograron explorar diferentes fuentes para abordar sus objetivos. Aunque desde posturas teóricas diferentes, sus análisis estuvieron centrados en información obtenida con la revisión documental, las entrevistas y la observación participante y no participante, construyendo relatos que proponen diversas dimensiones de interpretación. Los estudios etnográficos posibilitan a la investigación construir descripciones densas y establecer contacto con diferentes fuentes de información dada la cercanía que se establece con las poblaciones. Los trabajos revisados que utilizan este método se centran en una población específica ya sea la creadora de los productos estéticos o las audiencias, pero sin explorar los contrastes de sentidos. En el caso de esta investigación, el análisis de la creación de sentidos guía la elección metodológica, por lo cual vale la pena acudir a varios métodos cualitativos para acceder a las experiencias e interpretaciones que se encuentran en el museo desde distintas posiciones sociales. El abordaje metodológico de este estudio se puede leer a profundidad en el apartado titulado “*post scriptum*: los desafíos metodológicos” ubicado al final del documento.

## La apuesta teórica

**Imagen 1. Mapa teórico conceptual**



Fuente: Elaboración de la autora

El posicionamiento teórico desde el cual se sitúa esta investigación plantea una serie de conceptos articulados para estudiar la memoria como un proceso de rememoración agéntico, donde las personas construyen sentidos con la experiencia de narración y procesamiento del trauma cultural. Para ello, este apartado desarrolla progresivamente (aunque no en orden de relevancia) algunos conceptos centrales: 1. el proceso de rememoración que realizan las personas en tanto agentes sociales; 2. el lugar espaciado de memoria, compuesto por elementos centrales para su comprensión como: el arreglo relacional del espacio, los bienes sociales o íconos, las atmósferas y los lugares; 3. El *making meaning* o la construcción de sentidos; 4. El proceso de trauma cultural; 5. la autenticidad del *performance* en el museo que permite averiguar la capacidad de re-fusionar los sentidos en un espacio creado para la representación de la memoria y la interacción social (Ver imagen 1).

La sociología cultural brinda las herramientas teóricas para abordar estos temas de una forma articulada. Este paraguas teórico establece una distancia crítica a la perspectiva sociológica

estructural funcionalista. Al contrario, se acerca a la pragmática cultural mediante la cual establece una relación entre la acción simbólica y la pragmática social. Es decir, analiza las acciones a partir de las interpretaciones de sentido que generan. En concreto, desde esta perspectiva, la cultura da sentido a la vida social y es expresada a través de acciones parecidas a una representación teatral (Alexander 2019). De esta manera tiende un puente entre la pragmática y la semántica. Los análisis no se quedan únicamente en la interpretación hermenéutica de textos o la interpretación pragmática de la acción, sino que aborda la complejidad de la acción social teniendo en cuenta el entramado de significados culturales que le dan forma a modo de textos culturales. La pragmática cultural considera entonces que las prácticas culturales no son simplemente actos semánticos, sino *performances*.

De esta manera, la sociología cultural, enmarcada en la pragmática cultural, centra la atención en el análisis de los sentidos sociales de la acción individual y colectiva, en las prácticas sociales de ritualización, dramatización y performatividad, y en las distintas posibilidades de continuidad o ruptura de las relaciones sociales, examinadas en sintonía con las situaciones/escenas en las que se instalan estos sentidos, prácticas y contingencias sociales (Martínez 2020). Para la sociología cultural entonces, el centro de atención es el sentido y lo entiende como una estructura tan importante como el poder, el estatus o el dinero. Para el estudio sólido del mismo, la sociología cultural sigue a Ricoeur cuando demuestra que “las acciones significativas se pueden considerar como textos, explorando códigos y narrativas, metáforas, metatemas, valores y rituales” (Alexander 2017, 44).

En la práctica, la cultura es aquella que otorga sentido a la vida social y se expresa a través de acciones rituales o performativas, enfatizando el carácter simbólico de los procesos de interacción social (Alexander 2019). Desde esta postura, Alexander (1998) plantea que la cultura se encuentra en las personas y no fuera de ellas, es decir, orienta la acción social y los sentidos expuestos en procesos de interacción. También Clifford Geertz (1992) hace la advertencia de que la cultura no puede ser vista como algo a lo cual se le pueden atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, etc. sino que es el contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera densa. Es esa densidad la que vale la pena estudiar desde este enfoque.

La exposición teórica que procede en los próximos apartados desarrolla los conceptos planteados anteriormente y está sustentada en la necesidad de comprender las formas como en un

lugar de memoria pueden desarrollarse entramados culturales de narración, configurando nuevas versiones o capas de interpretación y diálogo sobre el conflicto armado en Colombia.

### El proceso de rememoración

Para hablar de la memoria como proceso de rememoración, esta investigación retoma la teorización propuesta por Paul Ricoeur (2000). Para el autor, la memoria funge como un proceso que lleva a las personas a encontrarse con ideas, imágenes e interpretaciones sobre experiencias vividas, además de ser un proceso social y político. Volviendo a Aristóteles, Ricoeur dice que “la memoria es del pasado” (2000, 33-34) puesto que hay memoria precisamente donde hay tiempo. No entiende la memoria como el acto de memorizar cosas, porque los humanos comparten con los animales esta capacidad, pero sólo los humanos pueden percibir la sensación del tiempo. “Esta sensación (percepción) consiste en que la marca de la anterioridad implica la distinción entre el antes y el después” (Ricoeur 2000, 34). En consecuencia, siguiendo a Aristóteles, el autor hace una distinción entre *mnime* y *anamnesis*, es decir, entre recuerdo y rememoración. El primero sobreviene a la manera de una afección como una evocación simple, mientras que la rememoración consiste en una búsqueda activa, un proceso que requiere de esfuerzo de intelección para trasladar el esquema a la imagen. “Con la rememoración, se acentúa el retomo a la conciencia despierta de un acontecimiento reconocido que tuvo lugar antes del momento en que esta declara que lo percibió, lo conoció, lo experimentó” (Ricoeur 2000, 83).

Desde aquí, plantea que la memoria es un acto agéntico, que se inscribe en la lista de los poderes, de las capacidades, propios de la categoría del “yo puedo” (Ricoeur 2000, 82). Al entender la memoria como un ejercicio agéntico, es necesario traer a colación el planteamiento de Alexander (1998), quien, desde la pragmática cultural, considera a las personas como agentes creadoras. Si bien, existe un marco estructural que cumple un rol dentro de las acciones de los sujetos, estas acciones no pueden existir sin los sentidos de los sujetos. Desde esta postura, no entiende la producción de sentido únicamente como proceso que pertenece a la acción, sino también a la inacción. Cuando las personas adoptan la decisión de no actuar también producen sentido. En ese orden de ideas, la agencia es un momento de libertad que ocurre en tres ambientes estructurados (cultura, personalidad y sociedad). La cultura y la personalidad existen con el actor, entendido como una persona localizada temporal y espacialmente en la sociedad. Es decir, la cultura y la

personalidad están en la agencia porque hacen parte de las personas, caso contrario a la sociedad, pues esta última es el marco externo en el cual se desenvuelve esta agencia. Como señala Alexander (2006), los agentes tienen la capacidad de tomar decisiones a partir del conocimiento que poseen y de las motivaciones que reconocen. Sin embargo, este *backup* no es producto de la interiorización individual del aprendizaje, pues “el conocimiento es social y no se aprehende a partir de una serie generalizada de experiencias, es previo y más primario que la experiencia” (Arteaga y Arzuaga 2016, 19-20), es decir, los conocimientos del actor consisten en la articulación de la personalidad y la cultura (ambientes internos al actor) y se representan en el sistema social (ambiente externo al actor).

Si bien es cierto que las personas poseen conocimientos, no debe entenderse que estos provienen de la agencia sino del medio cultural en el que están inmersos (Alexander 1998). En este entendido, la cultura se ubica como el centro de la acción. Desde este marco la agencia de la memoria es un proceso que viene de la cultura y la personalidad, las cuales se construyen en la experiencia y permiten a las personas externalizar sus sentidos en acciones de diverso tipo. Al entenderlas como actoras con agencia es posible considerar que la memoria pasa por procesos de interpretaciones y producción de sentidos diversos, especialmente en sociedades complejas, es decir, heterogéneas.

### El lugar espaciado de memoria

En el momento que la memoria pasa del ejercicio individual al ejercicio colectivo, y es expresada con objetos, imágenes y lugares, entra en el campo del lenguaje, por lo cual también puede ser interpretada. De acuerdo con Nora (2008), los lugares de memoria son los referentes para las memorias colectivas. En ese caso, los museos de memoria, en tanto género específico de museo, son lugares que se constituyen como medio de difusión y de generación de memoria colectiva. Dichos museos, desde la conceptualización del Comité Internacional de Museos Memoriales de Víctimas de Crímenes Públicos y de Lesa Humanidad adoptan las funciones del museo clásico, es decir, la de preservar, documentar e investigar, pero también sirven como lugares de memoria (Villeda 2012). Como se ha dicho antes, aunque los museos de memoria plasman memorias de grupos o colectivos, ofrecen la posibilidad de colocar en diálogo los sentidos de las personas a partir de su agencia. Al irse complejizando las relaciones entre los integrantes de un grupo a partir

su inserción en sociedades complejas y heterogéneas, la memoria no es unívoca ni pertenece a un sujeto o un grupo de sujetos.

Al aceptar que los significados culturales [...] no son neutrales, contienen un carácter normativo intrínseco y, de forma consciente o inconsciente privilegian ciertos modos de representar la memoria, se abre la posibilidad de analizar las formas en que el museo constituye un texto para ser leído, culturalmente, desde su puesta en escena o montaje, su narratividad, hasta su función como lugar que configura experiencias, así como por los diversos elementos que lo constituyen, los símbolos y significados que conforman el sistema cultural en que se encuentran (Villeda 2012, 19).

Es decir, los museos contienen un sistema de valores y normas que las personas privilegian para construir y representar la memoria. Los museos se configuran como un texto que puede ser leído culturalmente en la medida que los objetos seleccionados y la forma de representar el relato muestran los intereses de la sociedad que alberga y produce la memoria. De acuerdo con James Clifford (1999), los museos son “zonas de contacto”, es decir, son espacios híbridos donde se generan sentidos que pueden estar o no re-fusionados con las audiencias. Son el espacio donde se puede poner en disputa los sentidos sobre algo, en este caso, la memoria. Como plantea Ricoeur, “es en la superficie de la tierra habitable donde precisamente nos acordamos de haber viajado y visitado parajes memorables. De este modo, las ‘cosas’ recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares” (2000, 62). De manera que, el museo sirve para narrar la memoria y generar sentidos e interpretaciones que puedan ser contrastados.

Para analizar las formas en que el museo constituye un texto para ser leído culturalmente es importante tener en cuenta cómo se constituye el arreglo relacional del espacio, los bienes sociales o íconos, los lugares y las atmósferas. Martina Löw (2016) desarrolla estos conceptos en su teoría sobre el espacio. En el arreglo relacional se surten dos procesos: la constitución del espacio y la síntesis. El primero es un ejercicio que está dado por la selección y colocación intencionada de objetos; el segundo es el proceso que permite que las personas interactúen con los objetos y los interpreten creando sentidos, es decir, es el momento en que se sucede el *performance*.

El término *performance* proviene de la raíz etimológica francesa *parfournir*, que significa llevar a cabo por completo. Este término emigró del francés al inglés como *performance* en los años 1500, y desde los siglos XVI y XVII ha sido utilizado tanto como hoy en día. En América Latina, donde el término no encuentra un equivalente satisfactorio ni en español ni en portugués, la palabra *performance* comúnmente se refiere al "arte de *performance*". Traducida de forma

simple, y sin embargo ambigua, como el *performance* o la *performance*, el término está empezando a ser usado más ampliamente para hablar de dramas sociales y prácticas corporalizadas (Taylor 2015). Para Alexander (2007), un *performance* es un proceso social en el cual las personas, individual o colectivamente, despliegan hacia otros un sentido consciente o inconsciente de su situación social.

Estos *performances*, planteados desde una proposición agéntica, pueden evidenciarse en la constitución de espacio de lugares de memoria, los cuales, reproducen sentidos de grupos sociales específicos sobre experiencias previas y son también productores de sentidos nuevos en la experiencia de habitar el lugar, observar e interpretar los objetos expuestos. En este habitar e interactuar con el espacio y los objetos que lo constituyen se ponen en evidencia varios *performances*, por ejemplo, cuando alguien lo visita y hace el recorrido se establecen códigos de conducta en el ejercicio de roles entre visitantes, guardianas y el espacio mismo. Pero, para que suceda el *performance* es necesario que exista la constitución del espacio. El museo, en tanto lugar espaciado mediante la colocación de objetos icónicos habilita la existencia del *performance*.

El museo se constituye como un lugar espaciado de memoria donde ocurren los *performances*, poniendo en evidencia sentidos de la memoria y la configuración del conflicto armado como trauma cultural. En un acto performativo que logra la autenticidad, la audiencia se identifica con los actores y los guiones culturales adquieren veracidad. Los actos performativos fallan cuando este proceso de vinculación es incompleto, es decir, si los elementos del acto performativo se mantienen separados y la acción social parece incapaz de persuadir (Arteaga y Arzuaga 2016, 27). De acuerdo con Alexander (2006), en los *performances* es recurrente el uso de binarios simbólicos para establecer afinidades con las audiencias. Presentar el relato sobre algo como bueno o malo, propio o impropio es recurrente cuando los actores buscan un estado de autenticidad.

Ahora bien, el acto performativo está compuesto por ciertos elementos. El primero es el sistema de representación colectiva, aquel en el cual las personas se muestran motivadas por y hacia preocupaciones existenciales, emocionales y morales, definidos por patrones de significantes concernientes al mundo social, físico, natural y cosmológico dentro de los cuales viven (Alexander 2004). Este sistema de representación está compuesto por referencias simbólicas (*background symbols*) y los guiones que configuran el primer plano (*foreground scripts*), es decir, son el referente inmediato de la acción (Arteaga y Arzuaga 2016).

El segundo elemento son los actores, en el caso del *performance* del recorrido en el museo, las guardianas. Estas actoras buscan presentar las habilidades suficientes para proyectar emociones, expectativas existenciales y compromisos morales. Al mostrar estos elementos en su acción frente a la audiencia pueden tener éxito o fracasar, dependiendo de su habilidad para ser convincentes e imaginativas en su actuación (Alexander 2007). Esta capacidad está relacionada con la *catexis* es decir, la capacidad de las actoras para proyectar emociones y patrones textuales como evaluaciones morales (Alexander 2004, 531).

El tercer elemento son las audiencias. Estas entran en el juego de la interacción con los textos culturales codificados y los decodifica en diferentes sentidos. Para que el relato que comunican las guardianas sea convincente, es necesario que haya un proceso de extensión cultural que se expanda desde las creadoras, el guion y las guardianas hasta la audiencia. Este proceso va acompañado de una identificación con lo que narran las guardianas, pero la interacción puede variar. Las audiencias pueden estar enfocadas, distraídas, atentas o desinteresadas. Pero que haya atención plena en el *performance* no garantiza que sean persuadidas. Las audiencias pueden ver, entender, interpretar, pero si no experimentan una conexión emocional con el relato, el *performance* tiene fallas de autenticidad (Alexander 2004). Solo si los códigos que transmiten las guardianas resultan verosímiles, la conexión con el auditorio resulta efectiva; si no, se muestra inauténtica (Arteaga y Arzuaga 2016). La crítica especializada juega un papel importante allí porque establecen un punto de partida para la lectura e interpretación de las audiencias respecto a la experiencia que están teniendo en el recorrido. Como dice Alexander (2004) “los críticos pueden intervenir entre la actuación y la audiencia”.

El cuarto elemento son los medios de producción simbólica. Estos componen fundamentalmente la constitución del espacio del museo. Como afirman Arteaga y Arzuaga (2016, 29), “comprende los materiales y las cosas que permiten las representaciones simbólicas y los textos culturales frente a una audiencia”, es decir, el espacio físico y los medios que aseguren el acto performativo tales como la vestimenta, los recursos audiovisuales, gráficos, simbólicos, entre otros. El quinto elemento es la puesta en escena (*mise-en-èscene*) es el elemento que consiste en la articulación de los distintos medios de producción simbólica en un momento específico, permitiendo que se desarrolle el relato y sus códigos simbólicos, es decir, los pone “en escena” (Alexander 2004). Principalmente consiste en las estrategias que aplican las guardianas para llevar a la realidad su guion y representar un relato que logre convencer a las audiencias. Por último, el

sexto elemento es el poder social. Este permite entender la distribución del poder en la sociedad, dando cuenta de las condiciones políticas y económicas, jerarquías de estatus y relaciones entre las personas que interactúan.

Ahora, para que el *performance* se pueda efectuar son necesarios los bienes sociales y las personas en lugares (Löw 2016). Por un lado, el concepto de “bienes sociales” se refiere a bienes materiales (por ejemplo, mesas, sillas y casas) y también simbólicos (canciones, valores y regulaciones), sin embargo, con esta separación, no se sugiere que los bienes sociales sean solo materiales o simbólicos, sino que exhiben ambos componentes. Por otro lado, la disposición de dos personas entre sí es igualmente constitutiva del espacio en su función de relación social. Entonces, las personas están involucradas en la constitución del espacio en dos formas: ser elementos vinculados al espacio y ser agentes actuantes.

El concepto de bienes sociales sirve de base para el entendimiento de la constitución del espacio en esta investigación, sin embargo, es necesario ir más allá. El planteamiento de Alexander (2020) es apropiado, dado que utiliza el concepto “íconos” para referirse a lo que Löw llama “bienes sociales”. Aunque es muy útil la descripción de la autora sobre estos últimos como materiales o simbólicos, Alexander expresa adicionalmente una crítica a la idea de los objetos como una materialidad muerta reducida a la capacidad de bloquear o facilitar la acción humana, proponiendo que, aunque los objetos poseen materialidad, al mismo tiempo son culturales e imaginarios; en este sentido, para el autor los objetos desencadenan experiencias al enredarse en redes de significado.

La teoría de los íconos de Alexander (2020) va más allá de los bienes sociales de Löw (2016) porque plantea que los íconos tienen forma y textura que se experimenta sensualmente a través de los cinco sentidos: vista, oído, tacto, gusto y olfato, y también contienen significados discursivos: asociaciones morales, creencias colectivas, emociones socialmente formadas. Estos significados discursivos están presentes, aunque es posible que sean imperceptibles para los sentidos corporales. En pocas palabras, lo que propone Alexander es que los objetos no son prístinos. Su superficie y profundidad (estructura icónica) se efectúa sociológicamente, en el espacio, el tiempo y las relaciones sociales, como una actuación social.

Entonces, los íconos son producidos y creados por agentes, están estéticamente diseñados y tienen una intención que se externaliza en la interacción de las personas con éstos (en el proceso de síntesis o *performance*). Esta propuesta resulta apropiada pues otorga importancia a los objetos

en términos simbólicos y no meramente materiales. Es adecuada porque en el museo, los objetos tienen una intencionalidad en la construcción de memoria, están llenos de significados que provienen de las experiencias del conflicto y la movilización social, en ese sentido, están vivos porque están cargados de poder simbólico.

Un elemento importante en la discusión sobre el espacio son los lugares, los cuales son el objetivo y el resultado de la colocación, y puede permanecer durante un periodo de tiempo a través del efecto simbólico de la ubicación. La constitución del espacio genera lugares, al igual que los lugares hacen posible la emergencia del espacio. Dado que se puede confundir el concepto de lugar y de espacio, es importante aclarar que el lugar requiere de una ubicación, una posición que pueda marcarse geográficamente. Sin embargo, espacios y lugares están vinculados y no pueden existir el uno sin el otro. Por lo tanto, “los lugares emergen espaciados, se pueden nombrar específicamente y son únicos” (Löw 2016, 182).

La constitución del espacio genera un lugar que tiene un nombre individual. En el caso de este estudio es la CMDHM. Es decir, el lugar tiene nombre propio y existe gracias a la constitución del espacio. Como afirma (Löw 2016, 185) “todas las construcciones de espacio se basan directa o indirectamente en localizaciones a través de las cuales emergen los lugares”. En forma resumida, la importancia de los lugares en el proceso de constitución del espacio está reunida en dos aspectos: 1) la localización del lugar es biográfica o socialmente única; 2) el lugar puede conservar su carácter simbólico y por ello está involucrado en la construcción de espacio (Löw 2016).

Aunque los lugares se pueden identificar por la ubicación de íconos o personas, no desaparecen con los íconos o personas debido a su poder simbólico, y son necesarios para que se constituya el espacio. La constitución del espacio del museo se debe al lugar en el que está localizado, el cual tiene una significación para las creadoras y para la comunidad a partir de su historia y la función propuesta.

Volviendo al lugar de memoria, al principio esta investigación se había planteado este concepto como una manera sencilla de nombrar al museo en cuestión, sin embargo, el museo puede ser analizado de una manera más compleja, lo cual no excluye la posibilidad de pensarlo como lugar de memoria, pues como se dijo anteriormente, los espacios no pueden existir sin los lugares y viceversa. En ese sentido, el museo es un lugar espaciado, es decir, es espacio y lugar al mismo tiempo; del mismo modo que cada escenario dentro del museo es un espacio en sí mismo.

El concepto de lugar de memoria además de permitir categorizar al museo en el género de memoria posibilita expresar la potencialidad simbólica y significativa del museo. Son estos lugares, por definición, los puntos de cristalización y anclaje de la herencia colectiva material, simbólica y funcional (Nora, 2008). La noción de lugares de memoria debe incluir los lugares donde una sociedad consigna sus recuerdos y también toda unidad significativa que ha sido convertida en un elemento simbólico de la experiencia. Por tanto, como aclara Villeda (2012) se incluyen en estos lugares de memoria: aquellos que consignan la voluntad de memoria sin la necesidad de grupos y otorgada por el tiempo, y aquellos lugares creados por voluntad de que transmitan la memoria y sin necesidad de un tiempo largo de duración.

Estos lugares además tienen la posibilidad de exponer memorias de pasados recientes como síntoma del presentismo que subyace en la memoria de museos como la CMDHM. Si bien, como se dijo anteriormente siguiendo a Ricoeur, la memoria habla del pasado, este pasado no necesariamente debe ser lejano, puede estar vinculado al presente y al futuro. La memoria es un proceso de rememoración de eventos que pueden no haber terminado, como es el caso del conflicto armado en Colombia<sup>10</sup>. “Esa liberación del carácter potencial del pasado motiva que éste deje de atormentar al presente y deje de ser, como sugiere esta gráfica expresión, ‘el pasado que no quiere pasar’” (Ricoeur 1999, 13).

Ahora, respecto a las atmósferas, Löw (2016) plantea que los espacios desarrollan una potencialidad gracias a la intencionalidad de quienes los crean y la agencia de quienes los leen. Esta potencialidad puede influir en los sentimientos antes de habitarlo y mientras se lo habita. En el caso del museo, una persona puede pasar por varias emociones durante el recorrido, y los sentidos de la memoria que construye pueden estar permeados por diversos aspectos sensitivos. La atmósfera entonces funciona como proyección del propio estado de ánimo sobre los íconos y como separada de la persona. Siguiendo a Böhme (1995), la productividad intrínseca de las atmósferas puede transportar a las personas a estados de ánimo más o menos en contra de su voluntad, y la producibilidad deliberada de las atmósferas está basada en el conocimiento de las funciones escénicas de los íconos. De este modo, las atmósferas no son sólo una proyección del estado de ánimo, sino que pueden ser contrarias al propio estado de ánimo, y es eso lo que las hace llamativas.

---

<sup>10</sup> Aunque el lugar de memoria configurado como museo surgió como una iniciativa en el marco de la finalización del conflicto armado entre las FARC-EP y el gobierno, dicho conflicto es tan complejo que no comprende la existencia de dos actores armados sino de muchos más, que continúan reproduciendo violencia en el país y específicamente en regiones estratégicas como el Magdalena Medio.

Entonces, los íconos tienen una efectividad externa y por tanto las atmósferas les pertenecen. Pero al mismo tiempo, las personas juegan un papel fundamental dado que las atmósferas están vinculadas con los sentidos. De manera que, las atmósferas están compuestas por los efectos de los objetos percibidos y la sensación física de la persona que percibe, que interpreta a partir de códigos culturales y que recodifica (Löw 2016). Esto implica que la persona que siente debe ser considerada en su contexto cultural.

### *Making Meaning*

Dado que el foco de esta investigación es la construcción de sentidos de la memoria o lo que Jeffrey Alexander llama “*making meaning*” y este proceso atraviesa todos los aspectos de interés en esta investigación: la rememoración, el lugar espaciado, la producción del trauma cultural y la autenticidad del *performance* en el museo, es importante ahondar en ello. Si bien, Alexander no explicita en ninguno de sus textos qué entiende por “*making meaning*”, hay algunos elementos a rescatar de las teorizaciones que ha realizado desde la sociología cultural y que son útiles para el estudio planteado en este texto.

Esta investigación entiende los sentidos como aquellos significados que generan los agentes en la experiencia. Estos sentidos están atravesados por sentimientos, emociones y sensaciones corporales. Este planteamiento es útil porque permite pensar la construcción intencionada de un espacio que rompe la cotidianidad para evidenciarla. En el caso del conflicto armado, el museo se constituye como una apuesta para evidenciar la violencia y los actos de resistencia de las mujeres. El contenido del museo existe en cuanto es una red de significados creado conscientemente. El museo dice algo sobre el conflicto armado, es responsabilidad de las audiencias leer el mensaje e interpretarlo.

El museo es un espacio de interpretación, una lectura de la experiencia del conflicto armado, un cuento que las mujeres cuentan sobre su experiencia y que las audiencias leen y recodifican desde su propia cultura. Los sentidos, además, pueden ser modificables por el proceso de interacción y la experiencia de habitar el museo. Por esta razón, los sentidos pueden ser diferentes entre las personas, y pueden cambiar con el tiempo, lo que permite generar contrastes.

## El trauma cultural

Durante el siglo XX se habló continuamente del trauma a partir de experiencias o acontecimientos que marcaron de alguna manera un antes y un después en la vida de una persona o a una población. “Los actores se describen a sí mismos como traumatizados cuando el entorno de un individuo o una colectividad cambia repentinamente de forma imprevista y no deseada” (Alexander 2004, 2). Se arraigó tanto el uso de la denominación de trauma que las personas lo utilizan en el lenguaje ordinario para referirse a algo muy comúnmente experimentado. Sin embargo, desde la sociología cultural Jeffrey Alexander (2004) añadió reflexividad al asunto para pensar el trauma como una construcción social.

Esto implica dejar de lado las ideas naturalistas que definen acontecimientos imprevistos o que marcaron alguna pauta en el cotidiano como inherentemente traumáticos para rescatar la atribución social del trauma, es decir, cómo se experimenta, se comprende y se relata el acontecimiento. Esta atribución social puede darse en el momento en que se desarrolla un evento, antes de que ocurra en términos de suposición o después de ocurrido en términos de relato o reconstrucción (Alexander 2004). En el desarrollo de dicho ejercicio es importante el papel que juega la imaginación, pues es la manera que tienen las personas de otorgar sentido a lo experimentado. Si bien es fundamental abogar por la verosimilitud de que se ha producido el trauma y el posicionamiento constructivista pareciera contrariarse con este fin, el pensamiento sociológico cultural se preocupa más por la construcción y representación del relato del trauma que por los hechos en sí mismos (aunque no los dejan de lado). Es decir, no busca revelar la verdad ni la exactitud de lo ocurrido en las afirmaciones de las personas, tampoco hace una evaluación moral de lo ocurrido, la preocupación se centra en cómo se rememora, relata y construye una narración valiéndose de los recursos de su imaginación. Como afirma Alexander “No es la ontología ni la moral, sino la epistemología, lo que nos preocupa” (Alexander 2004, 9). La importancia de estudiar el carácter epistemológico del trauma se centra en las afectaciones simbólicas que tienen los fenómenos en la identidad de las colectividades.

Las expectativas y capacidades emocionales y culturales de las personas están arraigadas en las colectividades de las que hacen parte. Con los acontecimientos irruptores de la cotidianidad no solo se pone en juego la estabilidad del colectivo en términos materiales, sino que se pone en peligro la estabilidad de la identidad colectiva. Por ello los acontecimientos no crean *per se* trauma colectivo, es decir, los acontecimientos no son traumáticos por sí solos. Se requiere de una

atribución social para que un evento sea considerado como trauma. Es el proceso sociocultural de redefinición de estructuras de significado que se da ante el acontecimiento el que lleva a que exista un proceso sociocultural de definición del trauma.

En este proceso de reflexividad, significación y relato se desenvuelve la agencia de las personas. Como ya se ha dicho, el trauma no se refiere a lo que un hecho hace a las personas sino de cómo estas actúan frente al mismo. Para que el trauma se produzca son necesarias las crisis culturales, es decir, que sean cuestionados los patrones de significado de las colectividades. Entonces entra en juego la generación de nuevos códigos culturales para significar el acontecimiento y re-significar las formas de relacionarse, las ideas y los valores sociales.

Aunque el concepto de trauma cultural propuesto por Jeffrey Alexander está pensado para estudiar eventos que desencadenan un sufrimiento colectivo a partir de una herida infligida, es el efecto cultural de los eventos que viven las personas y comunidades lo que interesa estudiar.

El trauma ocurre cuando los miembros de una colectividad sienten que han sido sometidos a un evento horrendo que deja marcas indelebles en la conciencia de su grupo, marcando sus recuerdos para siempre y cambiando su identidad futura de manera fundamental e irrevocable (Alexander 2004, 1).

El trauma es el resultado del malestar que pone en crisis la identidad de una colectividad. Lo que interesa estudiar es lo que los colectivos "deciden" representar sobre el dolor social y cómo evalúan el sentido de quiénes son, de dónde vienen y a dónde quieren ir. El museo CMDHM funciona como el lugar en donde se expone una representación del conflicto armado, constituyéndolo y reconociéndolo como trauma cultural. Los diferentes eventos asociados al conflicto llevaron a que las mujeres y las comunidades se cuestionaran los modos de relacionarse, los patrones de significado y los valores sociales, y representaran en un lugar espaciado los significados de lo vivido y de su identidad colectiva.

En la medida en que el trauma es imaginado y representado, la identidad colectiva se revisa significativamente. Esta revisión de la identidad significa que se construye un nuevo recuerdo del pasado colectivo. Esto es importante porque si bien las identidades se construyen continuamente en miras al presente y futuro, también se configuran reconstruyendo el pasado de la colectividad.

El momento entre acontecimiento y la representación de este es llamado por Alexander (2004) como el "proceso del trauma". Consiste en todas aquellas actividades que emprenden las colectividades para representar simbólicamente los acontecimientos. Dichas representaciones

incluyen el relato sobre lo vivido, las causas, las responsabilidades, los efectos, y el universo de significados construidos a partir de ahí.

El proceso del trauma se trata de “una reivindicación de una lesión fundamental, una exclamación de la profanación aterradora de algún valor sagrado, una narración sobre un proceso social terriblemente destructivo y una demanda de reparación y reconstitución emocional, institucional y simbólica” (Alexander 2004, 11). Es decir, el proceso del trauma permite a las personas volcar sus sentidos colectivos sobre lo acontecido y reconstruir significados para afrontarlo y continuar existiendo como colectividad.

Ahora bien, Alexander (2004) compara el proceso del trauma como un acto de habla, es decir, tiene: ponente, audiencia y situación. El objetivo del ponente o también llamado “grupo portador” es proyectar de forma persuasiva la reivindicación del trauma al público, para lo cual se vale de la situación (contexto socio histórico) y recursos simbólicos. “Los grupos portadores son los agentes colectivos del proceso traumático” (Alexander 2004, 11). En el caso del museo CMDHM son las creadoras del lugar y las guardianas que llevan a cabo el acto performativo del recorrido quienes fungen como grupo portador. Ellas construyeron una representación del conflicto armado en un proceso de trauma cultural desde una mirada particular de mujeres populares, y lo exponen a las audiencias en un museo para dar a conocer su proceso de trauma y generar un diálogo que permita validar la autenticidad del proceso y también nutrirlo.

La representación del trauma tiene mucho que ver con el *performance*, porque pone en juego elementos concretos para exponer a las audiencias un relato que resulte verás y auténtico. “Para que el público en general se convenza de que ellos también han quedado traumatizados por una experiencia o un acontecimiento, el grupo portador tiene que llevar a cabo un exitoso trabajo de significación” (Alexander 2004, 12). La representación del trauma es un proceso contingente, que invita a la discusión y el debate. Por ello no se considera que sea algo dado, sino que depende de la interlocución entre distintos actores que ponen en juego sus sentidos en la representación performativa del trauma. Alexander plantea algunas presuntas que deberían responderse de manera convincente en un proceso exitoso de representación colectiva:

1. La naturaleza del dolor. ¿Qué es lo que ha ocurrido realmente, al grupo en particular y a la colectividad más amplia de la que forma parte?
2. La naturaleza de la víctima. ¿Qué grupo de personas se vio afectado por este dolor traumático?

3. Relación de la víctima del trauma con el público en general (...) ¿Hasta qué punto los miembros de la audiencia de las representaciones del trauma experimentan una identidad con el grupo inmediatamente victimizado?
4. Atribución de la responsabilidad. ¿Quién hirió realmente a la víctima? ¿Quién causó el trauma? (2004, 13-15).

Si bien se procura la autenticidad en la representación del trauma, al permitir que los miembros de un público más amplio participen en el dolor que han causado los acontecimientos, el proceso del trauma cultural amplía el ámbito de la comprensión, la simpatía social, la solidaridad, la responsabilidad moral y proporciona poderosas vías para implementar estrategias de no repetición.

### La autenticidad

Al asumir la complejidad de las sociedades en las cuales se producen los sentidos entonces se toma que la autenticidad es un aspecto importante por valorar. Lograr la autenticidad quiere decir que los sentidos se fusionan de manera satisfactoria. Pero lograr dicho estado en el *performance* no es un proceso lineal ni se puede considerar completado durante todo el acto, pues en la interacción entre el grupo portador (guardianas y creadoras) y la audiencia es necesaria la negociación. Así como pueden darse sentimientos de integración e identificación, también puede darse el desacuerdo y sentimientos de fractura. Dada la diversidad y heterogeneidad de sentidos que producen las personas, es válido preguntarse por la autenticidad del *performance* en el museo, es decir, la capacidad de re-fusionar los sentidos del grupo portador, audiencias y crítica especializada. Siguiendo a Alexander (2017), se podría decir que el *performance* en el museo resulta exitoso o auténtico cuando logra fijar los significados de las estructuras culturales en la acción; pero resulta fallido o inauténtico, cuando no consigue re-fusionar los sentidos con las estructuras culturales. Al hablar de re-fusión, el autor se refiere a la capacidad para exponer sentidos integrados entre el grupo portador, las audiencias y la crítica especializada. “Para ser efectivos en una sociedad con un grado mayor de complejidad social, la performatividad social se encuentra más comprometida en un proyecto de re-fusión” (Alexander 2007, 32), es decir, ese proceso en el cual se dan tensiones interpretativas de fractura e integración al mismo tiempo, pero en el cual se

puede llegar a la autenticidad del *performance*. Donde hay aceptación y afirmación de veracidad hay autenticidad.

La atribución de autenticidad, en otras palabras, depende de la capacidad del actor para coser los elementos dispares de la interpretación en un todo perfecto y convincente. Si la autenticidad marca el éxito, entonces el fracaso sugiere que una actuación parecerá insincera y falsa: el actor parece fuera de lugar, simplemente para estar leyendo un guion impersonal, empujado y jalado por las fuerzas de la sociedad, actuando no por motivos sinceros sino para manipular (Alexander 2006).

El *performance* en el museo se puede considerar auténtico cuando las audiencias aceptan el relato como razonable, enmarcados en la cultura y la personalidad de su agencia. Esto no quiere decir que las personas no produzcan sentidos nuevos al enfrentarse al museo, pero se requiere llegar a ciertos acuerdos entre los sentidos de lo representado y de lo interpretado para dar por sentado que existe autenticidad. El diseño de la superficie estética de un objeto afecta profundamente las posibilidades de fusión de la audiencia. Las audiencias están expuestas a experiencias de los objetos diseñadas, por ejemplo, al visitar el museo; al encontrarse con estos objetos es posible que experimenten fusión (Alexander 2020).

En el estado fusionado, el público atribuye a los objetos un aura de sacralidad y belleza; tienen una experiencia estética e icónica, de intenso significado y emoción. Al experimentar la identificación, subjetivan los objetos, sienten amor y admiración, llevan el objeto del exterior al interior de sí mismos y luego se esfuerzan por objetivar la superficie de sí mismos en los mismos términos icónicos (Alexander 2010).

En el caso de que un objeto no atrape, no resuene o no conmueva a la audiencia, entonces la actuación icónica no se ha re-fusionado. Para que un *performance* sea efectivo, los actores (las guardianas en este caso) deben ofrecer una actuación plausible, “una que lleve a aquellos a quienes se dirigen sus acciones y gestos a aceptar sus motivos y explicaciones como un relato razonable” (Alexander 2004).

La crítica es un aspecto que entra en juego en la autenticidad de los objetos. Sin importar la forma como se haya puesto en escena el objeto, el diseño, la producción y creación de este, la crítica es un elemento mediador. “Los críticos brindan a las audiencias interpretaciones autorizadas de los objetos antes de que las mismas audiencias los encuentren” (Alexander 2020, 410). Este tipo de audiencias se llaman críticos porque están más informadas y son conscientes de que los objetos

son colocados intencionalmente. El papel de la crítica especializada es importante porque media en la percepción que construyen las personas al interactuar con los objetos y juega un papel importante en la autenticidad.

Ahora bien, Alexander deja claro que la autenticidad no es estática ni se puede dar por lograda, al contrario, es contingente puesto que depende de las construcciones sociales de sentido, las cuales son cambiantes y se ajustan a la cultura específica de las sociedades. De acuerdo con la teoría de la autenticidad de Alexander (2006), es posible que en cuanto más simple sea la organización colectiva, cuanto menos segmentadas y diferenciadas estén sus partes sociales y culturales, más se fusionan los elementos de las representaciones sociales, logrando más fácilmente la autenticidad; mientras que, cuanto más compleja, segmentada y diferenciada es la colectividad, más se difuminan estos elementos del desempeño social y más difícil es dar un acto *performativo* por auténtico. Sin embargo, es posible que no suceda exactamente así, porque en las sociedades complejas, heterogéneas y segmentadas también es posible que haya la autenticidad, todo depende de las características concretas de la comunidad.

## Conclusiones

Los estudios sobre la creación de memoria se han caracterizado por abordarla como un tema de disputa en donde prevalece la tensión constante entre las versiones oficiales y las versiones alternativas, subterráneas o subalternas. En ese orden de ideas, entienden los objetos como dispositivos o mediadores de narrativas, pero dejan de lado el poderoso papel de los objetos como íconos vivos que permiten la significación y/o resignificación colectiva de eventos pasados, restando agencia a los actores sociales. Por lo general, los estudios de la memoria se preocupan poco por analizar el trauma; cuando lo hacen se centran en el evento paralizante y no en el proceso que emprenden los colectivos para entenderlo, narrarlo y re-significarlo utilizando las estructuras culturales que configuran un sistema de creencias y valores sociales. El abordaje teórico de la memoria como un estudio cultural predomina en la mayoría de las investigaciones revisadas en este capítulo, es decir, entienden la cultura como una manifestación en un entorno político y social.

Son muy pocos los trabajos que abordan la cultura como una estructura en sí misma. Por ello, esta investigación propone un marco conceptual desde la sociología cultural pensado para analizar los sentidos de la memoria del conflicto armado en el museo CMDHM. Desde allí, entiende el

lugar espaciado como aquel que posibilita el contraste de sentidos en la rememoración y el proceso de trauma cultural. Así mismo, tiene en cuenta la autenticidad del *performance* en la representación de la memoria del conflicto armado, es decir, retoma elementos teóricos de la sociología cultural para analizar la re-fusión de los sentidos propuestos en el lugar por el grupo portador con la estructura cultural de los actores que interactúan y se relacionan en el espacio.

En términos metodológicos, este trabajo encuentra en estudios previos la priorización de métodos cualitativos, en especial de tipo etnográfico. Aunque en la mayoría de los casos no buscan contrastar los sentidos de diferentes actores en interacción con los procesos de memoria, ofrecen un panorama metodológico a esta investigación que facilitaron la elección de los métodos a implementar en el trabajo de campo. Dichas elecciones y travesías metodológicas se pueden leer en el apartado titulado “*post scriptum*: los desafíos metodológicos”.

Este panorama de antecedentes teóricos y metodológicos, así como las elecciones teórico-conceptuales que presenta este capítulo son la base para los análisis que siguen en los capítulos posteriores. Para continuar en dicho proceso, es necesario entrar en contexto. El próximo capítulo hace un acercamiento a la geografía, la vida económica y cultural del Magdalena Medio, las características del conflicto armado en la región y el papel que ha cumplido la OFP en la defensa de derechos humanos y la rememoración desde el museo CMDHM.

## Capítulo 2. “Contra el tiempo y la desmemoria”

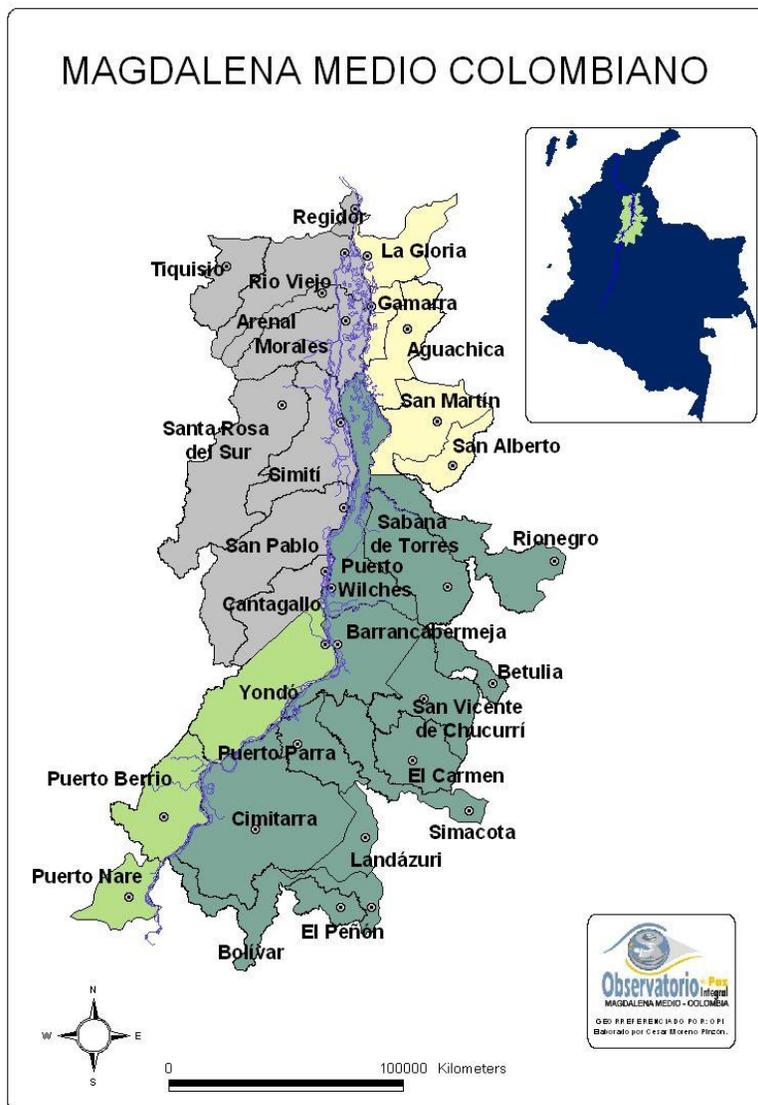
*La novia oscura* es una novela de la escritora colombiana Laura Restrepo. Cuenta la historia de una niña que llega a un poblado petrolero de Colombia para trabajar en la prostitución. La protagonista se enamora y sortea dilemas de su pasado y presente por las circunstancias del contexto. La historia ficticia que construye la periodista Restrepo es producto de una extensa investigación realizada en Barrancabermeja, Santander. La autora afirma “escribir esta historia se me ha convertido en una carrera perdida de antemano contra el tiempo y la desmemoria, que son dos hermanos gemelos de dedos largos que todo lo tocan”. Como una forma de materializar esta carrera contra el tiempo y la desmemoria, en el museo CMDHM de la OFP las mujeres recuerdan el conflicto armado desde su mirada, con los sentidos que acompañan sus interpretaciones y la representación de aquello que decidieron contar.

Este capítulo contextualiza la ubicación geográfica en la cual se enmarca el tema de estudio, plantea un panorama general del conflicto armado en el Magdalena Medio y la historia organizativa de la OFP, teniendo en cuenta que fue la encargada de cristalizar en un espacio físico un relato de las mujeres sobre la memoria del conflicto. También desarrolla el proceso de reparación colectiva en el cual se enmarca la creación del museo CMDHM y las principales preocupaciones que suscitaron los puntos de cristalización del relato que expone el lugar.

Es importante este acercamiento contextual para comprender el marco cultural en el cual se construyen los sentidos de los actores sociales. El Magdalena Medio es una región particularmente estratégica para Colombia debido a su importancia económica, geográfica y política. Esa importancia es clave para que distintos actores armados buscaran el control territorial y social de la región. Los distintos hechos violentos que han ocurrido desde que inició el conflicto armado reconfiguraron las relaciones sociales, el sistema de valores, creencias y las acciones colectivas para recordar. Uno de estos esfuerzos por reconstruir el pasado lo concentra el museo CMDHM creado por la OFP. Rastrear la historia de la Organización y el contexto político en el cual emergió la iniciativa de dicho espacio es importante para comprender los intereses, las preocupaciones y las decisiones éticas, estéticas y políticas que expone su contenido y que serán explorados detenidamente en el capítulo siguiente.

## Un poco de contexto

**Imagen 2. Mapa de la región del Magdalena Medio colombiano**



Fuente: Observatorio de Paz Integran Magdalena Medio, Colombia.

La región del Magdalena Medio es cálida y húmeda, tiene una extensión de treinta mil kilómetros cuadrados y está confluída por siete departamentos: Santander, Cesar, Bolívar, Antioquia, Boyacá, Caldas y Cundinamarca (Comisión de la Verdad s.f). Esta región es atravesada por el río Magdalena, el cual es conocido como el más grande de Colombia y considerado la vía fluvial más importante del país, dado que comunica al sur con el norte (Ver imagen 1).

Imagen 3. Ubicación de Barrancabermeja en Santander, Colombia



Fuente: Alcaldía de Barrancabermeja, 2016

Barrancabermeja es conocida como la capital no oficial de dicha región debido a su importancia económica y política (Ver imagen 3). Esta ciudad fue fundada en la época de la colonia hace casi 500 años, su crecimiento y expansión fue producto de la confluencia de trabajadores de la *Tropical Oil Company*<sup>11</sup> en la década de 1920. Hasta 1999 esta ciudad producía el sesenta por ciento de gas y otros combustibles para el país. Actualmente, allí se encuentra la sede central de la empresa estatal Ecopetrol (Empresa Colombiana de Petróleos) la cual asumió en 1951 los activos de la *Tropical Oil Company* (Ecopetrol 2014). Entonces, Barrancabermeja fue construida entorno a la industria petrolera.

En el corregimiento llamado “El Centro” se encuentra la refinería. De modo imponente sobre el borde de la Ciénaga Miramar, una escultura llamada “Cristo Petrolero” se erige como un punto de referencia para propios y foráneos. Desde el puerto se puede ver cómo trabaja a llama viva la producción de petróleo que nunca se detiene mientras el río Magdalena pasa con su fuerza plagado de suciedad. Es tal la importancia de esta actividad económica que el único museo que

<sup>11</sup> La primera empresa petrolera que llegó al territorio de tipo privado y que años después, en 1951 pasó a manos del Estado, cambiando su nombre por Ecopetrol.

existía en la ciudad hasta el 2019 era el Museo del Petróleo, dedicado a exponer información y elementos propios de la industria. En el puerto, además de restaurantes que ofrecen platos de la gastronomía tradicional riverense, se reúnen particulares con cañas improvisadas para pescar, otras personas se acercan a las chalupas para transportarse a municipios cercanos como Puerto Wilches; tampoco faltan las aves que se deslizan sobre la superficie del agua para pescar y otras tantas para cantar en conjunto.

En el río también hay placas conmemorativas para recordar a las personas asesinadas cuyos cuerpos fueron lanzados al agua durante los años más álgidos del conflicto armado. Este punto es concurrido por trabajadores del petróleo y visitantes de la ciudad, pues es un atractivo turístico. El río ha adquirido con el tiempo carácter de lugar de memoria debido a su fuerza simbólica para los habitantes de la zona. Así, se ha convertido en un lugar clave para el turismo de la memoria. Los barrios de la ciudad petrolera son en su mayoría la evolución de lo que en un principio fueron asentamientos irregulares contruidos por grupos de obreros que llegaron a inicios de siglo XX como empleados de *la Tropical Oil Company*. Al caminar por sus calles ardientes y de aire húmedo por el sol implacable y el río que la atraviesa, se puede evidenciar que a pesar de ser una de las ciudades que más ingresos económicos produce para Colombia, su desarrollo urbano es precario. Laura Restrepo hace una descripción literaria de la cotidianidad en la ciudad.

Bajo el calor vertical del mediodía, se enroscaba entre el polvo un caserío surcado por callejones de tierra que se dejaban apretar, a lado y lado, por cayenos florecidos y desiguales habitaciones de bahareque embutido y techo de zinc, cada una con puerta abierta a la calle y expuesto a la vista un reducido interior sin misterio ni secreto, con algún armario, un lento ventilador, jarra con palangana y catre pulcramente tendido. Afuera convivían animales realengos, niños que de adultos querían ser petroleros, niñas que soñaban con ser maestras, mujeres en chanclas que conversaban a gritos mientras barrían la entrada o reposaban en una mecedora a la sombra, abanicándose con la tapa de una olla (Restrepo 1999, 22-23).

Esa convivencia comunitaria en barrios populares que relata Restrepo ha estado marcada por el conflicto armado. De acuerdo con datos de la UARIV, el conflicto armado en el Magdalena Medio ha dejado más de 119.477 víctimas de desplazamiento forzado, homicidio, masacres y desaparición forzada; de este total, estima que un 42% de las víctimas residen en Barrancabermeja (Becerra y Yañez 2014, 29). En el Magdalena Medio nació el ELN en 1964, específicamente en el municipio de San Vicente de Chucurí, y se posicionó en dicha región entre las décadas de 1960 y 1980 (Sancho 2020). Esta guerrilla surgió con el apoyo del movimiento estudiantil liderado por la Asociación de Estudiantes de Santander (AUDESA) de la Universidad Industrial de Santander

(UIS) y el movimiento obrero de la zona (Barrios 2012). Allí también tuvieron lugar las acciones guerrilleras de las FARC-EP entre las décadas de 1970 y 1980 (Isschot 2020).

En respuesta a las condiciones de precariedad laboral de la industria del petróleo y de los problemas sociales que fueron emergiendo con el conflicto armado, el activismo de la sociedad civil se convirtió en una manera de habitar y defender el territorio. Así, desde que llegó la población obrera a Barrancabermeja en la década de 1920 empezaron a constituir organizaciones como la Unión Sindical Obrera de la Industria del Petróleo (USO) para exigir la mejora en algunos aspectos materiales de vida y de trabajo (USO s.f), (sindicato que hoy en día sigue existiendo). En las décadas de 1960 y 1970 el discurso antiimperialista y revolucionario de las guerrillas coincidía con el discurso del movimiento obrero en torno al rechazo de la represión estatal a las protestas sociales. En un principio hubo simpatía de la población que habitaba Barrancabermeja con la presencia y la lucha de este grupo armado que llegó a acompañar los paros laborales y cívicos que se realizaron durante la década de 1960 (Barrios 2012).

Con los años y las necesidades del contexto, se fueron creando otras organizaciones como la Coordinadora Popular, Corporación Regional de Derechos Humanos (CREDHOS), el Colectivo 16 de mayo, la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (ASFADDES), la Asociación de Desplazados Asentados en el Municipio de Barrancabermeja (ASODESAMUBA), el Observatorio de Paz Integral (OPI) la Organización Femenina Popular (OFP), entre otras. Estas organizaciones surgieron como respuesta a diversos problemas en la ciudad como la violencia intrafamiliar, las extorsiones, hurtos y vacunas<sup>12</sup> que empezaron a aplicar las guerrillas contra la población civil, los enfrentamientos entre la Fuerza Pública y la guerrilla, la incursión de la Red de inteligencia 07 de la armada y el paramilitarismo (Barrios 2012). El activismo social se enfocó entonces en la defensa de la vida y la resistencia.

Después de casi tres décadas de predominancia guerrillera en el Magdalena Medio, en la década de 1980 inició la incursión paramilitar en la región, la cual buscaba luchar contra la insurgencia, tener control completo del narcotráfico en la región e imponer un nuevo orden social (CNMH 2019). El fenómeno paramilitar ha causado una parte considerablemente alta de hechos victimizantes en el conflicto armado en Colombia. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica

---

<sup>12</sup> En Colombia se conocen las vacunas como el cobro extorsivo que realiza grupos armados ilegales a la población civil. De acuerdo con Wallace (2013), estos grupos por lo general les envían a sus víctimas una boleta que hace las veces de notificación de cobro, el que luego realizan de forma anual o por lo menos en cuotas a intervalos largos. Las consecuencias por el no pago de estas extorsiones es la violencia: asesinatos, desapariciones, secuestros, entre otros.

(CNMH), el paramilitarismo fue responsable desde el año de 1975 del 47,09% de las muertes violentas ocurridas en el conflicto armado (CNMH 2018). El paramilitarismo es tan antiguo como las primeras guerrillas colombianas, sin embargo, este fenómeno incrementó en la década de 1980 por el apoyo de los carteles del narcotráfico y de las elites económicas y políticas para vencer a las guerrillas.

En la región del Magdalena Medio el paramilitarismo se consolidó con la masacre de la Rochela, Simacota en el año de 1989. En Barrancabermeja esta consolidación se dio el 16 de mayo de 1998 cuando el Bloque Central Bolívar (BCB)<sup>13</sup> llevó a cabo una masacre en la cual fueron asesinadas siete personas y desaparecidas veinticinco (CNMH 2018). La expansión paramilitar en la región y el control total de Barrancabermeja se dio de manera progresiva por más de diez años, desde la masacre de la Rochela en 1989 hasta la masacre del 16 de mayo de 1998 en la ciudad petrolera (Vásquez 2006). El paramilitarismo tenía el objetivo de explotar recursos ilegales, proteger a propietarios latifundistas y establecer por la fuerza un nuevo orden social (CNMH 2018).

El encuentro de las fracciones de grupos armados al margen de la ley por el dominio territorial y el control de rutas para el narcotráfico derivó en el recrudecimiento de la violencia (Mejía 2017). Desde la década de 1980 ese espacio de tiempo y durante los años siguientes también sucedieron amenazas, asesinatos selectivos, desapariciones y hostigamientos a la sociedad civil. Si bien la presencia guerrillera ya había configurado una cotidianidad en habitantes de la zona durante las primeras décadas del conflicto armado con hechos como la expropiación de tierras, las desapariciones forzadas, las extorsiones, los secuestros, los hurtos y las vacunas, con la llegada de grupos de paramilitares la violencia se recrudeció especialmente contra líderes y lideresas de las organizaciones sociales señalados de colaborar con la guerrilla. El río Magdalena se convirtió en una fosa común en donde eran arrojados los cuerpos sin vida. Básicamente la muerte convirtió al río Magdalena en un corredor de sangre (Rutas del conflicto s.f.).

Aunque por el recrudecimiento del conflicto armado en la década de 1990 muchas organizaciones sociales disminuyeron su accionar o dejaron de existir por el temor de sus integrantes a ser objetivo de los grupos armados enfrentados, las mujeres permanecieron organizadas en colectivos como la OFP. Afrontaron la violencia con diversas acciones colectivas

---

<sup>13</sup> El BCB fue un grupo paramilitar que surgió como una alianza entre los narcotraficantes y los paramilitares preexistentes en el Magdalena Medio. Las primeras apariciones del BCB se dieron en el sur de Bolívar cuando combatieron contra cuadrillas del ELN. Sin embargo, autores como Arias y Prieto (2011) aducen la creación de BCB al aumento de los cultivos de la hoja de coca en la región.

como la protesta pública no violenta, la desobediencia civil y la búsqueda y recuperación de cuerpos de personas desaparecidas, entre otras. Empezaron un largo camino de formación y liderazgo comunitario que conllevó a la persecución y el señalamiento por parte de los actores armados, lo cual concluyó en el desplazamiento forzado de algunas, el exilio de otras, muchas más fueron asesinadas o desaparecidas y unas más enfermaron a causa de las turbulencias emocionales.

El trabajo de esta organización se ha focalizado principalmente en “programas y acciones para dignificar la vida de las mujeres y sus familias y contribuir directamente en el cambio o transformación de sus realidades” (Becerra y Yañez 2014, 26). El proceso organizativo lo realizan desde la base de las dinámicas comunitarias, barriales y cotidianas de las mujeres atendiendo temas como la violación sistemática de derechos humanos, la pobreza y la discriminación. Entre sus objetivos como organización se encuentra promover y defender “los derechos humanos y el desarrollo integral de las mujeres del Magdalena Medio con conciencia de género y de clase, con capacidad de transformar su realidad a través de acciones políticas, jurídicas, organizativas y económicas” (Becerra y Yañez 2014, 26).

La OFP es reconocida como la organización de mujeres con más años de experiencia y con el mayor número de mujeres afiliadas en la región. Así mismo, en el nivel nacional e internacional es un referente de identidad organizativa de mujeres (Becerra y Yañez 2014). Cuando estaban constituyendo este proyecto organizativo, Barrancabermeja era una ciudad habitada constantemente por manifestaciones sociales y obreras para exigir mejores condiciones de vida al gobierno y a la empresa petrolera. Muchas de las mujeres que llegaron a conformar la OFP en sus inicios eran hijas y esposas de trabajadores del petróleo y de líderes de causas populares. Fueron mujeres que nacieron en hogares donde la fuerza femenina se encargó de construir los barrios populares. Sin embargo, el proceso organizativo de la OFP inició en un contexto donde el liderazgo de las luchas sociales estaba en manos de los hombres sindicalistas. Ellas hicieron su propio camino para hablar de las violencias y las desigualdades que vivían cotidianamente (De Roux 2014).

La OFP nació en 1972 como una propuesta de la Pastoral Social y la diócesis de Barrancabermeja para organizar a las mujeres en torno a la superación de la violencia intrafamiliar y la injusticia social. Según autoras como Villarreal (2011), Lamus (2010) y Wills (2007), en las décadas de 1970 y 1980 las reivindicaciones de mujeres en América Latina y en Colombia se centraban en temas cívicos y la politización de su papel tanto en la esfera pública como privada. En este contexto surgió la Organización, la cual fue elaborando y transformando sus

reivindicaciones de género de la mano de lo que sucedía en el nivel internacional y nacional. Así, la OFP pasó por distintos momentos a lo largo de sus casi cincuenta años de existencia. En un inicio se encontraba amparada por la iglesia, pero con la experiencia de organización social, la formación en liderazgo y el posicionamiento de sus proyectos comunitarios, en 1987 dejó de ser una parte de la Pastoral Social para seguir enfrentando de manera autónoma los retos políticos de la región (Semana 2021).

En esta nueva etapa, las mujeres de la OFP empezaron a construir su autonomía organizativa argumentando la conciencia de género para trabajar en la reducción de las desigualdades y violencias que las afectan por el hecho de ser mujeres (Cabezas y Molina 2018). En el mismo año que decidieron separarse de la iglesia abrieron la primera Casa de la Mujer en Barrancabermeja, proyecto que se replicó posteriormente en siete municipios más de Santander y el Magdalena Medio: Girón (Santander), Puerto Wilches (Santander), Sabana de Torres (Santander), Barrancabermeja (Santander), San Pablo (Bolívar), Cantagallo (Bolívar) y Yondó (Antioquia) (Becerra y Yañez 2014). Las Casas de la Mujer sirvieron en la época más álgida del conflicto como albergues humanitarios en donde se ofrecían capacitaciones, techo, comida y los mínimos de subsistencia a las mujeres víctimas del conflicto armado y sus familias. Así mismo, estas Casas han servido como espacio de reunión, formación y refugio de jóvenes y adultas lideresas sociales y políticas en la región (Semana 2021). Son el espacio donde han visibilizado sus procesos organizativos, construyen relaciones de confianza y fortalecen su sentido de pertenencia a la OFP. Según la narración de ellas mismas “los años 80 fueron los años del tejido social, donde las compañeras de la Organización crearon en las comunas populares de Barrancabermeja la textura de su propio proyecto” (Becerra y Yañez 2014, 30).

Con el tiempo la OFP fue transformando su accionar a raíz de los cambios políticos y sociales en la región: la consolidación de grupos al margen de la ley, la violencia de género y los altos índices de desplazamiento forzado (Cabezas y Molina 2018, 77). También su transformación se dio de la mano del contexto social y político latinoamericano y colombiano. En Latinoamérica entre las décadas de 1980 y 1990 terminaron las dictaduras de Argentina, Chile y Uruguay y se empezaron a consolidar con más fuerza los movimientos defensores de derechos humanos. En estos países también a raíz de los hechos de violencia contra la sociedad civil propios de las dictaduras, las mujeres se organizaron para buscar a sus hijos desaparecidos constituyéndose como actrices fundamentales en la lucha antidictatorial y por los derechos humanos. Las mujeres defendieron su

rol de madres en la escena pública y fueron precursoras del movimiento de derechos humanos en América Latina enviando un nuevo mensaje de transformación política que resonó en toda la región (Cuesta 2016).

En Colombia, durante las décadas de 1970 y 1980 las reivindicaciones se centraban en el papel político de las mujeres en la sociedad. Desde la década de 1990 las iniciativas feministas empezaron a pluralizarse con la apertura política que facilitó la Constituyente de 1991<sup>14</sup>. Esta oportunidad estuvo acompañada de la agudización de la violencia del conflicto armado de diversas formas. Los grupos armados al margen de la ley ganaron en capacidad coercitiva, el narcotráfico permeó las instituciones políticas y los procesos electorales, la violencia urbana y el crimen se hicieron presentes en las principales ciudades. Para finales de la década de 1990 tanto guerrillas como paramilitares declararon objetivo militar a la población civil, teniendo un fuerte control político territorial de autoridades locales en diferentes regiones del país (Cuesta 2016). En respuesta a esta situación, iniciaron una ola de movilizaciones por la paz e iniciativas de resistencia territorial en las regiones afectadas, entre ellas, el Movimiento Social de Mujeres contra la Guerra y por la Paz creado por mujeres afiliadas a la OFP en 1996, afianzando su perfil como defensoras de los Derechos Humanos (Peace insight 2015).

En 1998, el entonces presidente Andrés Pastrana dio inicio a un proceso de paz con las FARC-EP que tuvo como centro de negociación el municipio de San Vicente del Caguán en el departamento del Caquetá. Mientras esto sucedía, en Barrancabermeja se posicionaba el paramilitarismo con la masacre del 16 de mayo de 1998. En este contexto de violencia y negociaciones, las movilizaciones y acciones por la paz se intensificaron y las iniciativas de las mujeres se concentraron en la defensa de los derechos humanos. La OFP inició una nueva etapa a la cual llamaron “Resistencia”. En este momento, las mujeres de la Organización emprendieron una campaña invitando a la escritura de cartas que respondieran a la pregunta “¿cómo se sienten las mujeres frente al conflicto?”. Las respuestas que empezaron a llegar desde diversos rincones de la región de manera anónima dejaron ver el hartazgo de las mujeres frente a esta situación, de

---

<sup>14</sup> En el marco de esta oportunidad política nacieron diversas organizaciones de mujeres como la Red Nacional de Mujeres, la Red de Educación Popular entre Mujeres de América Latina y el Caribe, la Red de Derechos Sexuales y Reproductivos y la Red Mujer y Hábitat con el apoyo de varias confluencias mundiales. Se mantuvieron además organizaciones anteriores: Asociación Nacional de Mujeres Campesinas e Indígenas de Colombia (Anmucic), y fundaciones y ONG que se concentran en la defensa de la ciudadanía: la Casa de la Mujer, Centro de Atención para la Mujer y la Infancia, y la Organización Femenina Popular (OFP) (Cuesta 2016).

manera que otra de las acciones llevadas a cabo por la Organización fue la colocación de carteles que expresaban ese cansancio en el espacio público (OFP 2016).

En esta época también, debido al confinamiento por los enfrentamientos entre grupos armados, el hambre era cada vez más profunda, por eso la Organización realizó comedores populares, ollas comunitarias, mercados populares, y huertas caseras para menguar la crisis. Adicional a ello, dado que los cuerpos sin vida en el río Magdalena era una constante de la cotidianidad de esa época, las mujeres de la Organización, vestidas con una bata negra, emprendieron búsquedas de los cuerpos (Becerra y Yañez 2014). El sacerdote jesuita Francisco De Roux que por esa época atendía proyectos de la iglesia en el Magdalena Medio y conoció de primera mano el trabajo de la OFP describe esta etapa así: “Los años 90 fueron los años de duro aprendizaje y maduración, de lucha por los derechos humanos y acciones de solidaridad humana (...) frente a la inseguridad y la violencia que iban golpeando de manera creciente al puerto petrolero” (De Roux 2014, 18).

Acudiendo a la necesidad de visualizar la magnitud de lo sucedido en números, dentro del libro “Re-parar para la paz. Caminos y reflexiones en el proceso de reparación colectiva de la Organización Femenina Popular”, la Organización recurre a los datos recopilados desde 1985 hasta 2014 por el Registro Único de Víctimas sobre los hechos victimizantes dirigidos a mujeres del Magdalena Medio. Identifican que durante ese tiempo 92.378 mujeres fueron desplazadas forzosamente, 9.003 fueron asesinadas, 1.571 fueron desaparecidas forzosamente, 1.123 fueron amenazas, 339 fueron víctimas de actos terroristas, atentados y hostigamientos, 208 fueron secuestradas, 193 sufrieron pérdida de bienes muebles e inmuebles, 92 fueron víctimas del despojo forzado de tierras, 86 fueron víctimas de delitos contra la libertad e integridad sexual, 35 sufrieron hechos de tortura y 21 vivieron afectaciones por minas antipersonas (Becerra y Yañez 2014, 29).

Según la misma Organización, todos estos hechos fueron responsabilidad del Estado por acción y por omisión, pues el silencio de las instituciones no solo omitía su deber de proteger y prevenir las violaciones a los derechos humanos, sino que tampoco realizaban sus labores de investigación de los crímenes (Becerra y Yañez 2014, 33). Ante las agresiones contra las comunidades y contra ellas mismas, las mujeres dieron vuelta a los hechos y plantearon una relectura de estos desde la propuesta simbólica que las acompañó en manifestaciones públicas. Con diferentes estrategias como la incidencia política, la denuncia y la movilización social, las mujeres de la OFP exigieron la solución política y negociada al conflicto armado y rechazaron la vía armada

como medio para terminar la guerra. Algunos de los *slogans* que nacieron en esa lucha fueron: “ni un hombre, ni una mujer, ni un peso para la guerra” y “las mujeres no parimos ni forjamos hijos e hijas para la guerra”.

Es importante destacar que en el contexto nacional había una fuerte inestabilidad política y de orden público debido a los fallidos diálogos de paz en el Caguán. Para el año 2002 fue elegido nuevo presidente Álvaro Uribe Vélez quien impulsó una política de seguridad democrática, que proponía una solución militar al conflicto armado. La OFP junto con otros movimientos de mujeres como la Ruta Pacífica, la Iniciativa de Mujeres por la Paz, la Red Nacional de Mujeres, la Mesa Nacional de Concertación, rechazaron la política militarista de ese gobierno e insistieron en una salida negociada al conflicto. A pesar de la idea militarista del gobierno de Uribe, en el año 2003 inició un proceso de paz con grupos paramilitares, el cual concluyó con la desmovilización de varios frentes armados en medio de un clima de desconfianza<sup>15</sup> (Cuesta 2016). Pese al diálogo de paz con paramilitares, la respuesta de estos grupos en el Magdalena Medio con respecto las acciones de la OFP fue declarar a la Organización como objetivo militar.

Según el Observatorio de Derechos Humanos de la OFP, entre 1998 y 2016 se registraron 153 ataques o hechos violentos contra esta ONG. 100 casos (...) de persecución política y 53 (...) atentados a la estructura social, material y política (CNMH 2019).

Por lo cual la Organización entró a una nueva etapa en 2007 que llamaron “Transición”. En ese momento, la Organización se replegó reduciendo considerablemente su concurrencia a espacios de articulación del movimiento social y derechos humanos en la región. Disminuyó sus áreas de trabajo, los programas y las actividades de movilización que había desarrollado desde sus inicios. “La transición fue un espacio de tiempo en el que la organización luchó para no desaparecer” (Becerra y Yañez 2014, 43). A pesar de los distintos ataques violentos contra las lideresas<sup>16</sup>, la Organización se negó a abandonar la lucha social que había emprendido (Cabezas y Molina 2018). El accionar organizado de las mujeres se fue ajustando al contexto para mantenerse activas hasta la actualidad. En el año 2012 emprendieron otro momento organizativo que llamaron “Reconstrucción y Memoria” (Becerra y Yañez 2014). En el marco de la última negociación de paz llevada a cabo entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC-EP en La Habana, Cuba,

---

<sup>15</sup> Diferentes sectores políticos se opusieron a este proceso por las irregularidades en su desarrollo y la falta de garantías para la población civil.

<sup>16</sup> La OFP pasó de tener 3.000 afiliadas a quedar con un promedio de 1.700 mujeres.

entre el año 2012 y el 2016, empezaron a reconstruir los hechos del pasado. Gracias a la creación de la subcomisión de género en los diálogos con las FARC-EP, el acuerdo final de paz incorporó un enfoque de género. Un paso importante en esta dirección es que la OFP fue reconocida por la UARIV como sujeta de reparación colectiva en octubre de 2012 (Becerra y Yañez 2014).

Sin embargo, para aceptar este reconocimiento las mujeres de la OFP realizaron varias reuniones en las cuales debatieron al respecto. Para iniciar el proceso de identificación del daño colectivo producido por el conflicto armado plantearon la condición de la autonomía, es decir, no aceptar que agentes externos realizaran el diagnóstico ni el Plan de Reparación. Ellas mismas:

1) realizaron el diagnóstico del daño colectivo de la OFP y la Propuesta Autónoma de Reparación Colectiva; 2) hicieron una concertación metodológica para brindar solidez al proceso, reconstruir la confianza y verificar garantías de cumplimiento; 3) conformaron comités de observación y apoyo internacional al proceso; 4) tuvieron asistencia técnica y política del proceso y retroalimentación con organizaciones sociales y de mujeres (Cabezas y Molina 2018, 105).

El Plan de Reparación que construyó la Organización incluye un conjunto de sesenta y cuatro medidas que comprenden: la restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición tanto en los componentes político y material como simbólico (Becerra y Yañez 2014).

### **La reparación colectiva**

En el año 2012 iniciaron los diálogos de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC-EP. En el marco de estas conversaciones que marcaron un nuevo contexto de construcción de paz, memoria y reparación, la UARIV, de acuerdo con lo establecido en la Ley 1448 de 2011 y el decreto 4800 de 2011, reconociendo parte de la responsabilidad del Estado en los hechos violentos que afectaron a las comunidades, ofreció a la OFP iniciar el proceso de reparación colectiva por los daños causados en el marco del conflicto armado a la Organización. La decisión sobre aceptar dicha oferta pasó por un proceso de diálogo y debate al interior del colectivo. Debido a que durante los años de mayor recrudecimiento del conflicto las instituciones del Estado perdieron la confianza de las comunidades por su ausencia en la protección y prevención de los hechos violentos, para la OFP no fue sencillo iniciar trabajo colaborativo con esta entidad. Sin embargo, debido a la necesidad de la reparación y de exigir al Estado responsabilizarse de los

hechos ocurridos ya sea por acción o por omisión, la Organización decidió iniciar el proceso de alistamiento, diagnóstico del daño, construcción e implementación del Plan de Reparación Colectiva (Becerra y Yañez 2014).

Para realizar este trabajo, la OFP planteó algunas condiciones a la UARIV. La principal fue, siguiendo con uno de los principios fundamentales del accionar organizativo, que se garantizara la construcción autónoma del diagnóstico del daño y del Plan de Reparación, es decir, que fueran las mismas mujeres de la Organización y no profesionales externos las que identificaran cómo habían sido afectadas por el conflicto y las que construyeran los pasos necesarios para sentirse reparadas. La OFP también exigió la composición de un Comité Asesor y de un Comité de Observación Internacional, el cual estuvo compuesto por las Embajadas de Suecia, España, Suiza, Canadá y Polonia. Adicionalmente, para reconstruir la confianza en el Estado, solicitó medidas efectivas de protección, avances en la superación de la impunidad de los crímenes y adopción de medidas preventivas para reducir el riesgo (Becerra y Yañez 2014). Así, la Organización diagnosticó en enero de 2013 de manera participativa el daño colectivo ocasionado en el marco del conflicto armado.

Este diagnóstico arrojó la identificación y caracterización de más de ciento cuarenta crímenes contra la Organización divididos en cinco dimensiones: 1. Daño al proyecto político social, a la identidad organizativa y al tejido social; 2. Daño psicosocial, físico, mental, sexual, familiar y de relaciones afectivas; 3. Daño al patrimonio material, económico y de la infraestructura; 4. Daño en el bien jurídico de seguridad y acceso a la justicia; 5. Daño al buen nombre y la dignidad de la OFP (Becerra y Yañez 2014, 46). Este proceso implicó la rememoración de los hechos desde las emociones y preocupaciones del presente. En el diagnóstico no solo dejaron plasmados los daños evidentes sino también sus amores, desamores, amistades, símbolos, metodologías y redes comunitarias construidas y destruidas por el conflicto armado. “Diagnosticar el daño fue también un proceso de abrir el alma para recabar la profundidad de las afectaciones y los impactos” (Becerra y Yañez 2014, 49). De acuerdo con el recuento del proceso, el diagnóstico buscó “desestructurar las lógicas preestablecidas y las formas que encasillan los procesos según una determinada perspectiva académica o legal” (Becerra y Yañez 2014, 48). Es decir, estableció un relato que se sale de los márgenes de lo que se ha dicho desde el ámbito académico y legal para plantear una nueva versión de lo sucedido desde los ojos de las mujeres que vivieron y sobrevivieron a los hechos violentos.

Los hechos rescatados en este diagnóstico parten de la vida cotidiana de las mujeres, pero se enfocan en su quehacer como actoras políticas y las violencias vividas por esa razón. De manera que el análisis del daño colectivo está atravesado por un componente principalmente político. Así mismo es un diagnóstico con mirada de género, centrado en la vivencia y narración de las mujeres. Según ellas:

De alguna manera, es también una propuesta transgresora de los roles de género tradicionales en los que las mujeres participan en estos procesos sociales como apoyo para convertirse en reales generadoras de cambio, como dirigentes de proyectos políticos y sociales y como lideresas de sus comunidades (Becerra y Yáñez 2014, 58).

Dado que el diagnóstico fue un trabajo participativo, la OFP afirma que fue un ejercicio que permitió conectar las dimensiones individuales con las dimensiones colectivas en la rememoración. Sin embargo, la Organización también reconoce que el ejercicio de recordar lo ocurrido y la forma como se cuenta evoluciona, no es estático y también responde a las necesidades del tiempo presente que va aconteciendo. Por lo tanto, la rememoración se enriquece cada vez con distintos enfoques y niveles de profundidad en el análisis (Becerra y Yáñez 2014).

El Plan de Reparación fue elaborado con la participación de mil doscientas mujeres afiliadas a la Organización. A este plan le llamaron “Plan de Reparación Colectiva con Sentido de Mujer”. Los objetivos de este fueron: 1. Reconstruir el proyecto programático, político y social; 2. Fomentar la recuperación y la rehabilitación de sus integrantes en su salud sexual, reproductiva, psicosocial y alternativa; 3. Recuperar la incidencia política; 4. Promover la garantía de su derecho a acceder a la justicia, la protección y la no impunidad de los hechos y 5. Indemnizar los perjuicios materiales y económicos (Becerra y Yáñez 2014, 53). En el Plan de Reparación la OFP contempló la necesidad de contar con un lugar para la memoria, en el cual pudieran representar tanto las dimensiones del daño identificadas en el diagnóstico como el papel que cumplieron en la defensa de derechos humanos. De acuerdo con la entrevista realizada a Silvia Yáñez<sup>17</sup> (directora de la CMDHM), inicialmente se contemplaba que la OFP tuviera un espacio o un salón dentro del Museo de la Memoria de las Víctimas y Archivo de los Derechos Humanos (MMVADH). Sin embargo, la apertura de este museo era un hecho incierto porque pasaban los años y el proyecto todavía no se concretaba<sup>18</sup>. Tomando la oportunidad de que uno de los aspectos a reparar por parte de la UARIV era la infraestructura de algunas Casas de la Mujer de la OFP, en particular la Casa de Torcoroma

---

<sup>17</sup> Silvia Yáñez, entrevistada por Andrea Mejía, 21 de septiembre de 2021, vía Zoom.

<sup>18</sup> Según la página web oficial del MMVADH abrirá sus puertas en el año 2022.

en Barrancabermeja (sede principal de la Organización), la Casa del Nororiente en Barrancabermeja y la Casa de San Pablo, y teniendo en cuenta que la Organización había realizado proyectos de memoria previamente, además del diagnóstico del daño, surgió la idea de hacer un museo en la sede principal de la OFP, es decir, en la Casa de Torcoroma<sup>19</sup>.

Entonces de ahí pues ocurre como una propuesta de proyecto con la idea de que pusiéramos la parte de la infraestructura que iba a dar la Unidad, pues aprovecharla para que eso sirviera como cascarón para construir ahí el museo. Entonces hicimos un prototipo<sup>20</sup>.

La construcción del prototipo fue apoyada por ONU-Mujeres, así como una consultoría que les ayudó a construir un plan museográfico, es decir, un plan que lograra entrelazar la investigación y la representación gráfica y comunicativa. También contaron con la asesoría del CNMH en el diseño del guion museológico y la creación de un centro de documentación. Con el prototipo, el plan museográfico, un plan de comunicaciones y un logotipo que crearon aun sin tener claro el contenido del museo empezaron a acudir a diferentes instancias para conseguir apoyo económico.

(...) para poder empatar la infraestructura con la museografía y por supuesto robustecer la investigación, que, si bien teníamos cosas interesantes e importantes, como la investigación en violencia sexual, el informe regional de violencia sexual, la documentación de las 70 historia de vida, el libro historia de vida, la sistematización del proceso de reparación colectiva, entre otros, eso permitiera ser fortalecido y al mismo tiempo crear el contenido museográfico<sup>21</sup>.

Viajaron a otras ciudades de Colombia y también fueron a España para presentar la propuesta. En España, la Fundación Atelier<sup>22</sup> le solicitó a la OFP un proyecto sobre cómo se llevaría a cabo la materialización del museo y Silvia Yáñez se empeñó en forjarlo. El proyecto se llamó "Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de las Mujeres", nombre que finalmente obtuvo del museo. La Fundación Atelier apoyó con recursos económicos a la OFP y después de finalizada la obra de mejoramiento de la Casa de la Mujer en Torcoroma por parte de la UARIV, la Organización inició el desarrollo de las actividades necesarias para consolidar el lugar.

---

<sup>19</sup> Torcoroma es un barrio de Barrancabermeja ubicado en la Comuna 2 del municipio.

<sup>20</sup> Silvia Yáñez, entrevistada por Andrea Mejía, 21 de septiembre de 2021, vía Zoom.

<sup>21</sup> Silvia Yáñez, entrevistada por Andrea Mejía, 21 de septiembre de 2021, vía Zoom.

<sup>22</sup> Atelier ONGD es una organización no gubernamental con sede en Valencia, dedicada a la cooperación internacional para el desarrollo. Lleva a cabo programas de cooperación con organizaciones de países de América Latina.

Antes de iniciar la construcción de la CMDHM el equipo directivo de la OFP también viajó a México en donde conoció el Museo de la Mujer y el Museo de Arte Popular y a Medellín en donde se aproximó al Museo de la Memoria de Medellín. Estos acercamientos le permitieron a la Organización tener referencias de cómo podría ser su museo de memoria, así mismo dieron la pauta para establecer unas líneas estratégicas relacionadas con “los daños, las resistencias, el contexto territorial, la articulación de otras organizaciones sociales y la línea de feminicidios y violencia contra las mujeres, particularmente homicidios, desaparición forzada y la violencia sexual”<sup>23</sup>. Con estas líneas estratégicas planteadas la Organización pudo identificar aquellos elementos que requerían de mayor investigación:

(...) había cosas que ya teníamos más avanzadas que otras, como el de violencia sexual (...) Pero en cambio en resistencias no había tanto, en simbología si había mucho, en contexto no había casi nada, todo eso nos tocó a nosotras elaborarlo y además de eso pues elaborar el escenario participativo para la construcción, para nutrir esos contenidos y por otro lado para elaborar la propuesta museográfica<sup>24</sup>.

En términos iconográficos,

(...) había cosas que ya habíamos hecho antes, entonces, por ejemplo, en la primera sala hay una exposición sobre la Masacre del 16 de mayo, esa curaduría museográfica ya la habían hecho unos fotógrafos cuando se hizo el libro *Vidas de Historia*, entonces lo que se hizo fue hacer una nueva elaboración de esa curaduría para poder exponerla (...) o en violencia sexual, los textos ya los teníamos, entonces lo que hicimos fue elaborarlos y grabar y cosas así. Entonces había cosas que ya teníamos, pero pues otras se tuvieron que hacer de cero<sup>25</sup>.

De manera que, la OFP asumió el proceso de investigación y construcción participativa del contenido museográfico, llenando los vacíos de lo que consideraba debía estar en el museo, pero requería de mayor atención. Este museo de memoria con enfoque de género materializa una memoria que habla de cómo las mujeres del Magdalena Medio vivieron y sobrevivieron al conflicto.

---

<sup>23</sup> Silvia Yáñez, entrevistada por Andrea Mejía, 21 de septiembre de 2021, vía Zoom.

<sup>24</sup> Silvia Yáñez, entrevistada por Andrea Mejía, 21 de septiembre de 2021, vía Zoom.

<sup>25</sup> Silvia Yáñez, entrevistada por Andrea Mejía, 21 de septiembre de 2021, vía Zoom.

**Imagen 4. Fachada de la CMDHM**



Fuente: (CMDHM 2020)

En términos resumidos, la construcción de este nuevo lugar de memoria fue liderado por la OFP con el financiamiento de la UARIV, la Fundación Atelier de España y la Generalitat Valenciana y la asesoría del CNMH y ONU Mujeres. Abrió sus puertas al público en el 25 de julio de 2019 y se encuentra ubicado en el segundo piso de la Casa de la Mujer del barrio Torcoroma en Barrancabermeja, Santander (Ver imagen 4). El museo expone la memoria de las mujeres populares del Magdalena Medio y especialmente de Barrancabermeja con respecto a los hechos violentos relacionados con el conflicto armado ocurridos durante más de cinco décadas, los cuales provocaron sufrimiento colectivo, crisis y ruptura en las rutinas cotidianas. Es el primer y único museo de la memoria de las mujeres que existe en Colombia.

### **Otras experiencias de memoria en Colombia**

En las últimas décadas en Colombia vienen creciendo las iniciativas de memoria sobre el conflicto armado desde diferentes frentes como el Estado, las organizaciones no gubernamentales, los movimientos sociales y organizaciones de víctimas. El museo CMDHM es solo una experiencia más que crea una representación social del trauma desde la mirada de las mujeres. Vale la pena

mencionar otras experiencias que han surgido con fines de recordar, reparar, reconciliar y construir paz en el país.

Por un lado, se encuentran los lugares de memoria como el Museo Casa de la Memoria el cual fue creado en el año 2006 y se encuentra ubicado en la ciudad de Medellín. Este museo surgió a partir de una iniciativa del Programa de Atención de Víctimas de la Alcaldía de Medellín para contribuir desde el ejercicio de la memoria en escenarios de diálogos abiertos y plurales, críticos y reflexivos, a la comprensión y superación del conflicto armado y las diversas violencias de Medellín, Antioquia y del país. El museo aborda tres líneas de trabajo fundamentales: 1) la construcción y circulación de contenidos que consiste en la construcción participativa de memorias, su archivo y circulación; 2) la transferencia de memorias mediante metodologías pedagógicas y experiencias museográficas; 3) el lazo social y alianzas con el cual genera participación ciudadana (Museo Casa de la Memoria s.f).

Desde estas distintas líneas el museo contribuye a las garantías de no repetición, a la reparación simbólica y la reconciliación, el conocimiento y comprensión del conflicto armado desde la enunciación y la elaboración simbólica de las memorias, los diálogos intersubjetivos y el reconocimiento del otro y su alteridad (Museo Casa de la Memoria s.f). El museo ha sido espacio para distintas exposiciones enfocadas a temas como: hechos victimizantes (desplazamiento forzado, desaparición forzada, ejecuciones extrajudiciales, asesinatos selectivos, entre otros), el narcotráfico, la guerra sucia, la violencia urbana en Medellín, la reconciliación y las experiencias de resistencia y movilización social frente a los acontecimientos que hacen parte del trauma social del conflicto armado.

También se encuentra el Centro de memoria, paz y reconciliación ubicado en la ciudad de Bogotá, el cual fue abierto al público en el año 2012. Este lugar “es un instrumento que promueve una cultura de paz y respeto por los derechos humanos a partir de la memoria y la verdad histórica, que contribuye a la reconciliación y la profundización de la democracia” (Centro de memoria, paz y reconciliación s.f). En este centro se llevan a cabo labores de investigación, pedagogía y exposición artística “a favor de la memoria, la paz y la reconciliación, con enfoques participativos, pluralistas, poblacionales y diferenciales” (Centro de memoria, paz y reconciliación s.f). El lugar cuenta con una sala de exposición central y otra de exposiciones temporales las cuales albergan contenidos sobre el conflicto armado. Algunas de estas exposiciones fueron creadas por artistas y otras por organizaciones de víctimas.

Adicionalmente, en el país existe la Red Colombiana de Lugares de Memoria, cuya creación fue establecida en 2015 y se encuentra adherida a la Red de Sitios de Memoria Latinoamericanos y Caribeños (RESLAC) y la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia desde el 2017. Las actividades de la Red se enfocan en la incidencia política, la pedagogía, la comunicación y el intercambio de información sobre la memoria, la cultural y el arte en las comunidades. También se ha enfocado en acompañar la implementación de los acuerdos de paz entre el gobierno y las FARC-EP, por medio del apoyo a las actividades de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (Red Colombiana de Lugares de Memoria s.f).

Esta red está conformada en la actualidad por treinta y nueve lugares de memoria organizados en cuatro nodos geográficos (Caribe, Pacífico, Antioquia y Sur Oriente). Entre los distintos lugares que conforman la Red se encuentran algunos enfocados a proteger y salvaguardar la cultura y los territorios indígenas. Otros enfocan su actividad en la rememoración y la conmemoración de víctimas de masacres, asesinatos selectivos, desapariciones forzadas, desplazamientos forzados, entre otros. También existen lugares que se dedican a la investigación y la comunicación sobre la memoria, la cultura y el medio ambiente.

La mayoría de los lugares enfocan sus actividades en salvaguardar la memoria y la cultura de sus territorios, así como resignificar lugares que en algún momento fueron marcados por la violencia perpetrada por diferentes grupos armados. Desde sus distintas miradas aportan a la comprensión y construcción de significados sobre el conflicto armado. Aunque a esta red pertenecen lugares de memoria creados o liderados por mujeres, el único lugar que narra la memoria exclusivamente desde la perspectiva de las mujeres y con un enfoque de género es la CMDHM. Este museo se unió a la red en el año 2019 y es reconocido como el único lugar de memoria de las mujeres en Colombia.

En tanto lugar de memoria también es importante mencionar al MMVADH cuya creación surgió debido a la Ley de Víctimas 1448 de 2011, la cual ordenó al CNMH: 1) construir un museo destinado a exponer, dignificar, divulgar y preservar las memorias diversas y plurales de las víctimas del conflicto armado interno; 2), integrar un archivo de los derechos humanos (Museo de Memoria de Colombia s.f). Este museo está siendo construido en la ciudad de Bogotá y se espera que abra sus puertas al público en el año 2022. El objetivo del lugar de memoria, tal como lo reglamentó la Ley de Víctimas, debe ser una plataforma, física y virtual, permanente e itinerante, con sentido pedagógico que dignifique, proteja y propicie la reflexión sobre las memorias de las

víctimas relacionadas con los hechos victimizantes que sufrieron durante el conflicto armado. Este museo debe tener enfoque diferencial, incluyendo las memorias de las niñas, niños y adolescentes, mujeres, adultos mayores, personas discapacitadas, población LGBT, etnias o pueblos indígenas, afro, raizales y palenqueros, debido al sufrimiento diferenciado ante los crímenes de guerra y de lesa humanidad con los que fueron afectados (Museo de Memoria de Colombia s.f).

“Voces para transformar a Colombia” es una exposición piloto de lo que será este museo. Esta exposición fue llevada a la Feria del Libro en Bogotá y a la Fiesta del Libro y de la Cultura Medellín en el año 2018. Un fragmento de esa exhibición también fue llevado al Museo de La Tertulia en Cali en 2019. Algunas de las piezas que componen la exposición surgieron de las investigaciones del CNMH y otras son iniciativas de memoria o procesos artísticos de víctimas, comunidades, organizaciones sociales, colectivos o artistas de diferentes territorios del país. La OFP tiene un espacio en dicha exposición. Esta experiencia fue el antecedente y en gran parte el impulso para crear la CMDHM sobre la cual se enfoca esta investigación.

Es importante decir que “Voces para transformar a Colombia” es actualmente una exposición controvertida puesto que en el año 2020 la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) inició un proceso judicial para investigar las denuncias sobre las modificaciones y alteraciones realizadas a la exposición por parte de la dirección del CNMH. Además, el 9 de julio de 2022 la JEP vinculó al trámite de medidas cautelares sobre esta colección a cuatro ministros (justicia, defensa, educación y cultura) quienes son parte del consejo directivo del CNMH y habrían estado involucrados en la modificación del guion del museo, donde, al parecer, omitieron detalles de la violencia paramilitar en el país narrados por las víctimas (JEP 2022).

Algunas organizaciones sociales denuncian no haber sido tenidas en cuenta dentro de las exposiciones seleccionadas para este museo. Esto genera tensiones entre la memoria que la sociedad colombiana espera que se narre y la que en efecto predomina en dicho lugar. En parte, dado a los problemas que se han presentado con este museo, la OFP decidió crear su propio lugar de memoria y así exponer de manera amplia su perspectiva sobre el conflicto armado. Sin embargo, la novedad de un lugar de memoria con perspectiva de género no puede opacar las experiencias previas de memoria de las mujeres, que si bien, no se configuran como lugares, son importantes porque marcaron un precedente. Los próximos párrafos mencionan sólo algunas de ellas, pues cabe destacar que los ejemplos son numerosos y todos no podrían ser mencionados en este trabajo.

En primer lugar, se encuentra la Asociación caminos de esperanza. Madres de la Candelaria, una organización sin ánimo de lucro fundada en el año de 1999 como respuesta a las desapariciones forzadas, secuestros y homicidios en el marco del conflicto armado colombiano. Trabaja en busca de la verdad, la justicia, la reparación y la garantía de no repetición de actos violentos. Otra iniciativa de memoria es la Organización Ave Fénix, la cual está compuesta por mujeres víctimas de violencia sexual que hace uso de la literatura para hacer memoria. También es reconocida por su labor la Fundación Nydia Erika Bautista, la cual trabaja por dar a conocer las desapariciones forzadas de niñas y mujeres en el conflicto armado y la violencia sociopolítica en el país. El nombre de la Fundación se debe a la militante del Movimiento 19 de abril (M-19) que fue desaparecida forzosamente en 1987 (CNMH 2017).

También se encuentran las cantadoras del Pacífico. En esta región apartada de Colombia, factores como el conflicto armado, la escasez de recursos básicos, la minería ilegal, el mal estado de las vías y la corrupción son temas que han incentivado a las mujeres a crear cantos de denuncia, labores comunitarias para buscar soluciones y hacer memoria (Tierra Candela s.f). Similares a las cantadoras del Pacífico se encuentran las cantadoras de Pogue (un corregimiento del departamento del Chocó). En el año 2002 el frente 58 de las FARC-EP, en medio de combates con el Bloque Élmer Cárdenas de las AUC, lanzaron un cilindro-bomba que impactó la iglesia de Bellavista, en Bojayá, municipio del Chocó. Este hecho provocó la muerte de más de 100 personas. Las cantadoras de Pogue implementan el alabao (conocido como un canto de intercesión ante Dios y los santos por el alma de los que fallecen) para honran a los muertos y denunciar el abandono estatal y la violencia. La Universidad Icesi de Cali y el Centro de Ética y Democracia (CED), con financiación de la Fundación Ford, realizaron el documental Voces de Resistencia para visibilizar y fortalecer este proceso organizativo de las mujeres cantadoras afrodescendientes (El país 2017).

Otras experiencias más que vale la pena resaltar son las “pájaras de la memoria”, un grupo de mujeres jóvenes, víctimas del conflicto armado del suroriente y nororiente de Antioquia, quienes crearon la serie teatral “Memorias de Mujeres en Pleno Vuelo” para sanar las heridas de la guerra (El Espectador 2021). En línea con estas iniciativas audiovisuales se encuentra el documental “Memoria de un Colectivo: la historia de resistencia de un grupo de mujeres desplazadas”, el cual cuenta la historia de dos grupos de mujeres víctimas del conflicto, uno en Valle del Cauca y otro en Tolima (Comisión de la verdad 2020). Así mismo, no pueden pasar desapercibidas las Tejedoras de Manjupan, una agrupación de mujeres sobrevivientes a masacres ocurridas en la costa caribeña

colombiana, quienes a través de los tapices tejidos comunican sus emociones, sobrellevan el duelo y generan lazos de solidaridad comunitaria (González 2020). Finalmente, el libro “Memoria para la vida: Comisión de la Verdad desde las Mujeres para Colombia” elaborado en 2010 por la Ruta Pacífica de las Mujeres recopila memorias de mujeres víctimas del conflicto armado a lo largo y ancho del país. “Aporta nuevas dimensiones sobre cómo las mujeres analizan el conflicto armado, sus consecuencias para ellas, lo que significa la paz para las mujeres y en qué país quisieran vivir” (Ruta Pacífica de las Mujeres 2010).

Las experiencias de memoria de mujeres son múltiples en Colombia. Si bien el museo CMDHM es el primer lugar físico dedicado exclusivamente a la memoria de las mujeres, no es la único ni la primera experiencia de memoria con perspectiva de género. Su relato no pretende universalizar la memoria de las mujeres en Colombia, al contrario, es solo una capa más en todo el entramado de iniciativas que existen y siguen enriqueciendo el proceso del trauma cultural en los distintos territorios.

## **Conclusiones**

El Magdalena Medio es una región estratégica en términos económicos, geográficos y políticos. El río Magdalena atraviesa los departamentos de Santander, Cesar, Bolívar, Antioquia, Boyacá, Caldas y Cundinamarca, comunicando al centro con el norte del país, razón por la cual es la vía fluvial más importante de Colombia. Barrancabermeja es la capital no oficial de dicha región. En esta ciudad la economía se centra en la industria petrolera, base de la economía actual del país. Debido a la precariedad laboral y de condiciones de vida para sus habitantes, desde inicios de siglo XX existen diversos movimientos obreros, sindicales y de defensa de derechos humanos que han protagonizado múltiples protestas en la ciudad y la región. En este panorama de ubicación estratégica, oportunidad económica y constante agitación social se desarrolló un conflicto armado donde los protagonistas fueron el ELN, las FARC-EP y los grupos paramilitares como el BCB. Los enfrentamientos por el control territorial y social convirtieron a la sociedad civil en objetivo militar de los diferentes actores armados. Los asesinatos selectivos, las masacres, los secuestros, la persecución son hechos victimizantes que marcaron la cotidianidad de los habitantes del Magdalena Medio.

La OFP nació en 1972 como una de las tantas Organizaciones de la zona para exigir derechos. Con el paso de los años fue transformando su accionar cívico y popular respondiendo al contexto de violencia. Ante el liderazgo que logró la Organización en la región, se convirtió en el blanco de los grupos paramilitares. Las mujeres fueron hostigadas con más de 153 ataques y hechos violentos contra la Organización. Aunque a lo largo del siglo XX hubo diversos intentos por parte de los gobiernos por dialogar la paz con los grupos armados, solo hasta el 2016 se logró el más importante acuerdo de paz de la historia de Colombia. Este acuerdo daba fin al conflicto con las FARC-EP (la guerrilla más grande y antigua de Colombia) y a diferencia de otros acuerdos como el de 2005 con las AUC, incluía un enfoque de género. En el marco de dicho acuerdo, en el 2012, la UARIV reconoció a la OFP como sujeta de reparación colectiva y ofreció la realización de un diagnóstico y Plan de Reparación. Dicho trabajo investigativo fue liderado por la misma OFP haciendo uso de sus principios de autonomía y civilidad. El diagnóstico del daño fue un insumo fundamental para la implementación del Plan de Reparación, el cual incluye un conjunto de sesenta y cuatro medidas que comprenden: la restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición tanto en los componentes político y material como simbólico.

El museo CMDHM es resultado de este Plan de Reparación. Se construyó en el segundo piso de la Casa de la Mujer de Torcoroma en Barrancabermeja con el apoyo financiero de la UARIV, la Fundación Atelier de España y la Generalitat Valenciana y la asesoría del CNMH y ONU Mujeres. Dicho espacio es el primer museo de la memoria de las mujeres en el país y abrió sus puertas al público en el 25 de julio de 2019. El museo presenta la memoria de las mujeres populares del Magdalena Medio y especialmente de Barrancabermeja con respecto a los hechos violentos relacionados con el conflicto armado. Aunque el museo es el único lugar de memoria en Colombia cuyo relato se centra en la perspectiva de las mujeres, convive con muchas otras iniciativas y experiencias de memoria en distintos territorios del país que contribuyen al proceso de dar significados, comprender y aprender del trauma cultural.

El próximo capítulo se adentra en el análisis de la constitución de este espacio de memoria. Invita a lectores y lectoras a hacer el recorrido con la autora y adentrarse en el contenido simbólico y la estructura cultural del proceso de memoria del trauma cultural.

### Capítulo 3. La Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de las Mujeres

“Sin la memoria la verdad es mentira, la justicia ventaja impune  
y la reparación solo migajas”<sup>26</sup>

El museo CMDHM creado por la OFP abrió al público en 2019. Es producto de un proceso de diagnóstico del daño colectivo de la Organización y la construcción de un Plan de Reparación para atender los daños identificados. El lugar de memoria es un producto más dentro de otras experiencias anteriores mediante las cuales hacen memoria de la violencia del conflicto armado que experimentó la Organización y de su propia labor en la defensa de los derechos humanos y la resistencia ante las adversidades de la guerra.

#### Imagen 5. Lugares de memoria de la OFP



Fuente: fotografías de la autora

<sup>26</sup> Cita tomada del libro *Vidas de Historia de la OFP* (2016, 252)

Antes de crear el museo, las mujeres de la OFP habían recorrido un camino de elaboración y colocación de monumentos en algunas zonas de la urbe de Barrancabermeja (Ver imagen 5). Según Silvia Yañez (2021), el primero de estos lugares se construyó en 2007 en el Parque de la Vida como una forma de resaltar el trabajo organizativo de las mujeres. En este parque colocaron esculturas en metal de figuras de mujer y una vasija de barro que tiene la consigna “Que sea la vida, Parque la Vida”. En el 2016 en el marco de las iniciativas de reparación colectiva la OFP construyó el segundo memorial “La luz” en el barrio La Esperanza, ubicado en el sector nororiental de la ciudad, lugar donde fue asesinado el 8 de abril del 2002 por los paramilitares, uno de los integrantes y líder de la Organización llamado Diofanol Sierra Vargas. El memorial tiene forma de vela y es un símbolo utilizado históricamente en las movilizaciones sociales de la OFP. El último monumento fue colocado en 2017 y está ubicado en el barrio El Campin en Barrancabermeja, al nororiente del municipio; es una bata negra para conmemorar a las víctimas de violencia sexual en Colombia. Además de esto, es importante mencionar el río Magdalena como un lugar de memoria con gran importancia para Barrancabermeja y para la OFP, pues es el lugar donde fueron arrojados los cuerpos de muchas personas desaparecidas por los actores armados.

Con la experiencia de creación de lugares de memoria a sus espaldas, la OFP planteó que parte del proceso de reparación colectiva debía incluir la creación de un museo de la memoria de las mujeres. Este capítulo expone la constitución del espacio, los íconos, sus atmósferas y las ideas rectoras del museo a través de un recorrido por el lugar.

### **La constitución del espacio, los íconos y sus atmósferas**

Para entender la constitución del espacio, los íconos y sus atmósferas, es necesario sumergirse en la experiencia del recorrido. De acuerdo con el guion museológico, la CMDHM “es un espacio reflexivo, reparador y seguro” (CMDHM 2020). El objetivo principal del museo es:

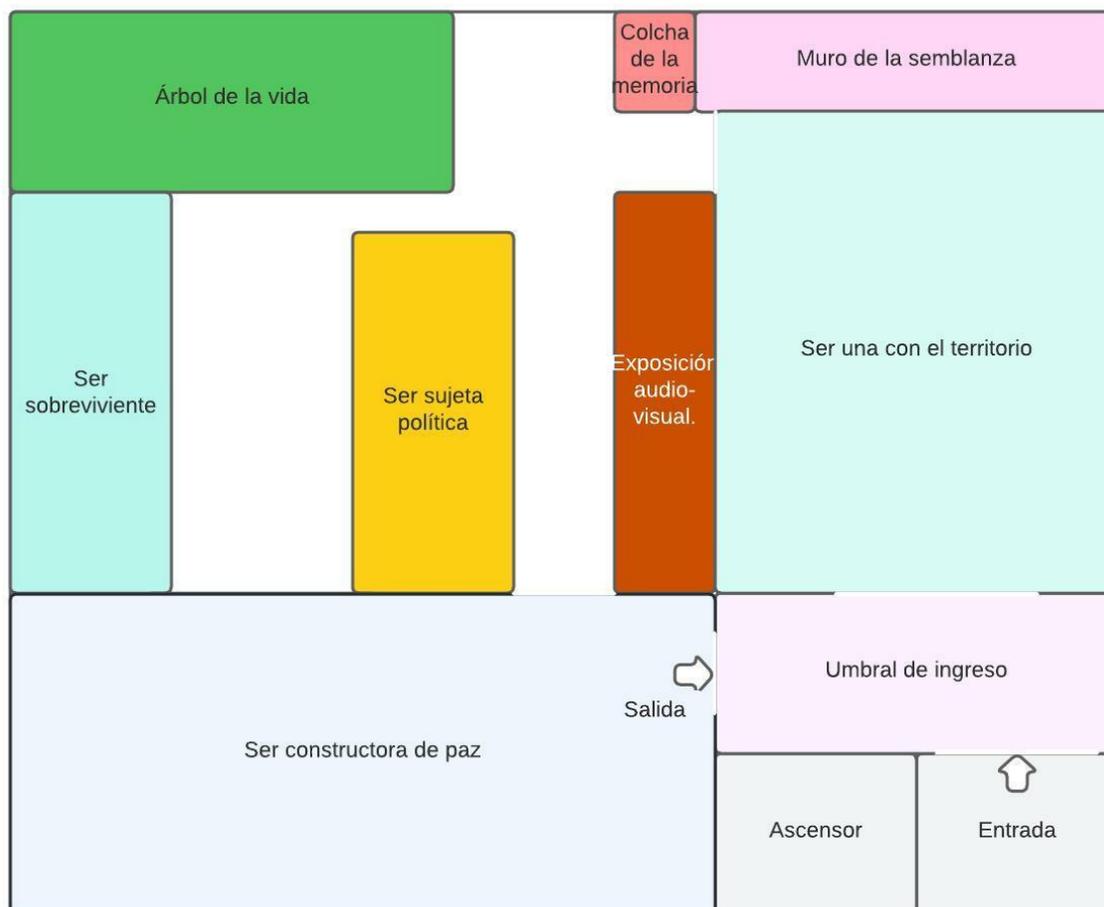
Promover la reflexión sobre la memoria histórica y la garantía de los Derechos Humanos a partir del reconocimiento, visibilidad y comprensión de los hechos y afectaciones diferenciales cometidos contra las mujeres en el marco del conflicto armado, así como sus experiencias de dignidad, empoderamiento y resistencia, como contribución al fortalecimiento de la esperanza de las nuevas generaciones por construir un país justo, digno y equitativo para todos y todas (Yañez 2021).

Dentro de sus objetivos específicos se encuentran:

- Contribuir a la recopilación, investigación, restauración, conservación y preservación del patrimonio tangible e intangible relacionado con los Derechos Humanos de las mujeres en la región,
- Promover la discusión, la reflexión, la educación y el conocimiento sobre memoria histórica y derechos humanos desde un enfoque diferencial y de género,
- Desarrollar una comunicación, difusión y extensión permanente sobre la base de exposiciones y actividades artísticas y culturales relacionadas temáticamente con la memoria, los derechos humanos y la identidad organizativa de las mujeres en la región del Magdalena Medio (Yañez 2021).

La estrategia en la constitución del espacio para el cumplimiento de su objetivo es activar los sentidos, es decir, mover emociones y sensaciones con los relatos que cuentan los objetos, llegando así a conmover a las audiencias. En ese orden de ideas, el espacio está constituido para la interacción con elementos audiovisuales, símbolos e historias. Así, la visita al museo subvierte la tradicional interacción contemplativa y se convierte en una experiencia de acercamiento palpable al relato de la memoria de las mujeres. Las creadoras del museo describen el lugar como una experiencia en la que “nos reconocemos en el territorio, sentimos su calor, sus sentidos vibrantes, su naturaleza diversa y salvaje, evocando una historia que contiene agudos conflictos económicos, políticos, pero también es la memoria de la fuerza y la tenacidad viviente en el territorio” (CMDHM 2020). La expectativa de ellas con respecto a quienes hacen el recorrido es que, al vivir esa experiencia “asuman compromisos reales para la transformación de las violencias estructurales y la no repetición de hechos violentos cometidos con ocasión del conflicto armado” (Yañez 2021). El espacio está constituido por objetos y archivos de la OFP, objetos que fueron creados por la Organización específicamente para el espacio museístico y productos estéticos donados por artistas y organizaciones sociales.

**Imagen 6. Plano de museo**



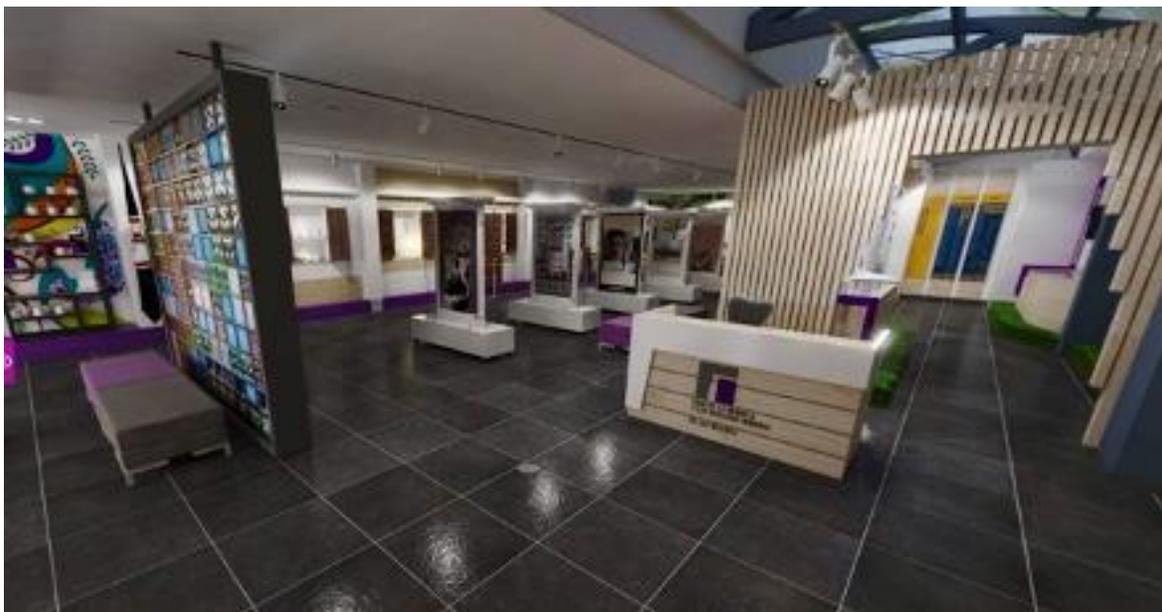
Fuente: Elaboración propia.

Pasando al lugar concretamente, la CMDHM es del tamaño de una casa tradicional del barrio Torcoroma en Barrancabermeja. Antes del proceso de reparación colectiva allí funcionaba la Casa de la Mujer de Torcoroma. Después de mejorada la infraestructura con los recursos de la UARIV, la OFP decidió asignar el segundo piso de la edificación para el museo, pero en el diseño arquitectónico se construyó una fachada completa para ambos espacios (la Casa de la Mujer y el museo), aunque con entradas independientes<sup>27</sup>. En el exterior del lugar predominan dos colores: el café y el morado. El primero corresponde al material de la edificación, una decisión principalmente de diseño, pero el segundo color es representativo de la OFP y del feminismo. A pesar de que el

<sup>27</sup> En la imagen 6 se puede observar la distribución de los espacios del museo.

museo está ubicado en un barrio residencial, su diseño exterior se impone como una edificación que cumple con otra función, es decir, no es una casa más.

### Imagen 7. Vista general del museo desde el umbral de ingreso



Fuente: Imagen tomada del recorrido virtual.

En el umbral de ingreso del museo se puede observar un panorama general del contenido del lugar (Ver imagen 7). El museo está compuesto por cinco espacios con exposiciones permanentes. Cada uno de ellos tiene un nombre: Ser una con el territorio; Ser víctima; Ser sujeta política; Ser sobreviviente y Ser constructora de paz. Sin embargo, en la constitución del espacio no existen mensajes de señalización que permitan a las audiencias identificar en dónde empieza y en dónde termina cada uno de estos espacios.

El museo no ha tenido la posibilidad de incorporar exposiciones temporales dado que a solo ocho meses de su inauguración se declaró cuarentena nacional debido a la pandemia por Covid-19 y el lugar cerró sus puertas hasta junio del 2021<sup>28</sup>, cuando volvió a abrirse para recorridos programados bajo reserva previa. De manera que las observaciones en las cuales se basa esta

---

<sup>28</sup> En el contexto de pandemia por Covid-19 el museo implementó un recorrido virtual al cual se puede acceder ingresando a la página web oficial de la OFP: <http://organizacionfemeninapopular.org/casamuseo/tour-virtual/>

investigación toman en cuenta la exposición permanente que se encuentra en el lugar desde el momento de su inauguración.

Dentro del lugar es importante el contenido simbólico que acompaña con mayor o menor intensidad cada espacio. El recorrido cuenta con la guía de una guardiana y está organizado en una lógica secuencial, es decir, para seguir el relato es necesario caminar en el orden en que está propuesto y que lidera la guardiana que acompaña. El umbral de ingreso dispone de una bienvenida a las audiencias, presentando los créditos de las personas que lideraron la creación del lugar y de las organizaciones e instituciones que financiaron y/o apoyaron su materialización. Así mismo, allí se puede leer una frase del libro “La novia oscura” de Laura Restrepo: “contra el tiempo y la desmemoria, que son dos hermanos gemelos de dedos largos que todo lo tocan”. Según relatan las guardianas, desde el umbral de ingreso se dispone de un paisaje sonoro que acompaña el recorrido evocando sonidos del río Magdalena y sus aves, sin embargo, en las visitas realizadas durante el trabajo de campo no fue posible escucharlo debido a fallas técnicas.

### Imagen 8. Ser una con el Territorio



Fuente: Imagen tomada del recorrido virtual.

El recorrido empieza con el espacio “Ser una con el Territorio” y consiste en elementos gráficos y audiovisuales que hablan sobre la ubicación geográfica del Magdalena Medio y la línea de tiempo de la industria petrolera, los conflictos políticos y sociales y la acción colectiva

organizada de la población desde la década de 1920 hasta el 2014 (Ver imagen 8). Según la directora Silvia Yáñez, este espacio tiene la forma del cauce del río Magdalena y expresa la “identidad de mujer popular respetuosa de la vida y defensora del territorio” (Yáñez 2021). En los recorridos guiados las guardianas lo describen como: “un espacio que nos ubica en la región del Magdalena Medio como una región de resistencia, supervivencia y confrontación”<sup>29</sup>.

Son destacables de este espacio: la exposición fotográfica “Nosotras dijimos No: Semblanzas de la OFP” del fotógrafo Leonardo Gil Gómez bajo la curaduría de Diana Obando Valbuena y Carolina López Jiménez. A lo largo de uno de los muros del lugar se extiende la línea de tiempo de hitos políticos, económicos, sociales y culturales en el Magdalena Medio. También se encuentra una exposición de registros de prensa (Vanguardia Liberal, El Frente y El Tiempo) que sustentan estos hitos. Colocadas de manera paralela a la línea de tiempo se ubican cuatro cartografías: una sobre homicidios, otra sobre desplazamientos forzados, una más sobre las actividades económicas de la región y la última sobre los proyectos minero-energéticos en el Magdalena Medio. Adicionalmente hay dos videos presentados en televisores: uno con fotografías de movilizaciones sociales obtenidas del archivo de la OFP y producido por Carlos Fernando Galván, y otro llamado “La tierra es la que todos tenemos en común” producido por el Colectivo La Tiza, el cual reproduce con contenido iconográfico la ubicación geoespacial del Magdalena Medio, las características del paisaje bioclimático, las actividades productivas y su impacto en la degradación del ambiente; también recopila algunos elementos centrales del conflicto armado en la región.

La construcción de “Ser una con el Territorio” fue principalmente liderado por el equipo de coordinación de la OFP y un equipo de profesionales expertas en el área<sup>30</sup>. Para la construcción de este espacio las creadoras se basaron en información del Observatorio de Paz Integral, los portales Verdad Abierta y Rutas del Conflicto, el trabajo “Historia de la Fundación de Barrancabermeja y el Papel del Petróleo” de Diego Otero Prada, el periódico Vanguardia Liberal e información tomada del archivo interno de la Organización<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Notas de campo. Recorrido 2. 13 de agosto de 2021.

<sup>30</sup> Principalmente para investigación histórica, la curaduría de material fotográfico y de prensa y las cartografías del Magdalena Medio.

<sup>31</sup> Notas de campo. 13 de agosto de 2021.

### Imagen 9. Muro de la semblanza



Fuente: Imagen tomada del recorrido virtual.

Saliendo del espacio “Ser una con el Territorio” se encuentra a modo de transición un Muro de la Semblanza, el cual es “un homenaje a quienes fueron protagonistas de la acción política no violenta como resistencia a la guerra en el Magdalena Medio” (CMDHM 2020), según explican los mensajes desplegados del recorrido virtual (Ver imagen 9). En el centro de este muro se ubica la iglesia católica, por ser una aliada política para las mujeres de la OFP. Este espacio de transición fue construido por el equipo de coordinación.

### Imagen 10. Ser Víctima: Árbol de la vida



Fuente: Imagen tomada del recorrido virtual.

Al atravesar el Muro de la Semblanza se encuentra el espacio “Ser Víctima”, el cual, aborda el daño colectivo causado por el conflicto armado. Este espacio expone el daño “representado en rostros de personas que sufrieron los impactos de la violencia en el marco del conflicto armado a través de testimonios, de fotografías, de reflexiones sobre la ausencia y lo que se perdió” (Yañez 2021). Es un espacio que rinde homenaje a las mujeres y hombres afiliados a la OFP y asesinados por su activismo político. También este espacio recuerda las acciones colectivas que emprendieron varias organizaciones sociales en diferentes momentos como respuesta a hechos violentos o para exigir derechos. Tres elementos son importantes en este sentido: el primero es el “árbol de la vida” cuya consigna es “no las enterramos, sino que las sembramos”; consiste en un memorial para recordar a las mujeres asesinadas en el marco del conflicto armado en la región (Ver imagen 10). En él las audiencias pueden interactuar encendiendo una vela por las mujeres que están siendo recordadas. Este elemento fue pensado de manera participativa con las mujeres de base afiliadas a la OFP. Incluye los nombres de cien mujeres, aunque en los recorridos las guardianas hacen la

claridad de que por razones de espacio faltan los nombres de muchas más mujeres que fueron asesinadas.

Imagen 11. Ser Víctima: Colcha tejida por la memoria



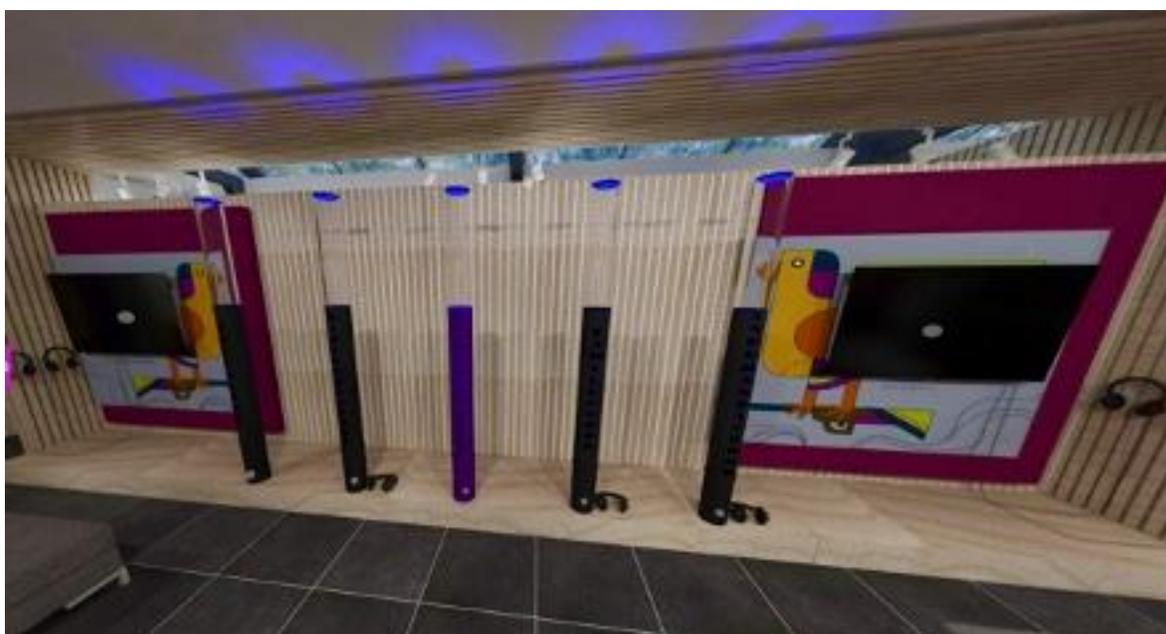
Fuente: Andrea Mejía. Fotografía de trabajo de campo

El segundo elemento es la “Colcha tejida por la memoria”, la cual fue realizada por mujeres del Magdalena Medio con camisetas que fueron usadas en movilizaciones sociales (Ver imagen 11). Según una guardiana del museo “esta colcha fue creada (...) para dar reconocimiento de la memoria de todas las personas y movimientos sociales que han reconstruido el tejido social aquí en Barrancabermeja”<sup>32</sup>. Esta colcha fue llevada por las mujeres en distintas movilizaciones durante la década del 2000. En el recorrido guiado con este elemento la interacción consiste en narrar historias; las principales, es decir, aquellas que no dejan de mencionar las guardianas en cada visita

<sup>32</sup> Notas de campo. Recorrido 6. 20 de agosto de 2021.

son: los asesinatos de Diofanol Sierra en 2002, Esperanza Marís en 2003 y Yamile Agudelo en 2006, también el de Sandra Rondón, una niña de 14 años asesinada en 1987 por ser testigo clave en el caso de un asesinato y el de Manuel Gustavo Chacón, un líder cultural asesinado en 1988. Entre otros, también se destaca la camiseta de la campaña “ojo a la vida, hagámosle el amor al miedo” realizada por la OFP entre 2001 y 2002 para responder al recrudecimiento de la violencia y la campaña contra el consumo de Coca-Cola que realizaron las organizaciones al enterarse de que esta empresa financiaba las estructuras paramilitares.

### Imagen 12. Ser Víctima: Exposición audiovisual



Fuente: Imagen tomada del recorrido virtual.

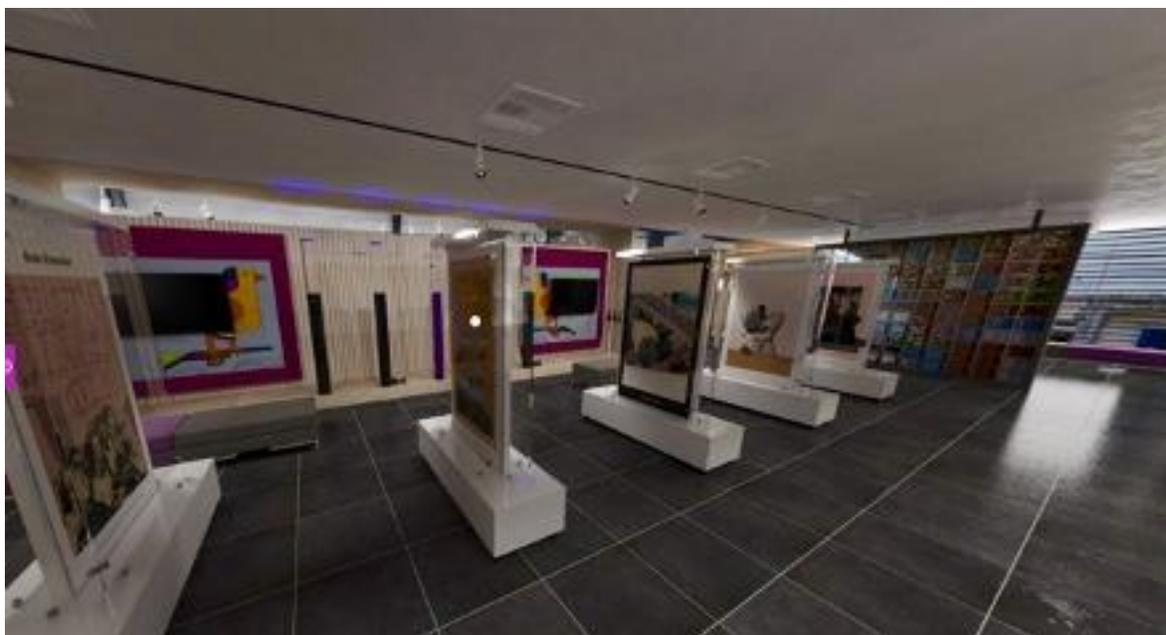
El tercer elemento de este espacio es la exposición de archivos audiovisuales, compuesta por tres videos exhibidos en televisores: uno llamado “Mirar al corazón con ternura” realizado por la diócesis de Barrancabermeja y donado al museo, el cual habla de la violencia sociopolítica; el segundo es un video informativo y de denuncia en donde se abordan los problemas del fracking<sup>33</sup>, fue elaborado por una artista barramejo y donado al museo; el último es un video sobre el proceso organizativo de la OFP creado con fotografías, requirió de la revisión, recuperación y curaduría del

---

<sup>33</sup> El fracking es una técnica para posibilitar o aumentar la extracción de gas y petróleo del subsuelo. Es un proyecto extractivo que se plantea realizar en la refinería de Barrancabermeja, lo cual ha motivado movilizaciones sociales de distintas organizaciones que rechazan el proyecto por los daños ambientales que causa.

material que estaba en el archivo de la Organización. En este espacio también son centrales cuatro narraciones en primera persona de líderes y lideresas que fueron asesinados en el conflicto armado estos son: Diofanol Sierra, Esperanza Marís y Yamile Agudelo mencionados anteriormente en la colcha por la memoria, además de la historia de Jose Javier, un joven asesinado en la masacre del 16 de mayo de 1998 en el barrio El Campin. Con las narraciones en primera persona de este espacio las audiencias se acercan a la vivencia de los asesinatos y de la vida política de los líderes y lideresas. Además, se encuentra un audio en primera persona que narra la violencia sexual que han vivido las mujeres en esta región. Los archivos de audio están presentados al público en cinco tótems o cápsulas que las personas pueden escuchar si utilizan audífonos (Ver imagen 12). El material expuesto en esta sección fue producido por un equipo de comunicación social contratado por la OFP y por Silvia Yáñez (directora del museo) a partir de las investigaciones sobre violencia sexual y daño colectivo de la Organización y el libro “Sin volver ni haberse ido” de Yolanda Consejo Vargas. La intencionalidad de este espacio consiste en reflejar por diferentes medios la crueldad del conflicto, conmover a las audiencias y rendir homenaje a las víctimas.

### **Imagen 13. Ser sujeta política**



Fuente: Imagen tomada del recorrido virtual.

Paralelo al último escenario de “Ser Víctima” se encuentra el tercer espacio: “Ser sujeta política” (Ver imagen 13). Este consiste en la exposición de la obra de la artista plástica Natalia Mustafá en donde ilustra las diferentes etapas de la historia de la OFP a partir de la intervención de fotografías de movilizaciones, encuentros y símbolos mediante el bordado y diseño digital. Esta exposición es móvil pues se encuentra ubicada en paneles de vidrio con ruedas que permiten su reubicación cuando se requiere el espacio para otro uso.

#### **Imagen 14. Ser Sobreviviente. Casas de la Mujer**



Fuente: Andrea Mejía. Fotografía de trabajo de campo

El cuarto espacio se titula “Ser Sobreviviente” constituido principalmente por símbolos. Este espacio fue construido de manera participativa por medio de talleres realizados con las mujeres afiliadas a la OFP en los distintos municipios de influencia. El primero es la construcción simbólica de fachadas o estructuras de casas que evocan las primeras Casas de la Mujer de la OFP “como espacios de encuentro, protección, albergue e identidad política en la región” (CMDHM 2020). Las casas son en este espacio, lugares de reproducción de la vida y espacios que guardan memorias (Ver imagen 14). Durante los recorridos, las guardianas describen este espacio y las razones por las cuáles son un símbolo de la Organización:

El símbolo principal como ustedes pueden ver es la casa. Esta casa está representada a partir de la forma como quedan las casas tradicionales en los barrios populares aquí en Barrancabermeja (...) la casa ha sido para la Organización Femenina Popular un espacio de refugio, de encuentro y de protección para las comunidades (...) Esperamos que las casas de la mujer siempre estén llenas, que las casas de la mujer sean espacios seguros, sean espacios tranquilos, sean espacios donde las mujeres puedan llegar a expresar, a buscar apoyo. Las casas de la mujer además se constituyen como símbolo porque fueron afectadas también en esos 148 hechos de persecución política. En el año 2001, actores armados paramilitares quisieron tomarse una de las casas de la mujer. Su proyecto de toma de territorio implicaba también la toma de los espacios comunitarios, los parques, las canchas, las calles, y como parte de eso también las casas de la mujer. Las casas de la mujer se convirtieron también en ese símbolo de la defensa del territorio cuando las mujeres se negaban a entregar las llaves. Bajo eso surgió la consigna "Mi casa es mi cuerpo, mi cuerpo es mi territorio, no entrego las llaves". Y las casas se convirtieron en ese símbolo de la protección. Cuando las mujeres no quisieron entregar la casa en el año 2001, en la noche los paramilitares llegaron a la casa y la tumbaron. Una de las casas de la mujer fue completamente destruida y desaparecida. No solamente la tumbaron, sino que se llevaron los escombros para que la casa no pudiera ser reconstruida. Frente a eso las mujeres y la comunidad que siempre nos ha acompañada respondieron con la marcha del ladrillo. La casa se pudo reconstruir también con la ayuda de la comunidad<sup>34</sup>.

Dentro de las puertas y ventanas que componen el símbolo de la casa se encuentran otros símbolos importantes para la OFP los cuales fueron seleccionados y colocados intencionadamente para contar historias de hechos que vivió la Organización relacionados con el conflicto armado. Según Silvia Yañez (2021), la selección de los símbolos fue un proceso de investigación por medio de encuestas y talleres. Este proceso contó con la participación de más de 2000 afiliadas de la OFP en los 7 municipios de la región. Dentro de las puertas y ventanas los símbolos están organizados cronológicamente, es decir, siguiendo la línea de tiempo de las etapas que vivió la Organización desde su nacimiento hasta el momento de la creación del lugar de memoria. La mayoría de los símbolos son objetos usados por las mujeres y las comunidades en la vida cotidiana. Aunque al lado de cada objeto hay placas explicativas, el acompañamiento de las guardianas del museo se hace necesario porque ellas profundizan contando las historias de cómo estos objetos se convirtieron en símbolo y los significados que tienen para la OFP. Las audiencias tienen la posibilidad de abrir las puertas y ventanas en el orden que deseen y de tocar los objetos, preguntar, expresar historias propias relacionadas con estos símbolos o incluso exponer los sentidos que proyectan en los objetos icónicos (lo que pensaron del objeto antes de tener una explicación, lo que

---

<sup>34</sup> Notas de campo. Recorrido 2. 13 de agosto de 2021.

piensan del uso de los objetos por parte de la OFP y lo que sienten con el contenido simbólico de los objetos).

### Imagen 15. Ser sobreviviente: Máquina de coser y canasto



Fuente: Andrea Mejía. Fotografía de trabajo de campo

Entre los símbolos se encuentra una máquina de coser antigua, según la placa explicativa del lugar, simboliza la autonomía e independencia económica en el nacimiento de la OFP. La exposición de este objeto va acompañada de una imagen de una máquina de coser realizada en serigrafía por las mujeres de la OFP<sup>35</sup>. Seguida de esta hay un canasto de mimbre vacío, que, de acuerdo con la Organización, es un símbolo que recorrió las calles de Barrancabermeja en movilizaciones de mujeres y de sindicatos para reclamar contra el desempleo, la carestía de la

<sup>35</sup> Dentro de los talleres elaborados con las afiliadas de la Organización para pensar la constitución del espacio se encuentra un taller de serigrafía mediante el cual crearon distintas imágenes con los símbolos de la OFP. Algunas de las mujeres donaron sus creaciones, las cuales posteriormente fueron ubicadas en el museo.

canasta familiar, la precariedad y el hambre. Como expresa una guardiana del museo: “El canasto es el símbolo de la exigencia de soberanía alimentaria”<sup>36</sup> (Ver imagen 15).

### Imagen 16. Ser sobreviviente: Bandera, llave y revistas.



Fuente: Andrea Mejía. Fotografía de trabajo de campo

Dentro de una ventana hay tres objetos más (Ver imagen 16). Una llave que representa la autonomía y el principio de civilidad de la OFP, es decir, el accionar político de las mujeres desligado de cualquier actor armado. El símbolo de la llave empezó a ser usado por la Organización el 27 de enero de 2001 cuando los paramilitares ingresaron a la Casa de la Mujer del sector suroriental de Barrancabermeja exigiendo la entrega de las llaves para instaurar allí un comando de control. Según el relato de la OFP, las mujeres no entregaron las llaves, al contrario, alertaron a las autoridades, la comunidad internacional y las organizaciones sociales. Desde esta experiencia,

<sup>36</sup> Notas de campo. Recorrido 2. 13 de agosto de 2021.

las llaves se convirtieron en un símbolo de la Organización. La formalización de este símbolo se realizó en un evento donde se entregó a organizaciones aliadas una pieza en acrílico con forma de llave.

En un evento hicimos un acto de formalizar la llave y decir, no se las entregamos a un proyecto de muerte, a un actor armado, pero se la damos a usted embajador, para que usted custodie, ayude a cuidar el territorio, ayude a cuidar el proceso de la Organización. Se la dimos al PDP, a CREDHOS, o sea, se la dimos a otros actores sociales, donde dijimos, nosotras no entregamos la llave a un actor armado, pero se la entregamos a ustedes porque entre todos tenemos que cuidar este territorio, y la vida, entonces fue como establecer ese compromiso con diferentes actores sociales, de diferentes instancias<sup>37</sup>.

El segundo símbolo en la ventana es la bandera institucional de la OFP compuesta de tres colores: el verde que expresa sueños, esperanza, identidad y territorio; el rojo en relación con el amor, las luchas, la resistencia y fuerza de las mujeres; y el blanco que significa utopía y construcción de paz con justicia social. El último símbolo en esta ventana son las revistas y el periódico que ha publicado la OFP desde que se fundó: Onda Femenina (1972); Grito Popular (1987); Habla el pueblo (1992); Mujer Popular (1993) y revista La Mohana<sup>38</sup>.

### Imagen 17. Ser sobreviviente: Canoa, trenza de colores y pitos



Fuente: Andrea Mejía. Fotografía de trabajo de campo

<sup>37</sup> Gloria. Entrevista realizada por Andrea Mejía. 27 de agosto de 2021. Barrancabermeja.

<sup>38</sup> Notas de campo. 13 de agosto de 2021.

A continuación, una ventana más con tres objetos (Ver imagen 17). El primero, una canoa de madera con muñecas de trapo artesanales y flores artificiales dentro de él. Este es un obsequio del movimiento Ruta Pacífica de las Mujeres (RPM) en el cuadragésimo noveno aniversario de la OFP. En sus costados hay dos frases, una de Rosa Luxemburgo<sup>39</sup>: “Vaya por la vida en un abrigo bordado de estrellas que las cuide de todo lo pequeño, lo trivial, de lo que les atemorice” y otra es un mensaje de la RPM: “Felices y valientes 49. Con admiración. Ruta Pacífica de las Mujeres. Julio 21 de 2021”. La guardiana del museo afirma: “quisimos exponerlo porque es muy importante para nosotras que las compañeras nos lo hayan entregado, además porque para nosotras la canoa también es muy importante, siendo una ciudad riverenseña y representando el río y toda la historia que carga”<sup>40</sup>.

El segundo objeto en esta ventana es una trenza de colores que según la placa explicativa en el museo “representa la inmensidad, la pluralidad de nuestras dinámicas, la fortaleza en la construcción de un cambio que dignifique la vida y por el cual tengamos un mundo donde la paz con justicia social para las mujeres y las comunidades sea una realidad”<sup>41</sup>. El tercer objeto en la ventana son los pitos. Con este símbolo recuerdan la época cuando en el barrio Arenal, ubicado en la comuna 1 de Barrancabermeja, las mujeres usaron los pitos para denunciar a los hombres golpeadores y las situaciones de riesgo de las mujeres. Así mismo este objeto ha sido usado constantemente en las movilizaciones<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Teórica marxista polaca de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

<sup>40</sup> Notas de campo. Recorrido 2. 13 de agosto de 2021.

<sup>41</sup> Notas de campo. 13 de agosto de 2021.

<sup>42</sup> Notas de campo. 13 de agosto de 2021.

### Imagen 18. Ser sobreviviente: Olla



Fuente: Andrea Mejía. Fotografía de trabajo de campo

Seguida de esta ventana se encuentra una puerta. Dentro de ella una olla grande y una ilustración en serigrafía realizada por las mujeres de la OFP (Ver imagen 18). En la imagen se observa una olla con una mujer parada al lado y dos palabras: Resistencia y Autonomía. Con este símbolo se recuerda un hecho ocurrido en el año 2000 cuando, durante un paro armado los paramilitares llegaron a las Casas de la Mujer pidiendo las ollas prestadas para realizar un encuentro de los actores armados, sin embargo, en esta ocasión al igual que la experiencia de las llaves, las mujeres de la OFP se negaron a colaborar. Adicionalmente, según el relato de las guardianas durante los recorridos “la olla es importante porque no solamente era la comida sino todo lo que sucedía alrededor de la olla, toda la comunidad que se despierta alrededor de la olla.

La Organización, la comunidad”<sup>43</sup>. La olla entonces es un “símbolo que politiza lo doméstico, un símbolo integral del alimento, del cuerpo, y del trabajo comunitario”<sup>44</sup>.

Cuatro símbolos más se ubican dentro de la siguiente ventana: una vela, unas flores amarillas, unas piedras y unas campanas. La vela es un símbolo que “representa la esperanza en medio de la penumbra, de encontrar caminos en medio de la incertidumbre y de reconocer la fe para encontrar la identidad en la fuerza espiritual”<sup>45</sup>. Este símbolo fue usado por las mujeres el 7 de diciembre de 2001 como respuesta al manual de convivencia impuesto por los paramilitares mediante el cual establecieron un toque de queda e intentaron controlar los comportamientos de la comunidad. El símbolo de la vela no solo se encuentra dentro del museo, sino también en el monumento ubicado por la OFP en el barrio Nueva Esperanza (Ver imagen 5).

### Imagen 19. Ser sobreviviente: Flores amarillas y vela



Fuente: Andrea Mejía. Fotografía de trabajo de campo

<sup>43</sup> Notas de campo. Recorrido 2. 13 de agosto de 2021.

<sup>44</sup> Notas de campo. 13 de agosto de 2021.

<sup>45</sup> Notas de campo. 13 de agosto de 2021.

Las flores amarillas por su parte, según la placa explicativa del museo “expresan la resistencia que (...) se convierte en el coraje y la fuerza que nos permite manifestarnos sin importar la edad (...) Mientras otros necesitaban un arma para sentirse fuertes, a nosotras y a nosotros solo nos bastaba una flor”<sup>46</sup>. Estos dos objetos (velas y flores amarillas) son usados también en la actualidad durante las movilizaciones sociales en las cuales participa la OFP (Ver imagen 19).

### Imagen 20. Ser sobreviviente: Piedras y campanas



Fuente: Andrea Mejía. Fotografía de trabajo de campo

Por otra parte, se encuentran las campanas como “símbolo de vida”. Este objeto fue elegido por las organizaciones de mujeres, organizaciones sindicales, las hermanas juanistas y la Pastoral Social y utilizado un 25 de noviembre para conmemorar el día de la no violencia contra las mujeres. El acto simbólico consistió en hacer sonar durante veinte minutos las campanas de la iglesia como llamado de alerta en contra de la violencia contra las mujeres y un campanazo por la vida<sup>47</sup>. El último símbolo en esta ventana son las piedras. Se refieren a las movilizaciones que realizaron las mujeres con dos piedras en las manos, las cuales hacían sonar golpeándolas entre sí para recordar las voces de los ausentes. Cuando relatan la experiencia de cómo este objeto se convirtió en símbolo

<sup>46</sup> Notas de campo. 13 de agosto de 2021.

<sup>47</sup> Notas de campo. 13 de agosto de 2021.

las mujeres recuerdan que se reunían para ir al río a buscar piedras, la idea era conseguir las que tuvieran mejor aspecto, que cupieran en sus manos y no se destrozaran al golpearlas. Algunas mujeres incluso las pintaron y colocaron los nombres de las personas que querían recordar. También recuerdan el compromiso que hicieron de no usarlas contra la fuerza pública en las movilizaciones<sup>48</sup> (Ver imagen 20).

### **Imagen 21. Ser sobreviviente: Bata negra**



Fuente: Andrea Mejía. Fotografía de trabajo de campo

---

<sup>48</sup> Gloria, entrevistada por Andrea Mejía, 27 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

## Imagen 22. Ser sobreviviente: Bandera “No a la guerra”



Fuente: Andrea Mejía. Fotografía de trabajo de campo

Los dos últimos símbolos del espacio Ser Sobreviviente son la bata negra y la bandera “No a la guerra” (Ver imágenes 21 y 22). La bata es “símbolo de la resistencia, del no rotundo a la muerte, y a la vez una reivindicación de la vida”<sup>49</sup>. Se convirtió en símbolo de la OFP y del Movimiento de Mujeres contra la Guerra y por la Paz tras la masacre del 16 de mayo de 1998 que ocurrió en Barrancabermeja a manos de los paramilitares. Ante este hecho las mujeres salieron a marchar acompañadas de familiares, amigos, amigas y vecinos, vistiendo una bata negra. También es un atuendo que usaron para buscar personas desaparecidas y que siguen utilizando en la actualidad en movilizaciones sociales. En el marco del diálogo de paz con las FARC-EP modificaron este atuendo, cambiando la mitad de la bata por el color blanco, significando la paz; sin embargo, ante los problemas que han existido en el país en cuanto a la implementación del acuerdo de paz y el aumento de la violencia, volvieron a vestir las batas completamente negras<sup>50</sup>. Este símbolo también se encuentra a modo de monumento en el barrio El Campín (Ver imagen 5). Por último, la bandera de “No a la guerra” consiste en una tela de fondo negro con La imagen de

<sup>49</sup> Notas de campo. 13 de agosto de 2021.

<sup>50</sup> Notas de campo. Recorrido 6. 20 de agosto de 2021.

un fusil de asalto dentro de un símbolo de prohibido. Este símbolo ha sido utilizado en movilizaciones sociales locales y nacionales por el Movimiento de Mujeres contra la Guerra y por la Paz para rechazar la violencia del conflicto armado<sup>51</sup>.

Algunos de los símbolos que se encuentran en el espacio Ser Sobreviviente son réplicas de los originales, por ejemplo, el canasto, la olla, los pitos, la trenza de colores, las flores (hechas en tela), la llave (pieza en acrílico), las batas y la fachada de las Casas. Estos objetos fueron replicados con un objetivo estético, principalmente para que se adaptaran al espacio museográfico. Otros objetos son originales, algunos porque fueron donados por las mujeres, otros porque se encontraban resguardados por la Organización, por ejemplo, la máquina de coser, las revistas y periódicos, la vela, las piedras, las campanas y la bandera de “No a la Guerra”.

### **Imagen 23. Ser constructora de paz**



Fuente: Andrea Mejía. Fotografía de trabajo de campo

---

<sup>51</sup> Notas de campo. Recorrido 5. 20 de agosto de 2021.

Para terminar el recorrido, el espacio “Ser Constructora de Paz” (Ver imagen 23). Es el último momento pensado por el equipo creativo y de coordinación del museo para el diálogo y para, desde un estado de emocionalidad, recuperación y reflexión, construir compromisos con el presente, el futuro, con las nuevas generaciones y con la construcción de memoria (Yañez 2021). En un recorrido una guardiana se dirige a las audiencias: “Este es el espacio donde las invitamos a compartir las emociones que surgieron durante el recorrido, los pensamientos, las ideas que de pronto tienen que alguna nos quiere comentar, decirnos cómo les pareció el recorrido”<sup>52</sup>. Es decir, es un espacio en el que se invita a las audiencias a la conversación reflexiva sobre la experiencia del recorrido y los temas abordados en él. Ya no está compuesto por exposiciones sino por actividades de cuidado emocional. Está separado del resto del museo por un vitral de colores, tiene sillones amplios de color morado y gris, y una pequeña tienda museo, en donde se pueden encontrar libros y revistas de la Organización, camisetas, pocillos, agendas, bolígrafos, pulseras y cuadros. Además, en la zona de la tienda hay algunos reconocimientos que han hecho otras organizaciones a la OFP y un mural de colores con imágenes de aves y plantas. Del techo de este espacio cuelgan unas trenzas de colores, recurriendo al símbolo de la trenza como elemento decorativo, y en una esquina se encuentra un tronco de madera con un libro a disposición de las audiencias para que expongan sus pensamientos.

A modo de conclusión, el museo ofrece una experiencia sensitiva que está compuesta por diferentes espacios para representar momentos o procesos por los cuales han pasado las mujeres en la región. Según la directora Yañez, se trata de transitar por el dolor, observar estrategias de resistencia, hacer visibles los aportes de las mujeres a la construcción de paz y comprometerse con la reflexión sobre la importancia de preservar la memoria histórica en el país. El museo

(...) da cuenta de la fuerza colectiva de las mujeres, de su capacidad generadora de vida que transformó el rol reproductivo desvalorizado por la razón patriarcal y lo puso en el centro como oportunidad para cuidarse a sí misma, cuidar a otros, resistir la lógica de la muerte, la violencia y la guerra, y definirse en la opción política de la civilidad y la autonomía (Yañez 2021).

Los momentos del museo se pueden resumir en: recuperar la memoria, conocer los daños que sufrieron las mujeres y las comunidades, recopilar las medidas que tomaron para protegerse y

---

<sup>52</sup> Notas de campo. Recorrido 2. 13 de agosto de 2021.

defender los derechos humanos e invitar a las audiencias a unirse al compromiso de construcción de paz.

### **Ideas rectoras del relato**

La academia, las organizaciones sociales y los medios de comunicación han sido las principales encargadas de reconstruir los relatos sobre el conflicto armado en Colombia y el Magdalena Medio. La articulación de las narraciones da cuenta del camino que han tomado distintos actores para la descripción de los acontecimientos, reflejando las preocupaciones y las concepciones que han construido sobre este trauma. La evolución de las representaciones del conflicto armado en esta región empieza con las respuestas inmediatas de la ciudadanía ante cada hecho violento. Posteriormente se va nutriendo con las lecturas y relecturas de lo acontecido, respondiendo a las preocupaciones que afanan en su momento. El museo CMDHM pasó por un proceso de selección y priorización de hechos, objetos y significados que representan lo que hoy quieren decir las mujeres sobre lo acontecido.

El relato de la OFP está construido a partir de antecedentes investigativos de la academia, de creaciones artísticas y audiovisuales de profesionales particulares y colectivos aliados y de las investigaciones realizadas por la misma Organización, articulando los hallazgos académicos con las experiencias de las mujeres en el conflicto armado, pero también la incidencia política y la denuncia. La elaboración del relato está marcada por decisiones políticas que responden a sus preocupaciones e intereses presentes. En el momento de la creación del museo el interés principal era la reparación colectiva. Como afirma la OFP,

(...) presentar las memorias del proceso (...) es un componente de la reparación porque la memoria de los colectivos es fundamental para la reconstrucción del proyecto político y social de la Organización, así como para la sociedad en su transición hacia un eventual posconflicto (Becerra y Yáñez 2014, 9).

Después de materializado el lugar y constituidos los espacios, las creadoras reconocen que dentro del museo disponen de distintos momentos enfocados a: homenajear a las víctimas, resaltar la resistencia de las sobrevivientes, informar y conmover a las audiencias y ser referente de memoria en la región<sup>53</sup>. Sin embargo, estos espacios y los mensajes que ellas ponen

---

<sup>53</sup> Silvia Yáñez, entrevistada por Andrea Mejía, 21 de septiembre de 2021, vía Zoom.

intencionalmente en los objetos están dispuestos a evolucionar en la medida que el museo responde a nuevas necesidades. Algunas de las creadoras entrevistadas afirman:

A manera de sensibilizar, concientizar, y a manera de profundizar. ¿Sí? (...) pero hacen falta pues muchas cosas más del territorio, de otras organizaciones que quieran aportar, pero eso tiene sus costos<sup>54</sup>.

En el relato que expone el museo actualmente hay algunos elementos que son importantes para entender los sentidos de las creadoras: la naturaleza del dolor, la naturaleza de la víctima, los responsables, la relación entre las víctimas y la sociedad, el territorio y el papel de la OFP. La representación del dolor en el museo está basada en el diagnóstico del daño realizado por la Organización. El interés principal es exponer el dolor causado por los hechos victimizantes a las mujeres populares del Magdalena Medio. Para ello, presenta a las víctimas como actrices políticas. Rechaza el papel de las mujeres como seres pasivos o de menor importancia. Expresa que los daños causados a su integridad individual y colectiva está estrechamente relacionada con el liderazgo comunitario. Aunque el museo procura entregar un panorama de los conflictos en el territorio desde inicios del siglo XX, cuando habla de los hechos victimizantes asociados al conflicto armado responsabiliza principalmente a los grupos paramilitares y al Estado por acción u omisión. La relación que propone entre las víctimas y la sociedad es la de construir de manera conjunta el proceso del trauma. Invita a identificarse con el dolor que representa y a asumir el compromiso moral de construir memoria y paz.

En cuanto al territorio, para el grupo portador (creadoras y guardianas) el río Magdalena y la industria petrolera son fundamentales. Estos elementos que hacen parte del territorio están relacionados con la forma como han configurado una cultura para habitarlo, entenderlo y proyectarlo en el lugar de memoria. La cultura de las mujeres del Magdalena Medio estructura tanto la forma como se relacionan con el río y la industria petrolera, así como la forma de recordar la violencia que han experimentado en esta zona. Por otro lado, los principios rectores de la OFP (la civilidad y la autonomía) componen tanto el proceso de recordación del trauma como los sentidos de los objetos colocados en el lugar. Así mismo, estos principios estructuran culturalmente la forma de entender la acción social y la proyección de las vivencias en el lugar espaciado de memoria, por ello, cuando las guardianas narran las historias y los significados de los

---

<sup>54</sup> Grupo de discusión. 26 de agosto de 2021. Barrancabermeja.

íconos y espacios en el museo hacen referencia constante a los hechos que antecedieron los símbolos y el contenido político de los mismos.

En términos de memoria, el museo presenta tres abordajes: una memoria de denuncia, una memoria homenaje y una memoria pedagógica. Pero antes de ahondar en ellas, dos conceptos son rectores de las memorias que representa este museo: daño y resistencia. Con el daño se refieren a eventos de violencia ocasionados por actores armados ilegales contra hombres y mujeres que pertenecían a la Organización; con la resistencia se refieren a acciones que emprendieron las lideresas para afrontar los hechos y no decaer.

Ahora, la memoria de denuncia se presenta cuando exponen los crímenes de los que fue víctima la Organización y sus afiliadas, así como los actores armados responsables de ellos. La memoria homenaje se evidencia en la rememoración mediante objetos icónicos de líderes y lideresas de la OFP que fueron asesinadas, desaparecidas, desplazadas o exiliadas a causa de la persecución política. Así mismo, se muestra en el recuerdo de símbolos que cuentan historias donde las mujeres enfrentaron a los actores armados para exigir el respeto por la vida y los derechos humanos. La tercera, la memoria pedagógica se exterioriza en la interactividad que promueve el espacio con sus audiencias, pasando el umbral de la contemplación para establecer una relación cercana con el lugar y su relato.

Los espacios y los íconos del museo hacen parte de una versión de la memoria que construyeron las mujeres a partir de sus experiencias y sus sentidos colectivos. Ellas afirman que tanto la violencia como los procesos organizativos “requieren ser memorados como opción para que las mujeres reconozcan en su propia voz una motivación (...) para continuar con la labor de defender los derechos humanos” (Becerra y Yañez 2014, 22). Teniendo en cuenta que el museo está organizado en cinco espacios (Ser una con el territorio, Ser víctima, Ser sujeta política, Ser sobreviviente y Ser constructora de paz), la estructura del recorrido sigue el orden propuesto en el lugar espaciado. El primer momento además de informar y contextualizar a las audiencias, se centra en algunos elementos: la industria petrolera que define la economía de la región, los movimientos y la organización social, el acompañamiento de las mujeres en esos procesos organizativos y los hechos violentos más emblemáticos como fue la masacre del 16 de mayo de 1998.

En el segundo momento el relato se centra en el concepto del daño. Teniendo en cuenta que fue construido a partir del diagnóstico del daño colectivo realizado por la OFP, este espacio hace hincapié en las mujeres como “sujetas políticas” y en los hechos victimizantes como

acontecimientos que ocurrieron debido al accionar político de las mujeres. Aunque muchas mujeres de la región fueron asesinadas, el museo recupera principalmente a cuatro víctimas: Diofanol Sierra en 2002, Esperanza Marís en 2003, Yamile Agudelo en 2006 y José Javier en la masacre de 1998, por ser personas afiliadas a la Organización. Sin embargo, también recuperan otros asesinatos que marcaron a la sociedad barrameja: el de Sandra Rondón en 1987 y el de Manuel Gustavo Chacón en 1988. Más allá de los hechos victimizantes, el lugar espaciado se centra en estos hechos por lo que aconteció después de ocurridos, es decir, las movilizaciones sociales de rechazo y denuncia que hacen parte del proceso del trauma cultural.

Este relato entonces se centra en el rechazo del conflicto armado, en la rememoración de este como un fenómeno atroz que ha causado daños a las personas individuales, a los colectivos organizados y a la cotidianidad de la sociedad barrameja en su conjunto. Hablan de los bazares que dejaron de realizar y del miedo con el que convivían a diario. Además, el relato prioriza los hechos victimizantes causados por grupos paramilitares, la complicidad de las fuerzas militares y la responsabilidad del Estado, dejando por lado los hechos causados por otros grupos armados ilegales como las guerrillas.

Cuando pasan a los espacios de Ser sujeta política y Ser Sobreviviente el relato se focaliza en la resistencia. Habla de las mujeres como sujetas políticas y de la re-significación de los roles tradicionales de género como estrategia de sobrevivencia, organización, denuncia y resistencia. Los símbolos son recurrentes en el museo y esto no es de manera casual. Fueron elegidos por las creadoras para narrar historias vividas por las mujeres de la Organización en las cuales tuvieron que tomar objetos de su vida cotidiana como las ollas, las máquinas de coser, los canastos de mercar, las casas, las llaves, entre otros, para resistir a la violencia. En el último espacio “Ser Constructora de Paz”, el relato prioriza la invitación a construir paz y ser parte del compromiso con la memoria.

## **Conclusiones**

La constitución del espacio expone la rememoración del conflicto armado y el proceso del trauma cultural desde la mirada de las mujeres. Pero más allá de ser un lugar contemplativo, el museo CMDHM es una experiencia sensitiva. Es un lugar que compromete a las audiencias a activar sus sentidos para conmovearse y elaborar interpretaciones en la medida que avanza por cada

espacio. Los momentos del museo recuperan la memoria de las mujeres, los daños causados por su accionar político, el dolor asociado a estos daños y la resistencia desde la que fue afrontado. El museo pretende mover la curiosidad de sus audiencias invitándolas a profundizar en aquello que no sabían y a adquirir el compromiso de replicar el mensaje de la memoria de las mujeres.

A partir de dos conceptos clave: el daño y la resistencia, este museo estructura su relato con algunos elementos: la naturaleza del dolor, la naturaleza de la víctima, los responsables, la relación entre las víctimas y la sociedad, el territorio y el papel de la OFP. El diagnóstico del daño realizado por la Organización es la base con la cual se construye la representación del dolor. Este es un dolor de carácter individual y colectivo que transformó la cotidianidad de las mujeres y de la sociedad barrameja. Pero el objetivo del museo no se reduce en las victimizaciones y el dolor causado. Reivindica el papel de las mujeres como lideresas, que, por su accionar e importancia política en la región fueron perseguidas, amenazadas, desplazadas, exiliadas, asesinadas, desaparecidas. Responsabiliza principalmente a los paramilitares y a las fuerzas militares del Estado de los hechos victimizantes que marcaron a la sociedad barrameja. Sin embargo, resulta interesante que el museo no enfatiza en la responsabilidad de grupos armados guerrilleros. Estructura las narraciones a partir de la importancia del territorio en su cultura, principalmente el río Magdalena y la industria petrolera. Finalmente, resalta y recupera el papel de las mujeres de la OFP ante los hechos violentos, la re-significación de los objetos de la vida cotidiana convertidos en símbolos de resistencia y el compromiso moral de hablar de la memoria del conflicto armado desde la mirada de las mujeres.

El relato que expone el museo es producto de las decisiones éticas, estéticas y políticas del grupo portador sobre la memoria. La memoria que propone el museo denuncia, homenaja y es pedagógica en la medida que señala a los responsables de los hechos violentos, pone en evidencia los daños causados a los líderes y lideresas de la Organización, recuerda y reivindica el papel de las mujeres que fueron victimizadas por su labor social y al mismo tiempo invita a las audiencias a acercarse a los sentidos de las víctimas, identificarse, conmoverse, divulgar el museo en otros espacios y replicar los mensajes de memoria y paz.

Conociendo la constitución del espacio y la estructura del relato, el próximo capítulo se encarga de explorar los contrastes de sentidos entre audiencias, crítica especializada y grupo portador en el museo para identificar los niveles de autenticidad y el proceso del trauma cultural.

## Capítulo 4. Los sentidos de la memoria

Estudiar la producción de sentidos de la memoria del conflicto armado en un museo requiere detenerse en los distintos elementos del *performance* que acontece en el lugar y en el proceso del trauma cultural. Este capítulo se divide en tres apartados. Primero establece unas reflexiones generales sobre el *performance* del recorrido por el museo, después hace un análisis detallado del *performance* del recorrido, finalmente reflexiona sobre el proceso del trauma cultural.

Para los dos primeros apartados tiene en cuenta los elementos del *performance* propuestos por Alexander (2004), los cuales permiten estudiar de manera detenida y articulada los niveles de autenticidad que puede llegar a tener el relato del lugar: a) los sistemas de representación colectiva; b) las actoras (guardianas y creadoras); c) los observadores o la audiencia; d) los medios de producción simbólica; e) la puesta en escena (*mise-en-scène*); y f) el poder social. Este análisis del *performance* hace parte de la elaboración de los sentidos del conflicto armado en tanto trauma cultural como proceso colectivo entre creadoras, guardianas, crítica especializada y audiencias.

El último apartado desarrolla las construcciones que han hecho principalmente las audiencias y las guardianas del museo al entrar en interacción con el mismo. Explora las interpretaciones antes del recorrido y apunta a identificar la forma como los sentidos de la memoria del conflicto armado se enriquecen y se confrontan. Encuentra que si bien en la mayoría de los casos hay re-fusión, también existen casos concretos en los cuales el museo se presenta como inválido, desacertado o inacabado. El argumento central es que en los diferentes niveles de autenticidad se configura un proceso de trauma cultural que contribuye al reconocimiento del pasado por medio de la rememoración y la consolidación de nuevas estrategias sociales para afrontar el presente y proyectar nuevos futuros.

### **Anotaciones generales sobre el *performance***

El espacio constituido en la CMDHM está dirigido a sus visitantes para narrar la memoria de las mujeres populares del Magdalena Medio. En el recorrido guiado, las guardianas ponen en juego un guion que expone unos sentidos de la memoria, pero son las personas que recorren el espacio quienes determinan si el relato del lugar y el *performance* logra calar los sentidos y

presentarse auténtico. La CMDHM pone juego de concepciones del conflicto armado y de la memoria. El relato se configura a partir de lo que las personas describen en sus interpretaciones, pero también por medio de la disposición material del espacio.

Tanto los agentes que visitan el museo como las guardianas que ejecutan el *performance* guiando el recorrido tienen una serie de conocimientos y motivaciones. Es importante tener en cuenta las características de estas dos partes del *performance*, porque, por un lado, las guardianas han tomado el guion del museo y lo han adaptado desde su propio entender, su cultura, su personalidad y sus motivaciones para elaborar una narración articulada. Por el otro lado, las audiencias llegan al lugar por motivaciones diversas, en gran parte por sus relaciones familiares, laborales, comunitarias y con conocimientos propios.

Al tener en cuenta que las guardianas y las audiencias tienen conocimientos y motivaciones propias, es posible entender las razones por las cuales en algunos momentos sus sentidos se acercan y en algunos momentos se alejan del éxito del *performance*. Por el lado de las guardianas, todas han construido su relato a partir de la investigación y la conversación con las creadoras del lugar. De las tres entrevistadas, dos fueron víctimas del conflicto armado, especialmente de hechos como el desplazamiento forzado, desaparición forzada y el asesinato de familiares. Se acercaron al lugar como guardianas por su compromiso con la transferencia generacional de la memoria de las mujeres y para reivindicar los relatos que según ellas son “desconocidos”<sup>55</sup>. Una de las guardianas relata su proceso de acercamiento al museo y la construcción del guion:

Nosotros tuvimos una primera reunión de manera presencial, en donde era la primera vez que veía a las que ahora son mis compañeras de la Casa, nos presentamos, nos preguntaban el por qué estábamos ahí, nos agradecían por haber aceptado la invitación. De ahí nos dan una serie de documentos en donde nos cuentan un poco lo que es la historia de la organización y el cómo está dividido y lo que contiene la Casa Museo como tal. De ahí, la docente nos va contando un poco, diciéndonos como... bueno, ‘a esto es lo que ustedes se van a enfrentar, acá ustedes se van a enfrentar a 1 o 2 personas como también se van a enfrentar a un grupo de 20 o 30 personas que van a venir a visitar, muchas personas que vienen acá puede que conozcan, como puede que no conozcan nada sobre memoria’. De ahí nosotros tuvimos la primera vez que participamos, que fue para el primer aniversario de la Organización. Después de la Organización tuvimos una reunión con la señora Gloria y la señora Yolanda, en donde ellas nos contaban un poco sobre la historia de la Organización desde la experiencia que ellas vivían, o sea, desde el punto de vista de ellas, todo lo que ellas tuvieron que pasar. Y así pues fue pasando el tiempo y fuimos conociendo a otras

---

<sup>55</sup> Notas de campo. Recorrido 6. 20 de agosto de 2021.

compañeras de la Organización que llevan muchísimo tiempo ahí, llevan más de 20 o 30 años en la Organización y nos cuentan desde su punto de vista, desde cómo ellas vivieron todo esto, ellas nos van contando y es ahí cuando nosotros comenzamos a crear y a formar nuestro discurso frente a la Casa Museo<sup>56</sup>.

Como expresa, las guardianas pasaron por un proceso de capacitación que les permitió conocer la historia de la OFP y el contenido del museo. Su primer ejercicio como guías lo realizaron en el primer aniversario del CMDHM, pero después de eso han seguido construyendo su guion mediante el diálogo con las creadoras del lugar. Eso les ha permitido conocer las historias que están detrás de cada objeto y hacer la traducción del relato lo más cercana posible al punto de vista de las creadoras.

Por el lado de los visitantes, algunas personas son víctimas del conflicto armado en Barrancabermeja o en otras zonas del país, otras personas lo conocen por las narraciones de terceros, pero en ningún caso alguna persona ha sido reconocida como excombatiente de algún grupo armado legal o ilegal. Gran parte de las audiencias son de Barrancabermeja, aunque una parte considerable también proviene de otras ciudades de Colombia e incluso de otros países.

La relación que han establecido con los diferentes elementos expuestos en el lugar es diversa, algunas personas conocen de primera mano los símbolos e historias que están plasmados con objetos icónicos, otras personas han establecido una relación más distanciada de estos procesos. La relación con la OFP en algunos casos es completamente ajena, enterándose de la existencia del museo por el ambiente laboral, académico o por las relaciones de amistad y en otros casos es muy cercana, como sucede con las mujeres afiliadas a la Organización.

En el interés de la coordinación del museo por replicar su mensaje en las personas más jóvenes, estudiantes de colegios y universidades han visitado el lugar como parte del programa académico. También, dada la conexión que tiene la OFP con las autoridades locales, nacionales e internacionales, ha contado con la visita de alcaldías, embajadas, secretarías de gobierno, agentes de la iglesia, entre otros. En general, la motivación de las audiencias que visitan el lugar concuerda con el interés por conocer cómo narran las mujeres del Magdalena Medio el conflicto armado. El grado de pertenencia y solidaridad que se puede producir en el *performance* está dado por los códigos culturales que comparten las personas para explicar el conflicto armado. Estos códigos culturales pueden coincidir o no entre lo que dicen las creadoras en el lugar espaciado, lo que

---

<sup>56</sup> Danna. Entrevistada por Andrea mejía, 01 de octubre de 2021, vía Zoom.

traducen las guardianas en el recorrido guiado y lo que interpretan las audiencias al poner en juego sus sentidos.

El museo está constituido por un conjunto de elementos icónicos e historias que dan cuenta de los valores sobre el conflicto armado que privilegian las creadoras, así mismo, las guardianas traducen ese relato desde sus sentidos propios para expresar aquello que consideran debe ser dicho. Existe un guion que estructura el relato. Aunque este se acomoda para cada audiencia de manera particular, sigue un foco común: resaltar la riqueza geográfica, económica y política del Magdalena Medio, relatar el conjunto de conflictos locales que han marcado la cotidianidad, hablar del conflicto armado como un fenómeno que genera daños en la sociedad y reivindicar la acción colectiva de las mujeres de la OFP para defender sus derechos desde la resistencia. Dos principios de la OFP recalcan durante los recorridos: la autonomía y la civilidad. Estos dos aspectos no son producto de una lectura independiente de las guardianas, es una réplica de los valores del grupo portador y que busca interpelar los sentidos de las audiencias para generar identificación con el relato, dando un estatus de autenticidad al *performance*.

Las guardianas procuran que sus *performances* sean interpretados como auténticos, estableciendo una articulación con el entramado cultural y generando la sensación a las audiencias de que los símbolos y valores que comparten son reales, verdaderos y están vivos, dando pie a una acción apreciada como auténtica. En un acto performativo que logra la autenticidad, la audiencia se identifica con las actrices y los guiones culturales adquieren veracidad. Los actos performativos fallan cuando este proceso de vinculación es incompleto, es decir, si los elementos del acto performativo se mantienen separados y la acción social parece incapaz de persuadir. Lograr la autenticidad quiere decir que los sentidos se fusionan de manera satisfactoria. Pero lograr dicho estado en el *performance* no es un proceso lineal ni está completado durante todo el acto, pues en la interacción entre las guardianas y la audiencia es necesaria la negociación. Así como se dan sentimientos de integración e identificación, también ocurre el desacuerdo y sentimientos de fractura. En las sociedades complejas, heterogéneas y segmentadas el éxito de una acción performativa depende de hacer creíbles los contenidos culturales que se movilizan a través de ella.

En los *performances* es recurrente el uso de binarios simbólicos para establecer afinidades con las audiencias. Presentar el relato sobre algo como bueno o malo, propio o impropio es recurrente cuando las actrices buscan un estado de autenticidad. El contenido simbólico del museo da cuenta de esta tensión entre binarios para establecer un relato del conflicto armado desde la

memoria de las mujeres. La narración de la CMDHM procura la expresión de la memoria de las mujeres, establece unos principios políticos y un posicionamiento respecto al conflicto armado. Las guardianas deben llevar ese relato a escena y traducirlo a las audiencias de una manera que genere sentimientos de afinidad, identificación e integración, pero sin ser restrictivo en la posibilidad de que otras miradas ingresen al diálogo y cuestionen el *performance* e incluso pongan en duda la autenticidad de este. Otras posibles lecturas, interpretaciones y representaciones dejan al frente la realidad del *performance*: aunque existe un guion que se reproduce cada vez, la fusión con las audiencias no es siempre la misma, y es la interacción, los conocimientos, las motivaciones y la adecuada articulación de los elementos del acto performativo aquello que entra en juego cada vez que las guardianas apropian del personaje y empiezan una visita más.

La posibilidad de que se presenten diferentes estratos de autenticidad hace parte del objetivo del grupo portador. Aunque el museo expresa una postura política y no es neutral, logra ser auténtico en la medida que permite el diálogo de diferentes voces. De acuerdo con las creadoras, este debe ser un espacio que, aunque relata la memoria de las mujeres populares del Magdalena Medio, sea democrático y permita la intervención de otras voces, otros sentidos, otras interpretaciones. Una de las creadoras hace énfasis en la necesidad de apearse al enfoque democrático que ellas quieren presentar en el lugar:

El museo no es neutral, pero debe ser más democrático, democrático en la medida que hay que permitir que los diferentes pensamientos y las causas del conflicto dialoguen con lo que está ahí representado, con lo que está ahí investigado, con lo que dicen las víctimas, y no con lo que piensan y pensamos las mediadoras o las guardianas<sup>57</sup>.

Como expresa la coordinadora del museo, el espacio no es neutral pero sí es democrático porque permite el diálogo de sentidos entre el relato de las creadoras y la interpretación de las audiencias. Enfatiza que el interés no es el posicionamiento político de las guardianas sino la construcción colectiva de significados.

Por otra parte, en el acto performativo son importantes algunos elementos: 1) el sistema de representación colectiva, es decir, las referencias simbólicas (*background symbols*) y los guiones que son el referente inmediato de la acción (*foreground scripts*); 2) las actoras, es decir, las guardianas que buscan presentar las habilidades suficientes para proyectar emociones, expectativas

---

<sup>57</sup> Silvia Yáñez. Entrevistada por Andrea Mejía, 21 de septiembre de 2021, vía Zoom.

existenciales y compromisos morales; 3) las audiencias, incluida la crítica especializada; 4) los medios de producción simbólica, es decir el espacio físico y los medios que aseguren el acto performativo; 5) la puesta en escena (*mise-en-scène*), en concreto, las estrategias que aplican las guardianas para llevar a la realidad su guion y representar un relato que logre convencer a las audiencias; 6) el poder social como elemento que permite entender la distribución del poder en la sociedad, dando cuenta de las condiciones políticas y económicas, jerarquías de estatus y relaciones entre las personas que interactúan. Respecto a los hallazgos obtenidos en esta investigación se puede decir en términos generales que:

- 1) las referencias simbólicas presentes en el *performance* del recorrido se encuentran principalmente en los objetos icónicos que están relacionados con historias y en el guion, el cual hace énfasis principalmente en los daños y la resistencia de las mujeres.
- 2) las actoras dejan en cada recorrido una parte de su preparación para el *performance*, pero también involucran sus emociones, intereses propios y motivaciones; además, leen a cada audiencia y configuran el *performance* para mantener la autenticidad de este.
- 3) las audiencias en el museo son variadas, incluyen desde hombres, mujeres, jóvenes, adultos mayores, locales, extranjeros, víctimas, no víctimas y en general llegan al lugar por invitación de alguien cercano. Aunque se esperaría que la crítica especializada jugara un papel importante en la disposición de las audiencias al visitar el lugar, es revelador que no suceda así, pues generalmente las audiencias nunca leyeron una columna de opinión, una reseña, una noticia, o alguna nota periodística que les permitiera hacerse una idea de lo que encontrarían en el museo;
- 4) entre los medios de producción simbólica se encuentran: el espacio físico, los íconos y la vestimenta de las guardianas (una camiseta con el logotipo del museo). Aunque las guardianas tienen claro el nombre de cada espacio del museo y qué elementos lo componen, no siempre lo dejan claro a las audiencias, en consecuencia, las personas no se refieren a “Ser una con el Territorio”, “Ser Víctima”, etc., sino a “el árbol de la vida”, “la línea de tiempo”, “la colcha” o “los símbolos”.
- 5) la puesta en escena se vale principalmente de estrategias que aplican las guardianas con las audiencias para invitarlas a la interactividad con el espacio. Ellas les hacen preguntas sobre qué saben, qué creen que significa, por qué cree que eso está ahí, qué se imaginan cuando ven un objeto o qué sienten. También hacen uso de la narración oral, invitando a las

audiencias a contar historias. Además, motivan a las personas a encontrar formas de identificarse con el museo en la medida que les interrogan por la forma como las historias y los objetos les interpelan;

- 6) las guardianas buscan en su actuación lograr el éxito del *performance*, pero es en gran medida el poder social el que determina la fusión, no entendido como coacción o autoridad sino como recursividad simbólica e imaginativa para controlar las interpretaciones. Todo acto performativo posee una dimensión política y una dimensión cultural que se interrelacionan. Esta interrelación se da en el proceso de control social del sentido que tanto las actoras como las audiencias dan a dichas acciones y cuyo análisis combina dos factores: la crítica especializada y las élites culturales. Por un lado, la crítica especializada plantea el museo como un espacio necesario para la memoria de la región y para reivindicar el papel de las mujeres en las luchas sociales. Por otro, las élites culturales que incluyen a la iglesia, las organizaciones de la sociedad civil y las instituciones de cooperación internacional actúan como aliadas del museo, siendo muy cercanas al grupo portador, reproducen la importancia del lugar y el referente que constituye para la creación de memoria de las mujeres en Colombia y el mundo.

Profundizando en las interpretaciones de la crítica especializada, las afirmaciones de este grupo son muy próximas a los códigos culturales que establece el grupo portador. En publicaciones de periódicos y páginas institucionales se puede leer estas afinidades. Por un lado, una publicación del CNMH dice: “La casa museo resguarda las memorias comunitarias sobre las cuales se han construido los procesos de resistencia en los territorios. Las resistencias a la exclusión, a la masacre, a la ausencia del Estado” (CNMH 2019). De esta manera, resalta la centralidad del código cultural de la resistencia, el cual articula la narrativa del museo a lo largo del recorrido. Así mismo, una publicación del colectivo Hacemos Memoria y una de Mujeres Confiar centran la atención en la resistencia concretamente de las mujeres:

El museo que resalta el valor y la resistencia de las mujeres en el Magdalena Medio (...) Sus exposiciones son una invitación a la reflexión y al encuentro, y representan un modo de reparación simbólica para aquellas mujeres que vivieron la persecución y que hoy construyen procesos sociales de paz en zonas marginadas (Peña 2020).

De allí la importancia de una Casa de la Memoria con perspectiva de género, pues muestra de forma diferenciada cómo las mujeres desarrollaron estrategias para reconstruir el tejido social fracturado por la guerra, a través de formas materiales y simbólicas como las Casas de la Mujer -abiertas desde el año 2000 en diferentes municipios-, que han sido lugares de refugio humanitario en contextos de agudización del conflicto armado junto a las consecuencias que esto trajo para la población (Cardona 2019).

Como se puede leer, esta crítica especializada valora el museo como espacio de reflexión y encuentro para la reparación colectiva de las mujeres que fueron victimizadas en el conflicto armado. De manera que en sus publicaciones recuperan el esfuerzo de la OFP en la creación de este lugar como una réplica museística de las Casas de la Mujer y hablan de la importancia de este por brindar una perspectiva de género en el proceso de reparación. Respecto al contenido del museo, una publicación de Yariquies.com y una de Mujeres Confiar centran la atención en el recorrido, recuperan principalmente la línea de tiempo y el contexto, el homenaje a las víctimas, la rememoración de los daños y la resistencia de las mujeres de la OFP:

Los visitantes a la Casa de Memoria van a encontrar una línea de tiempo, un homenaje a las mujeres víctimas, historias de vida y toda la simbología que servirá para tener presente el rol que ha tenido el género a lo largo de la historia en nuestro territorio nacional (Yariquies.com 2018).

A través de narrativas visuales, auditivas, gráficas, fotografías y cantos, quienes visiten la Casa de la Memoria podrán entender el surgimiento y consolidación de la lucha femenina popular en la región, el contexto del Magdalena Medio, los daños ocasionados por el conflicto armado y la historia de resistencia de la Organización Femenina Popular (Cardona 2019).

En general, la crítica especializada construye una interpretación del museo como un espacio importante y necesario para la memoria de la región con perspectiva de género. Recuperando íconos como las fotografías, las gráficas, los videos y los símbolos que facilitan la rememoración destacan los ejes del relato del museo: el daño y la resistencia. Así, siguen la línea de lo que propone el grupo portador en el lugar de memoria.

Sin embargo, estas publicaciones no parecen tener un impacto en las audiencias ni determinar su predisposición al recorrido, porque por lo general las personas llegan a visitar el lugar por recomendación de amigos, familiares o colegas y no por lo que leen sobre el museo en periódicos o páginas de centros investigativos como Hacemos Memoria o el CNMH. Algunas

entrevistadas afirman: “Vine invitada por una persona de acá”<sup>58</sup>; “me enteré [del museo] a través de la Red de Lugares de Memoria”<sup>59</sup>; “[supe del museo] por medio de una trabajadora de acá y un compañero que hizo prácticas acá”<sup>60</sup>. De manera que lo que conocen del lugar antes del recorrido es producto de la conversación con otras personas que ya lo han visitado y recomiendan la visita. A pesar de que la crítica especializada no cumple un papel determinante en el *performance* del recorrido, es importante tomarla en cuenta porque permite ver cómo personajes con autoridad cultural para opinar respecto al lugar de memoria establecen un diálogo con los códigos culturales que se encuentran en el museo.

### **El *performance* del recorrido**

Este apartado hace el recorrido por el museo centrando el análisis en el acto performativo. En el primer espacio, *Ser una con el Territorio*, las guardianas del museo se enfocan en los motivos del conflicto armado en el Magdalena Medio, en ese sentido recuperan la riqueza geográfica y económica de la región (la industria petrolera y el río Magdalena), los movimientos y las organizaciones sociales. Se valen de fotografías, archivos de prensa, videos y una línea de tiempo para relatar. En algunas ocasiones recurren a la interacción con las audiencias, preguntando si reconocen hechos específicos, o responden a preguntas que se generan con la información. En este momento la interacción se centra en explorar nuevos conocimientos, cosas que las audiencias no sabían o que sabían de manera parcial. El museo articula un conjunto de hechos para entregar un relato que contextualice, pero al mismo tiempo, que denote el posicionamiento ético y político del grupo portador. Generalmente en este espacio las guardianas no centran la atención en la acción organizada de las mujeres, sino en lo que acontece en la región desde inicios del siglo XX.

La preparación del *performance* de las guardianas requiere la lectura y la comprensión pormenorizada de los hechos históricos que narra *Ser una con el Territorio*. Una guardiana expresa que el enriquecimiento de su guion estuvo determinado por la búsqueda e investigación propia y también por el constructo simbólico del conflicto armado como un fenómeno que generó miedo en

---

<sup>58</sup> Nelcy. Entrevistada por Andrea Mejía. 13 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>59</sup> Participante clave 2. Entrevistada por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>60</sup> Dayana. Entrevistada por Andrea Mejía, 20 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

su cotidianidad. Para ella, presentar Ser una con el Territorio ha sido la manera de aclarar lo vivido y articularlo en un relato que posibilite a las audiencias conocer un poco más del conflicto armado:

Tú te vestías con miedo, todos los días, no había un día donde tu no salieras de tu casa o te levantas de tu cama, así no salieras, que no te vistieras con miedo. Yo me crie en el Nororiente. Donde se vio el mayor conflicto aquí en Barrancabermeja fue en el Nororiente. Donde comías debajo de la cama (...) Ahora lo puedo ver de pronto más amplio, no tan segmentado, pues uno sabía lo que veía o lo que oía (...) sabía que después de cierta hora no podíamos estar en la calle. Entonces era como muy segmentado, muy parcializado, pues también por mi edad (...) De cierta manera como barrameja uno dice, "no, aquí en Barrancabermeja", pero dónde más o en qué punto o qué fecha o qué lugar específico. Entonces creo que es muy importante que si vamos a recordar tengamos por lo menos presente dónde y cuándo fue. Que muchas personas "no sí, la masacre que fue por allá, pero no me acuerdo". Bueno, fue en mayo del 98, fue allá en el barrio El Campin, "ah, ah sí". Entonces creo que es necesario tener claridad sobre por lo menos dónde y cuándo. Ese Ser Territorio está ahí porque debemos saber por lo menos dónde fue<sup>61</sup>.

Como narra esta guardiana, las vivencias se guardan en el recuerdo de manera segmentada pero el museo brinda la posibilidad de articular los saberes acercándose al relato de las víctimas. Dado que los hechos que narra el lugar son extensos y complejos, la información es densa, se trata de un recorrido histórico que requiere un proceso de *catexis* complejo, es decir, la capacidad para proyectar emociones como evaluaciones morales. Otras guardianas todavía no lo logran y por ello tampoco se atreven a apropiarse de este espacio en su *performance*:

Se encuentra muchísima pero muchísima información, ya que no se está hablando solo de la organización como tal sino también se habla de la historia de Barranca (...) es el espacio al que le he tenido como miedo de enfrentarme y es el único espacio que me falta por hacer<sup>62</sup>.

La guardiana expresa que Ser una con el Territorio es un espacio cuya complejidad dificulta la *catexis* debido a que la información no solo incluye la historia de la OFP sino de la ciudad de Barrancabermeja en su conjunto. Al no haber *catexis*, entonces lograr la fusión se convierte en un problema. Como afirma una de las guardianas, lograr que las audiencias encuentren fusión en los relatos del *performance* requiere de la apropiación de las historias y una capacidad de proyectarlas en la imaginación:

---

<sup>61</sup> Jennis. Entrevistada por Andrea mejía, 08 de octubre de 2021, vía Zoom.

<sup>62</sup> Danna. Entrevistada por Andrea mejía, 01 de octubre de 2021, vía Zoom.

Me he dado cuenta que a las personas les gusta que les cuente o que les relate, más [allá] de que se lo relate de manera mecánica, como si estuvieras describiendo un concepto, no. Entonces yo he venido armando mi guion así, no de manera tan conceptual de lo que se dijo, de lo que se dio [sino] de que esto lo dijo alguien que estuvo, ¿si me hago entender?<sup>63</sup>.

Como escuchando un cuento, la guardiana afirma que a las audiencias les gusta ver en ellas la capacidad de contar historias que se conectan con las emociones y las sensaciones, activando los sentidos. Para las audiencias, pasar por este espacio del museo es un momento de aprendizaje, de conocer cosas que no sabían sobre la región y de preparación para enfrentar los otros momentos del recorrido que se refieren al dolor, el daño y la resistencia. En la observación participante fueron frecuentes las caras de asombro e interés. Las personas se detuvieron en los datos que más llamaron su atención, preguntaron por eventos específicos en los que querían profundizar estableciendo un diálogo con las guardianas. También es un espacio que genera emociones, ya sea por la cercanía de lo que narra o por la distancia que marca la experiencia propia con la realidad de las poblaciones afectadas. Algunas personas se refieren a Ser una con el Territorio así:

Me parece un buen inicio ya que es la parte donde te contextualizan cómo ha sido el proceso, no solamente de la formación de la OFP o del museo sino también de la lucha sindical y las luchas sociales que se han desarrollado en la ciudad<sup>64</sup>.

No se bien cómo explicarlo, pero también como que hubo momentos de las historias o pues leyendo partes de la línea de tiempo que sí me hizo sentir incómoda. No es dolor propiamente, porque yo siempre he dicho que uno no puede sentir dolor por algo que no te está pasando realmente a ti, pero sí también es como digamos, como un dolor transferido<sup>65</sup>.

Las audiencias, como se puede leer en las citas anteriores, valoran el rol contextual que cumple Ser una con el Territorio, no solo porque las acerca a la Organización sino al territorio del Magdalena Medio en términos culturales, geográficos, económicos y políticos. También, resaltan la capacidad de este espacio para transferir el dolor de lo que ha generado el conflicto armado en la región, activando sensaciones como la incomodidad.

Al recurrir al espacio de Ser Víctima, que está compuesto por tres momentos (árbol de la vida, colcha de la memoria y exposición audiovisual), el sistema de representación se adentra en los hechos victimizantes del conflicto armado a partir de la consigna “no las enterramos, las

---

<sup>63</sup> Jennis. Entrevistada por Andrea mejía, 08 de octubre de 2021, vía Zoom.

<sup>64</sup> Jonathan. Entrevistado por Andrea Mejía. 18 de agosto de 2021. Barrancabermeja.

<sup>65</sup> Participante clave 2. Entrevistada por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

sembramos”. Habla de dos elementos en particular: el daño y las actoras políticas. Aunque incluyen historias de víctimas (hombres y mujeres) en la región, el *performance* enfatiza los asesinatos ocurridos a quienes hacían parte de la OFP: Diofanol Vargas, Esperanza Marís, Yamile Agudelo y José Javier, así como a la violencia sexual que vivieron las mujeres de la región. Las guardianas en ese sentido se esfuerzan por resaltar dichas historias:

Es el espacio que representa de alguna manera el daño y las afectaciones que han tenido las mujeres en el contexto del conflicto sociopolítico y el conflicto armado en el Magdalena Medio. Es un espacio muy importante para nosotras, es un espacio muy valioso, es un espacio muy sentido, además, porque es aquí donde representamos esos dolores, esos daños que ha generado la guerra para las mujeres frente a los cuales ha sido necesario sobreponerse (...) Nosotras queremos reconocer los hechos cometidos contra las mujeres, no solamente en su dimensión de género sino también en su dimensión política. Que las violencias contra las mujeres también tienen una razón de ser política, también obedecen a un proceso de persecución política. Muchas de las mujeres que tenemos acá fueron lideresas sociales<sup>66</sup>.

Dado que, como narra la guardiana, Ser Víctima es un espacio dedicado a hablar de los daños causados a las mujeres en el Magdalena Medio, su importancia se centra en reconocer la dimensión de género y la dimensión política de estos hechos. Así, representan las sensaciones que causa recordar los hechos. La centralidad del relato en el daño y el papel de las mujeres como actoras políticas es leído por las audiencias de diversas maneras. Algunas cuentan cómo ellas recuerdan estos hechos, nutriendo el relato de la guardiana desde la interacción en el *performance*:

lo digo desde mi punto de vista, yo soy relativamente joven, 27 años, y cuando pasó todo esto de la guerra pues yo también lo viví entre comillas porque mi mamá siempre ha estado vinculada a la OFP y uno de niño veía cuando pasaban todos estos acontecimientos. Ahorita haciendo el recorrido me enfoco mucho en el profesor de danza, me acuerdo de él. Estaba muy pequeña, pero me acuerdo de él y cuando pasó el acontecimiento fue un golpe duro para la Organización<sup>67</sup>.

Yo di una camiseta, tengo la bata negra, porque yo era una adolescente interesada en todo este tipo de cosas<sup>68</sup>.

Estas audiencias encontraron en el museo hechos que vivieron de cerca y con estos hechos recordaron personas específicas y las emociones que tuvieron al ser testigo de lo ocurrido. Otras audiencias leen los códigos culturales del daño y las mujeres como actoras políticas desde otra

---

<sup>66</sup> Notas de campo. Recorrido 2. 13 de agosto de 2021.

<sup>67</sup> Notas de campo. Intervención de la audiencia. Recorrido 2. 13 de agosto de 2021.

<sup>68</sup> Notas de campo. Intervención de la audiencia. Recorrido 2. 13 de agosto de 2021.

posición, recurriendo a su *background* simbólico sobre lo que entienden respecto a la victimización de las mujeres. Un hombre afirma: “aún siguen amenazando las mujeres, pero ya los hombres están defendiéndolas, ya no están solas”<sup>69</sup>. Pero la guardiana recupera la centralidad de su mensaje y procura corregir la lectura de la audiencia:

Todavía en los relatos de la violencia contra la mujer existen muchos discursos o justificaciones que minimizan su dimensión como mujeres autónomas y como sujetas políticas. La idea de que las mujeres en el marco del conflicto, por ejemplo, las asesinan porque tienen una relación con otra persona, porque era la mamá de alguien o la hija de alguien y se desconoce que también somos sujetas autónomas y que en el caso específica de Barrancabermeja y en el Magdalena Medio pues fueron perseguidas por tener una postura política también de civilidad y de autonomía frente a la guerra<sup>70</sup>.

Como lo muestra esta interacción, aunque el hombre de la audiencia reconoce en el espacio de Ser Víctima la responsabilidad de los hombres en la protección de las mujeres, la guardiana se esfuerza por cambiar esta lectura por una que reivindica la autonomía y el quehacer político de las mujeres. En ese sentido da una vuelta a la interpretación de la audiencia y plantea claramente la posición del grupo portador, en la cual la mujer como actora política autónoma es victimizada por parte de actores armados.

Ahora, al retomar las interpretaciones de las audiencias respecto al espacio de Ser Víctima, la mayor parte de las audiencias recuerdan la exposición audiovisual como aquella que más removi6 su sensibilidad. El papel de las guardianas all6 se centra en facilitar los elementos tecnol6gicos para el ejercicio auditivo e informar a las audiencias sobre lo que encontrar6n al sumergirse en la escucha. Dado que los relatos est6n contruidos en primera persona, algunas audiencias lograron identificarse con las v6ctimas y otras empatizar con sus historias:

Los tubos donde est6n los audios de las historias narradas por otras personas porque al fin y al cabo es como prestar la voz a esas personas que no pudieron seguir alzando su voz. Me pareci6 muy fuerte pero tambi6n fue de mi parte favorita del museo (...) Porque al fin y al cabo puede que no sea algo como que te atraviere de una manera directa porque no es tu experiencia directa, ni es una experiencia tampoco que pueda ser similar, pero siento que tambi6n es como un espejo de lo que somos como sociedad tambi6n, y de lo que podemos llegar a ser como humanos tambi6n. Y lo que podemos llegar a experimentar como humanos. Y sobre todo cuando es por decisiones de terceros<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Notas de campo. Intervenci6n de la audiencia. Recorrido 5. 20 de agosto de 2021

<sup>70</sup> Notas de campo. Recorrido 5. 20 de agosto de 2021

<sup>71</sup> Participante clave 2. Entrevistada por Andrea Mej6a, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

De mi parte lo interpreté como que hay que ponerse en los zapatos de esa persona para usted saber qué es lo que está viviendo<sup>72</sup>.

Cuando me conmoví más, cuando llegué al relato donde están los audios. Ahí esos podcasts le permiten a uno hacer una exploración de aquella persona, aunque uno no la conoció, pero hay una narración tan abierta, tan clara, que le permite a uno que uno se enamora de esa persona también, y que le permita conocer su sentir<sup>73</sup>.

La parte del audio, escuchar esa historia de Esperanza y Yamile, ese audio fue muy impactante, ese dolor se transmitía<sup>74</sup>.

Como afirman las audiencias, aunque en este espacio atraviesan emociones fuertes se convierte en uno de sus favoritos porque logra ser un espejo de la humanidad, es decir, de los daños que puede producir el ser humano y de las consecuencias físicas, morales, emocionales y sociales de los mismos. Además, las citas referidas previamente, dan cuenta de la posibilidad que encuentra en este espacio para empatizar con las víctimas, colocándose en su lugar, conociendo y acompañando su sentir.

Por su parte, el árbol de la vida también logra una integración entre los sistemas de representación de las creadoras, las guardianas y las audiencias. La consigna “no las enterramos, las sembramos” es una forma retórica de homenajear a las víctimas de asesinato. Las audiencias tienen la posibilidad de ser parte de dicho homenaje y recordar a aquellas personas que padecieron la crueldad del conflicto por su acción política. Una de las entrevistadas, quien es afiliada a la OFP desde la década de 1980 y vivió la violencia del conflicto afirma que en este espacio ella evidencia “la desidia del Estado, la impunidad”<sup>75</sup>. Otras audiencias que no vivieron el conflicto de manera directa dicen: “El ejercicio del árbol (...) te emociona y se te pone la piel de gallina”<sup>76</sup>; “Me gustó mucho porque te dejan prender esa vela (...) te hace ser parte de ese luto y se topan todas esas fibras (...) siente uno que están ahí vivas y eso impacta mucho, de ver que no fueron olvidadas”<sup>77</sup>. Como afirman las audiencias, en el árbol de la vida se sienten parte del relato del museo, se sienten cercanas a las víctimas y activan emociones y sensaciones que les ponen “la piel de gallina”.

Pero la colcha de la memoria no se queda muy lejos de esta integración. Las guardianas realizan un relato detallado de una selección de camisetas que relatan algunos de los hechos que

---

<sup>72</sup> Dayanna. Entrevistada por Andrea Mejía, 20 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>73</sup> Participante clave 6. Entrevistado por Andrea Mejía, 18 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>74</sup> Zarid. Entrevistada por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>75</sup> Ruby. Entrevistada por Andrea Mejía, 13 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>76</sup> Sara. Entrevistada por Andrea Mejía, 26 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>77</sup> Zarid. Entrevistada por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

ellas seleccionan como más importantes para el *performance*. Aunque cada guardiana tiene la libertad de hablar de cualquier camiseta de la colcha, todas ellas coinciden la mayoría de veces en las mismas: el asesinato de Sandra Rondón, el asesinato de Manuel Gustavo Chacón, el juicio político del Tribunal Internacional de Opinión por la masacre del 16 de mayo de 1998, las campañas de las mujeres contra la violencia “Ojo con la vida, hagámosle el amor al miedo”, “es mejor ser con miedo que dejar de ser por miedo”, “las mujeres no forjamos ni parimos hijos e hijas para la guerra”, las marchas populares por los asesinatos de los líderes de la OFP, las marchas de maestros y las marchas de rechazo a Coca-Cola. Al escuchar estas narraciones, algunas audiencias hacen preguntas, otras afirman haber asistido a algunas movilizaciones populares, y otras recuperan la experiencia así:

Hay una razón para seguir luchando, aunque algunas personas por causa de esto hayan sido asesinadas, se hace necesario que se muestren, y que se muestren las cosas como son<sup>78</sup>.

La colcha, uff, es uno sentirse como si estuviera uno ahí en esa marcha, en esa movilización, porque son esas camisas recortadas, como ese conjunto de cosas que uno dice: en ese momento esa camiseta fue usada, fue sudor que pusieron las mujeres, y eso es un respaldo y se siente esa parte de empoderamiento<sup>79</sup>.

Como expresan estas audiencias, la colcha de la memoria cumple la labor de dar a conocer la resistencia de la sociedad barrameja a lo largo de los años, lo cual produce un compromiso en el presente por dar continuidad a sus luchas. Además, también expresan la capacidad imaginativa que se activa al entrar en contacto con este objeto, pues las audiencias logran sentirse parte de la historia que narra cada camiseta.

Las interpretaciones construidas por las audiencias desde su respaldo simbólico están ligadas a los objetos del museo, pero también al *performance* de las guardianas. Este espacio invita a la interacción, por lo cual ellas procuran dar el tiempo a las audiencias para que se apropien del lugar y pongan en juego sus sentidos y sus códigos culturales para realizar analogías. Sin embargo, no pierden de vista que su rol busca que las audiencias entiendan lo más claro posible lo que las creadoras ponen en el lugar, por lo cual, frecuentemente se acercan a las audiencias, las invitan a realizar el recorrido en un orden específico, adelantan el contenido de lo que encontrarán en cada espacio y recalcan el mensaje del daño y la acción de las actoras políticas.

---

<sup>78</sup> Participante clave 6. Entrevistado por Andrea Mejía, 18 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>79</sup> Zarid. Entrevistada por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

Ser Sujeta política es una exposición construida por una artista bogotana basada en el diagnóstico del daño colectivo realizada por la OFP. En este espacio que condensa algunos de los símbolos más emblemáticos de la Organización, la autora retrata las etapas por las que pasó el colectivo desde su creación. El papel de las guardianas es principalmente narrativo. Generalmente el relato no aborda cada símbolo en detalle porque ellas dicen “los símbolos los vamos a ver en detalle en este otro espacio [Ser sobreviviente]”<sup>80</sup>. Sin embargo, dependiendo del tipo de audiencias las guardianas acomodan el guion. Cuando en la audiencia hay mujeres afiliadas a la OFP les piden que identifiquen símbolos y que relaten qué conocen sobre ellos; cuando la audiencia es ajena a la Organización, el relato se centra en la historia de esta. Así en algunos casos se identifica mayor fusión que en otros. Pero lo que se puede afirmar es que este espacio es poco recordado por las audiencias después del recorrido. De todas las entrevistas realizadas solo una se refirió a Ser Sujeta Política: “me llamó mucho la atención porque habla de cómo realmente, si la mujer trabajaba en ese entonces cómo empezaba”<sup>81</sup>. Si bien, esta exposición no está perdida dentro del *performance* de las guardianas, parece lograr menor atención de las audiencias.

Contrario a esto, el espacio de Ser Sobreviviente llama a la integración en la heterogeneidad de las audiencias. Es un espacio dinámico en el cual algunas guardianas dan libertad de explorar a las audiencias y otras prefieren llevar a las personas de manera guiada por cada puerta y ventana de la casa. La decisión es principalmente estratégica. Una de las guardianas afirma que le resulta más cómodo tener la atención del público si su rol es el de acompañar y explorar el espacio por pasos:

Cuando llegas al último que es Ser sobreviviente donde están todos los símbolos, lo primero es que inicias recibéndolos a todos y preguntándoles qué es lo primero que ven ahí entonces todo mundo “ah, la casa, la casa”, entonces les llama mucho la atención las puertas y las ventanas, entonces les digo que vamos a ir las descubriendo todas una a una para que no se me adelante, vamos todos juntos conociendo, participando, entonces siento que he tenido el público más atento cuando vamos por esa zona porque todos quieren saber qué va a encontrar detrás de esa ventana, qué va a haber detrás de esa puerta. Entonces creería que es la manera de atraer o de tener el público más atento<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Notas de campo. Recorrido 2. 13 de agosto de 2021.

<sup>81</sup> Dayanna. Entrevistada por Andrea Mejía, 20 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>82</sup> Jennis. Entrevistada por Andrea mejía, 08 de octubre de 2021, vía Zoom.

Otra de las guardianas afirma que es el lugar en el que por fin las audiencias pueden dar rienda suelta a la curiosidad y la imaginación, porque hacen interpretaciones independientes de los símbolos y luego los contrastan con las historias que narran las guardianas:

Justamente porque incentiva a actuar, no solamente observar, ver, escuchar, sino como que esa interacción también y ese rol activo del visitante para darle sentido a lo que está en el museo es importante y hace que haya una mejor recepción<sup>83</sup>.

Para las audiencias llama principalmente la atención la propuesta de descubrir el contenido detrás de las puertas y las ventanas:

La pared de las ventanas y las puertas de los símbolos. Creo que ese fue el que más me llamó la atención. Creo que no se si es también algo dentro del inconsciente que es como ir a descubrir, como ver qué es lo que está detrás de la puerta, de esa ventana, pero también como leer un poco de la forma como ellas resignificaron cada una de esos objetos<sup>84</sup>.

Como afirma le entrevistada, este espacio invita a descubrir y a conocer el contenido simbólico y la intencionalidad de las creadoras del museo en cada objeto. Esa es la razón por lo cual se convierte en uno de los espacios favoritos de las audiencias.

El código cultural que se privilegia en este espacio es la resistencia. Los símbolos que se encuentran dentro de la casa no lograrían un nivel de fusión con las audiencias si no fuera por el rol que cumplen las guardianas. Aunque ellas permiten que las personas exploren el significado de cada uno de ellos, es obligatoria la explicación. Las guardianas articulan el guion con la emotividad de su narración para lograr que las audiencias lleguen al asombro y la admiración. Los principales íconos que las audiencias recuperan tras el recorrido son los pitos, las piedras, la olla, el canasto, la bata negra y la máquina de coser. Cada uno de estos objetos transgreden en el orden auténtico del relato los sentidos de las audiencias. La razón es el traspaso de la cotidianidad de la esfera privada en la cual las mujeres desarrollan sus roles tradicionales a una esfera pública donde resignifican los objetos para la organización social centrada en la resistencia. Así lo afirma una de las visitantes del museo: “me encantó porque fueron cosas que uno dice, representan la mujer, su vida cotidiana pero cómo esos objetos cotidianos se convirtieron en un gran símbolo para la Organización y para el movimiento de la mujer”<sup>85</sup>. Es decir, los objetos hablan de la cotidianidad

---

<sup>83</sup> Laura Serrano. Entrevistada por Andrea Mejía, 29 de septiembre de 2021, vía Zoom.

<sup>84</sup> Participante clave 2. Entrevistado por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>85</sup> Zarid. Entrevistada por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

de las mujeres, pero una cotidianidad atravesada por los roles tradicionales de género y el liderazgo social y político al mismo tiempo.

Los objetos en concreto tienen interpretaciones diversas teniendo en cuenta el *background* de las audiencias, pero estos significados logran re-estructurarse y generar empatía y admiración cuando las guardianas narran las historias en torno a las cuales estos íconos se construyeron como símbolos. Una de las entrevistadas se refiere a los pitos, por un lado: “Los pitos, pues, cómo algo como un pito que es objeto como tan cotidiano con el que juega uno de niño se convierte en un símbolo de resistencia cotidiano de las mujeres tan fuerte”<sup>86</sup>. Las piedras también generan esta sensación de asombro: “las piedras, que puedes relacionarlo como para lanzar y tal, pero que era para hacer sonar, eso me pareció muy curiosos”<sup>87</sup>. El asombro, como expresan las entrevistadas, se activa al interactuar con gran parte de los objetos, al encontrar cómo son re-significados en pro de un objetivo político y que el carácter cotidiano de estos no se elimina, pero sí se enriquece.

Por su parte, las ollas llaman la atención de allegadas a la OFP quienes durante la interacción con Ser Sobreviviente buscan con entusiasmo este elemento para recordar experiencias vividas en torno a ella<sup>88</sup>. Y las audiencias ajenas a la Organización en cambio, empiezan a repensar su relación con el alimento, las experiencias comunitarias que se pueden construir alrededor de un objeto básico de la cotidianidad, y en el caso de aquellos que habitan Barrancabermeja, cómo se han relacionado con estos objetos en las manifestaciones públicas de la ciudadanía:

Uno de los objetos que para mí fue muy clave, importante fue la olla. La olla porque todo lo que pasa alrededor de una olla, está la comida, que nos da el sustento, que nos da la soberanía alimentaria, pero también está además está la comida, están todos esos espacios de complicidad, esos espacios de resistencia y la creación de estrategias también<sup>89</sup>.

Con la olla, por ejemplo, yo nunca he tenido como una conexión muy directa con la cocina, por ejemplo. Y digamos que hace un tiempo como que he aprendido también como todo lo que hay más allá de la cocina, o sea, como todo lo que hay más allá de la simple preparación de los alimentos, es que hay toda una vaina ahí detrás que tiene que ver mucho con el otro también. Eso también, como de repensarme eso, cómo ha sido mi relación como con esos elementos, como con esos objetos puntualmente a lo largo de mi vida<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> Participante clave 2. Entrevistado por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>87</sup> Sara. Entrevistada por Andrea Mejía, 26 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>88</sup> Notas de campo. Recorrido 2. 13 de agosto de 2021.

<sup>89</sup> Participante clave 6. Entrevistado por Andrea Mejía, 18 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>90</sup> Participante clave 2. Entrevistado por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

Yo he visto que hay marchas en que sacan una olla, pero no sabía que la sacaban solamente para decir así, la sacamos en forma de objeto simbólico, o sea, es muy raro <sup>91</sup>.

Aunque por lo general, las audiencias ajenas a la OFP no conocían el contenido simbólico de la olla ni el papel que ha cumplido en las movilizaciones sociales, al encontrarla en el museo construyeron una interpretación propia. Como expresan los relatos, la olla representa el alimento, pero también la complicidad, la resistencia, la organización social. Este objeto, les permitió repensar la relación con la cocina, pues encuentran la olla como un ícono que congrega y en torno al cual se pueden construir diálogos y tejer procesos sociales. De manera similar construyen los sentidos respecto al canasto y la máquina de coser. Un entrevistado afirma que pese a ser de Barrancabermeja, desconocía la importancia del canasto en las movilizaciones sociales como una manera de denunciar la pobreza y el hambre: “no sabía que se utilizaba en protestas, una canasta como forma de decirle al gobierno que no hay para la canasta familiar, que no hay recursos para comer, me pareció eso muy interesante”<sup>92</sup>. Otra entrevistada se refiere así sobre la máquina de coser:

La máquina de coser anteriormente que era como para las modistas o también como para que las mujeres les hicieran las camisas o los pantalones a sus esposos, entonces siento que las hayan usado también para hacer las batas, las banderas, es como resignificar los objetos totalmente, o sea, como darles un vuelco total a lo que, para lo que están pensados, o el uso que se tiene de la cotidianidad y sobre todo, como la relación que hay socialmente establecida de lo que es la mujer con ciertos objetos<sup>93</sup>.

Como expresa la entrevistada, el contenido simbólico de la máquina de coser en el museo rompe la relación del objeto con los roles tradicionales de las mujeres en el hogar y entrega una opción para la acción política. Si bien, la máquina de coser permitió en un principio la independencia económica de las mujeres, también facilitó el trabajo colaborativo, la autonomía política y la civilidad. Para la audiencia, esta interpretación del ícono irrumpe todo lo que sabía y se imaginaba sobre los objetos cotidianos de la vida de las mujeres porque ellas, en una posición estratégica dan un vuelco a los mismos en pro de su acción política.

Para finalizar, la bata negra, recurriendo al símbolo internacional del movimiento Mujeres de Negro, la OFP lo apropió para resistir al conflicto armado. Lo usaron en movilizaciones y en

---

<sup>91</sup> Jonathan. Entrevistado por Andrea Mejía. 18 de agosto de 2021. Barrancabermeja.

<sup>92</sup> Jonathan. Entrevistado por Andrea Mejía. 18 de agosto de 2021. Barrancabermeja.

<sup>93</sup> Participante clave 2. Entrevistado por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

búsqueda de desaparecidos. Es un objeto que buscan las audiencias que han hecho parte o han acompañado al movimiento de mujeres en el Magdalena Medio, como es el caso de un fotógrafo del conflicto armado:

Cuando las mujeres salen a la calle con sus batas a la actividad de protesta, de apoyo de cualquier cosa, la gente se siente muy respaldada y pareciera como si ellas tuvieran de naturaleza un empoderamiento y todo mundo tiene credibilidad. Eso es credibilidad en una mujer que se pone una bata y está con el pueblo<sup>94</sup>.

Como expresa el entrevistado, quien conoce la historia de la OFP y ha acompañado a las mujeres en movilizaciones sociales por la ciudad de Barrancabermeja, la bata negra tiene una fuerza simbólica que la mayoría de las personas propias de la región reconocen. Relaciona el empoderamiento con este objeto y rememora el respaldo de la ciudadanía hacia las mujeres vestidas de negro.

Ahora bien, el relato de las guardianas con los diferentes objetos que componen el espacio de Ser sobreviviente genera un ejercicio reflexivo que pone en juego las emociones de las audiencias, les invita a preguntarse por la capacidad creativa en un contexto conflictivo, la vigencia de estos en el presente e iniciar un proceso de apropiación con los símbolos en la vida personal.

Yo siento que acá pues el hecho de que tu tengas que abrir las puertas para poder ver cada uno de los objetos, siento que también te lleva como a apropiarte un poco pues como de eso que estás como experimentando. Realmente me despertaron eso, como curiosidad de pensar, oiga, quién habrá sido la persona que se le habrá ocurrido como pensar que esto se puede utilizar de esta manera. Pero también creo que cada uno en su medida me trajo un poco como una memoria también corporal, de cómo me he movido yo en mi vida alrededor de esos objetos, como para qué he usado yo un pito, si lo volví o no lo volví a usar. Por ejemplo, las velas cómo es mi relación con las velas, con las flores, con la olla<sup>95</sup>.

La entrevistada encuentra que abrir las puertas y las ventanas le permitió acercarse al espacio y facilitó la apropiación social del museo. Ser sobreviviente se relaciona con la curiosidad porque genera un proceso imaginativo en el cual las personas construyen una idea de lo que van a encontrar, interpretan lo que encuentra y re-significan su *background* simbólico. Para la entrevistada, los objetos interpelaron sus sentidos corporales y su imaginación.

---

<sup>94</sup> Jesús. Entrevistado por Andrea Mejía, 27 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>95</sup> Participante clave 2. Entrevistado por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

Para finalizar, el recorrido cierra con el espacio de Ser Constructora de Paz. Dentro del guion está estructurado para el diálogo y la reflexión respecto a la información recibida, los códigos culturales confrontados y las emociones que emergieron. El espacio está constituido con este propósito, pero el *performance* de las guardianas no suele completarlo. Si bien ninguna de las entrevistadas expresó críticas o problemas con la autenticidad del *performance* en este momento, la observación participante arrojó notas de campo que dan cuenta de la centralidad del *performance* en la venta de objetos de la tienda museo y no en la reflexión con las audiencias. Solo en uno de los recorridos se desarrolló tanto la reflexión como la promoción de los *souvenirs* de la tienda. Esto es poco teniendo en cuenta que se presenciaron seis recorridos en total.

Aun así, en su conjunto se identifica autenticidad en el *performance*, incluso cuando algunas de las guardianas no reflejaron *catexis* en todos los espacios y algunas de las audiencias no completaron el recorrido. La lectura de las creadoras respecto al éxito del *performance* de las guardianas refiere: “Laura ha hecho un trabajo muy organizado”<sup>96</sup>. Las audiencias por su parte afirman:

La chica que nos explica, excelente, a pesar de ser tan joven pues que no ha vivido todo el proceso que ella narra, lo hace con mucha propiedad y yo pues la felicito (...) ver a Laura hablar con tanto cariño y de respeto hablando de este proceso, me llena de esperanza porque es la juventud que defiende, que se apropia de aquella historia<sup>97</sup>.

Yo siento que está completo todo el recorrido, lo siento de esa manera, incluso cualquier persona puede hacer el recorrido solo pero no lo va a entender, incluso desde la socióloga, Laura, como hace el recorrido no es sólo miren y ya sino que va explicando. Entonces es una manera muy didáctica e inclusiva con las personas<sup>98</sup>.

Para que un *performance* sea efectivo, las actoras deben ofrecer una actuación plausible. Como lo muestran las entrevistas citadas, las audiencias encuentran un trabajo exitoso por parte de las guardianas, quienes siendo jóvenes logran la transferencia generacional de la memoria. Esta labor de guiar y acompañar a las audiencias resulta imprescindible toda vez que el museo requiere que las personas activen sus contenidos y produzcan interpretaciones. Para las audiencias, la labor de las guardianas es didáctica e inclusiva. La capacidad de convencer por parte de las guardianas a las audiencias logra el éxito en la mayor parte de los espacios del museo. En algunos momentos

---

<sup>96</sup> Grupo de discusión. 26 de agosto de 2021. Barrancabermeja.

<sup>97</sup> Ruby. Entrevistada por Andrea Mejía, 13 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>98</sup> Zarid. Entrevistada por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

mantiene viva la atención, en otros esta se reduce, pero finalmente las audiencias terminan el recorrido con un entusiasmo por divulgar, profundizar e incluso repetir la visita.

## Rememorando y construyendo el proceso del trauma cultural

Los diferentes eventos que han hecho parte del conflicto armado en Colombia denotan pensares, sentires, emociones y un conjunto de reflexiones en lo largo y ancho del territorio nacional. En el museo CMDHM son representados los sentidos colectivos que han construido las mujeres del Magdalena Medio en la rememoración de los hechos vividos, los cuales, al entrar en diálogo con diferentes actores, contribuyen al proceso reflexivo del trauma cultural. Las audiencias visitan el lugar espaciado de memoria con unas referencias simbólicas del conflicto armado que han construido a partir de sus experiencias y conocimientos. Algunas personas se refieren al fenómeno del conflicto con la autoridad moral de haberlo vivido de manera cercana, otras lo hacen desde la distancia de quien lo reconoce a través de relatos de otras personas o de los medios de comunicación. Sin embargo, en ambos casos, la definición recurre a palabras de rechazo, injusticia y dolor. Algunas personas lo definen así:

yo me siento a veces mal como de tratar de definir el conflicto armado porque siempre digamos que lo he vivido desde una lejanía ¿entiendes? (...) pero lo definiría más como (...) prácticamente obligar a unas personas a que estén atravesadas en todos los aspectos de su vida por situaciones y condiciones que no les pertenece<sup>99</sup>.

Para mí propiamente el conflicto es eso, es como una acción sin sentido (...) y que trae consigo también algunos intereses particulares para unas minorías, y que a veces involucra a quienes no tienen nada que ver. Fue algo que no debió pasar (...) si bien se creó el conflicto para ciertas luchas aparentes, el conflicto armado lo que ha ocasionado y lo que aún ocasiona es desolación, es tristeza, es maltrato, es desigualdad, es muerte también física, pero también muerte en espíritu<sup>100</sup>.

es un conflicto tan largo y con tantas aristas, pero creo que al final ha sido una lucha por resolver unas causas estructurales existentes, ¿no?, pues la lucha por la tierra, y bueno, por las dinámicas ha llevado a que sea una lucha armada de años y años (...) pero vemos que la guerra es un negocio<sup>101</sup>.

El conflicto armado surge de la indiferencia. Surge de la corrupción del mismo Estado. Se supone que ese conflicto se origina por el nacimiento de esos grupos armados que iban en

---

<sup>99</sup> Participante clave 2. Entrevistado por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>100</sup> Participante clave 6. Entrevistado por Andrea Mejía, 18 de agosto de 2021, Barrancabermeja

<sup>101</sup> Sara. Entrevistada por Andrea Mejía, 26 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

pro del pueblo, a proteger el pueblo o que terminan volteándose contra el pueblo. Entonces para mi el conflicto armado no es más que el resultado de un mal gobierno, no es más que el resultado de un gobierno que solo busca lucrarse a sí mismo o a unos pocos<sup>102</sup>.

El conflicto es lo que el Estado muchas veces ha utilizado para poder gobernar sobre el país, sobre las personas, impartir miedo para brindar seguridad, y así, y controlar las esferas de poder que se mueven en, pues en cada ciudad<sup>103</sup>.

Las definiciones de las audiencias apuntan hacia un proceso que ha victimizado a las poblaciones de civiles por habitar territorios codiciados ya sea por su riqueza económica o su ubicación estratégica en términos geopolíticos. Algunas personas reconocen que dio inicio por parte de grupos armados para defender causas sociales, pero con el paso del tiempo ha cambiado hacia la victimización de civiles ajenos a esas luchas. Quienes no lo han vivido en carne propia, empatizan con el dolor ajeno, consideran que, aunque es difícil de entender su complejidad, no debió pasar, no tiene sentido y en gran parte es culpa del Estado.

Como el conflicto armado sigue vigente en Colombia, las personas entrevistadas para este trabajo suelen referirlo en presente. Sin embargo, hablan de la memoria como una necesidad, porque solo problematizando es posible entender lo que pasa y en sociedad construir otros futuros posibles. Como relatan algunas audiencias, los eventos del pasado siguen configurando la forma de vivir el presente, y solo comprendiendo eso que se vivió es posible dar otro sentido a la vida, a las relaciones sociales y a las formas de habitar el territorio:

Creo que queda como ese rastro de miedo, ese rastro de precaución y también de privar también a su familia por miedo a perderla o qué se yo. Es muy fuerte el conflicto, no solo acá, en todo Colombia<sup>104</sup>.

Son cosas que se siguen dando a través del tiempo y si no nos hacemos como un poco cargo de eso pues van a seguir pasando<sup>105</sup>.

Sí, pareciera que nuestro legado ha sido guerra, guerra, guerra y conflicto y conflicto y ya... es momento de que le demos una vuelta a ese legado, que viremos ese legado y que ¡ya no más!<sup>106</sup>.

El conflicto armado es algo que sí hizo parte de nuestra historia, nos marcó muchísimo, se convirtió en una cotidianidad, pero es hora de pasar la página<sup>107</sup>.

---

<sup>102</sup> Jennis. Entrevistada por Andrea mejía, 08 de octubre de 2021, vía Zoom.

<sup>103</sup> Jonathan. Entrevistado por Andrea Mejía. 18 de agosto de 2021. Barrancabermeja.

<sup>104</sup> Dayanna. Entrevistada por Andrea Mejía, 20 de agosto de 2021, Barrancabermeja

<sup>105</sup> Participante clave 2. Entrevistado por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>106</sup> Jennis. Entrevistada por Andrea mejía, 08 de octubre de 2021, vía Zoom.

<sup>107</sup> Jonathan. Entrevistado por Andrea Mejía. 18 de agosto de 2021. Barrancabermeja.

Pasar página, cambiar el legado o hacerse cargo, implica no olvidar. A pesar de las iniciativas de memoria que han crecido en los últimos años en Colombia contribuyendo a la comprensión, reflexión y gestión social del trauma, las personas afirman que existe una tendencia al olvido por los diversos daños causados en la sociedad. Para sobrellevar el trauma individual muchas personas prefieren callar y silenciar el dolor. Así lo relata una guardiana del museo: “creo que nos hemos encargado de ocultar la memoria, de olvidar. Creemos que esa es como la mejor manera, porque lamentablemente recordar duele”<sup>108</sup>. También así lo refiere un visitante del museo: “en Barranca el conflicto armado se ha olvidado un poco, casi no se menciona”<sup>109</sup>. Sin embargo, la visita a la CMDHM también ayuda a que las personas hablen sobre la necesidad de recuperar lo vivido y expresarlo de manera pública para el reconocimiento colectivo, porque permite que quienes fueron víctimas vean reflejadas sus historias en otras personas, y quienes no lo fueron pueden identificarse con el otro recurriendo a la empatía. Esto no solo permite reconocerse al reconocer al otro, sino también sanar en colectivo favoreciendo el proceso individual y social del trauma.

Para las personas que han sido víctimas y sobrevivientes, es ver que también hay historias que son similares a las suyas, pero que hay personas que también, digamos han construido a través de ese dolor, a través de lo que les haya pasado, y se van creando también como unos tejidos de sanación<sup>110</sup>.

Es algo, ush, es que es algo como muy difícil de hablar pero que es necesario hacerlo. Para así no solo quedarnos con lo que nos pasó dentro de... o sea, algo interno en la familia sino también comenzar a conocer este... testimonios, voces de otras personas que también han pasado por esto. Comenzar a mirar de qué manera ellos han afrontado todo esto y de qué manera se ha afrontado dentro de la familia<sup>111</sup>.

Como lo afirman los entrevistados, las personas pueden ver reflejadas sus historias en los relatos del museo enfrentándose al dolor, pero también reconociendo formar de afrontarlo para reparar desde la sanación. Visitar el museo CMDHM brinda esa oportunidad de re-pensar las ideas propias que se tenían sobre el conflicto armado y sobre la memoria. En el museo, estas ideas entran en interacción con los sentidos de las creadoras, de las guardianas y de otras audiencias. Tras el recorrido, las personas salen conociendo algo más, problematizando lo que creían conocer y dejándose asombrar por lo que no pensaban encontrar. Hablando de las mujeres, es muy frecuente

---

<sup>108</sup> Jennis. Entrevistada por Andrea mejía, 08 de octubre de 2021, vía Zoom.

<sup>109</sup> Jonathan. Entrevistado por Andrea Mejía. 18 de agosto de 2021. Barrancabermeja.

<sup>110</sup> Participante clave 2. Entrevistado por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>111</sup> Danna. Entrevistada por Andrea mejía, 01 de octubre de 2021, vía Zoom.

localizar tanto en las audiencias como en las guardianas una referencia al conflicto armado como un proceso que ha involucrado mayoritariamente a los hombres en su condición de actores armados o de víctimas. Al terminar el recorrido concluyen que:

En ese tiempo pues uno le hablaban de conflicto y se imaginaba siempre hombres. Hombres armados, hombres mandando, dando órdenes, hombres acatando las ordenes, hombres asesinando hombres, hombre dañando hogares, hombres matando otros hombres, pero no me imaginaba que no solo fueron esos hombres víctimas, no solo fueron esos hombres los que sufrieron persecución, de desplazamiento, de asesinatos, que siempre ha estado la mujer ahí. Que quizás no tuvieron armas ni guerreando como los hombres, pero también estuvieron acá en las comunidades, en los barrios<sup>112</sup>.

Primero que ha sido, hay que reconocer pues que la mujer y también la violencia contra la mujer en el marco del conflicto armado ha sido como una herramienta de guerra. Lo hemos visto también en el ámbito del trabajo pues muchos testimonios. Los hombres se iban más a la guerra, ¿no?, ya sea ejército, guerrilla, etc. Y las mujeres eran las que se quedaban a cargo de las fincas, cuidando la tierra, la crianza de los niños y también en aquellos sitios más conflictivos, en territorios más conflictivos también eran utilizadas como armas de guerra pues para hacer daño, entonces el papel de la mujer ha sido al final en el conflicto como víctima y también una muestra de fuerza y de fortaleza para seguir en el territorio y también organizativa<sup>113</sup>.

No sabía pues, que desaparecían las mujeres en el marco del conflicto armado, no sabía que las asesinaban<sup>114</sup>.

Las entrevistas reflejan la imaginación del conflicto armado como un tema de hombres, pero al entrar en contacto con el museo, estas ideas se reconfiguran porque empiezan a reconocer que las mujeres también tuvieron un papel como actrices políticas que fueron victimizadas en el conflicto. En ese sentido, no solamente logran reconocer el papel de las mujeres como víctimas, sino que acogen la reflexión que propone la OFP en el museo de ver a las mujeres como las lideresas y portavoz de la resistencia, la defensa del territorio y los derechos humanos. Una de las visitantes afirma:

Ese conflicto ha dejado en Barranca mucho dolor, muchas lágrimas, muchos recuerdos negativos, pero también ha sido la manera de demostrar el valor y esa resiliencia de nosotras las mujeres. [La mujer es] la víctima que lucha, que se resiste, que crea las condiciones para vivir, persistir, resistir con valor, en medio del dolor, en medio de la indignación, y la prueba es que nacen estos procesos tan valiosos como este museo<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> Jennis. Entrevistada por Andrea mejía, 08 de octubre de 2021, vía Zoom.

<sup>113</sup> Sara. Entrevistada por Andrea Mejía, 26 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>114</sup> Danna. Entrevistada por Andrea mejía, 01 de octubre de 2021, vía Zoom.

<sup>115</sup> Ruby. Entrevistada por Andrea Mejía, 13 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

En esta reflexión, la entrevistada plantea la posibilidad que ofrece el museo de pensar el papel de las mujeres en la lucha y la resistencia para sobrevivir y exigir sus derechos. De manera que, aunque el museo propone un relato desde la memoria de las mujeres del Magdalena Medio, y más específicamente de Barrancabermeja, al remover emociones, sentidos e interpretaciones, no solo logra la identificación de otras mujeres de la región, sino que confronta a hombres y mujeres de otros lugares del país, víctimas o no víctimas, con una realidad que se replica de muchas maneras en otros territorios. Así lo expresan algunas audiencias:

Porque al fin y al cabo puede que no sea algo como que te atravesase de una manera directa porque no es tu experiencia digamos como directa, ni es una experiencia tampoco que pueda ser similar, pero siento que también es como un espejo de lo que somos como sociedad también, y de lo que podemos llegar a ser como humanos también<sup>116</sup>.

Emocionalmente me llegaban recuerdos obviamente, porque soy mujer, porque he visto muchas cosas en mi tiempo de vida que de alguna u otra forma están interconectadas porque a veces el pasado cuando no se cuenta se repite<sup>117</sup>.

Bueno yo creo que este museo, así como había dicho, por ser ese espacio también, se vuelve en un espacio de encuentro, en un espacio de plática, de conversa, en un espacio de sanación también, en un espacio de catarsis, en un espacio de estar<sup>118</sup>.

Cuando llego acá y empiezo a ver todo el proceso de memoria, pues estaba muy pequeña cuando se dio todo lo del conflicto armado acá en Barrancabermeja, entonces hay cosas de las cuales no tengo datos o no recuerdo o si sucedieron estaba muy niña entonces llego acá y empiezo a ver todos esos datos y empiezo a recordar o empiezo a comparar lo que sucedía y a contrastar lo que sucedía con lo que estoy leyendo, que sí era cierto, a veces uno creía que era imaginado o que se lo había soñado pero realmente no, todo este tipo de cosas sucedieron, entonces eh, al recordar o al venir y leer, informarte sobre la memoria del conflicto es asegurar o más bien reconfirmar lo que sucedió<sup>119</sup>.

Estas audiencias dejan a la vista que el museo logra reflejar la realidad del conflicto armado en la sociedad colombiana en general. Algunas personas se identifican por ser mujeres y otras por ser víctimas. Pero en general, las entrevistas muestran la posibilidad de dialogar y articular saberes para construir una interpretación propia sobre los eventos que relata el lugar de memoria. En ese sentido, el museo en su materialidad y con el relato que exponen las guardianas en su *performance* logra un nivel de autenticidad tal que quienes vivieron ciertos eventos pueden comprenderlos con mayor claridad, quienes son testigos de otros hechos en otras latitudes encuentran un espacio para reconocer similitudes con lo que vivieron en sus territorios, quienes tienen referencias de historias

---

<sup>116</sup> Participante clave 2. Entrevistado por Andrea Mejía, 17 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>117</sup> Dayanna. Entrevistada por Andrea Mejía, 20 de agosto de 2021, Barrancabermeja

<sup>118</sup> Participante clave 6. Entrevistado por Andrea Mejía, 18 de agosto de 2021, Barrancabermeja

<sup>119</sup> Jennis. Entrevistada por Andrea mejía, 08 de octubre de 2021, vía Zoom.

familiares pueden acercarse al legado de dolor que les acompaña y quienes no lo vivieron de forma directa pueden solidarizarse y empatizar. En términos generales, el lugar espaciado de memoria logra una identificación, es decir, logra que, sin importar la historia individual de las audiencias, surjan emociones y reflexiones que invitan a ponerse en el lugar del otro y valorar la memoria como un proceso que permite tanto a las víctimas como a la sociedad en general reconocer el pasado y sanar.

Por ello, aunque las personas no conozcan con exactitud el objetivo formal del museo, porque no es prioridad de las guardianas decirlo en los recorridos, existe un acuerdo entre las audiencias sobre la función social del mismo como un espacio de reconciliación y reparación:

La función de reconciliar, de mantener viva la identidad, de poder reconciliar y de poder generar procesos que vayan encausados a eso, a pasar la página y a mirar cómo lo malo que ya vivimos, que no se puede quitar, cómo convertir eso en algo que, de frutos, o sea que dé resultados en lo jóvenes, los adultos, las mujeres, los niños, empezar como a proyectar una sociedad con una forma de pensar totalmente distinta<sup>120</sup>.

Puede servir como algo de reparación a las víctimas porque saber qué les pasó a aquellas personas y mantenerlas como en la memoria creo que es una acción simbólica de reparación de las víctimas, entonces creo que tiene un papel importante<sup>121</sup>.

Como muestran las entrevistas, aunque el museo denuncia y culpabiliza a los actores armados de los hechos que narra, cuando las personas se refieren a la reconciliación lo hacen principalmente como la capacidad de recordar sin miedo, sin dolor y con aprendizaje. Cuando hablan de reparación, sus reflexiones se centran en la catarsis, la sanación y el compromiso social que asumen quienes lo visitan para replicar su mensaje y darlo a conocer.

Es destacable la relevancia que tiene el museo en términos turísticos. Al ser un referente de memoria en la región del Magdalena Medio y concretamente en Barrancabermeja, que exista este lugar de memoria es valioso y necesario en la medida que permite tanto a propios como foráneos conocer y reconocer la historia de la región, entender los procesos sociales actuales y las cotidianidades que se palpan en las calles, en el río y en las comunidades:

Después del Museo Nacional del Petróleo sería el museo de la memoria de la Organización Femenina Popular que recopila parte de la historia de la lucha petrolera de María Cano, de

---

<sup>120</sup> Jonathan. Entrevistado por Andrea Mejía. 18 de agosto de 2021. Barrancabermeja.

<sup>121</sup> Sara. Entrevistada por Andrea Mejía, 26 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

muchas personas que han pasado por acá por Barrancabermeja y que le han aportado a la lucha obrera, a la lucha sindical, a la defensa de los derechos humanos<sup>122</sup>.

Debería ser uno de los tantos lugares turísticos que tiene Barrancabermeja, como lo es ir al llanito, como lo es irse para el centro, como lo es irse al Parque de la Vida, este debería ser el punto de entrada<sup>123</sup>.

Las entrevistas revelan que el museo es valorado socialmente por ser el único lugar de memoria existente en Barrancabermeja y relatar lo que en ningún otro lugar se dice sobre el puerto petrolero y sobre la región del Magdalena Medio.

Ahora bien, aunque en términos de relato las audiencias entrevistadas tienen un consenso por la aprobación y la validación de lo que narra el museo, no han faltado críticas de algunas personas que consideran innecesaria la existencia de un museo de las mujeres. Al preguntar a las guardianas por la retroalimentación que han recibido por parte de las audiencias en el tiempo que han servido como guías afirman: “me lo han dicho varias veces, incluso en conversatorios: `pero por qué las mujeres, ustedes por qué se centran en Barranca el conflicto afectó a todas las personas, en todo el país nos afectó a todos`”<sup>124</sup>. La respuesta de un joven que visitó el museo también fue de rechazo, según relata la guardiana: “Hubo un muchacho que decía que dejáramos de victimizar a las mujeres, que los hombres también sufrían”<sup>125</sup>.

Estas experiencias dan cuenta de que el relato del museo puede tener una autenticidad fallida con ciertas audiencias. Sin embargo, esto también hace parte del proceso del trauma cultural y es posible que las expresiones de rechazo de estas audiencias en la actualidad se conviertan en expresiones de apoyo en el futuro, así como puede suceder lo contrario con quienes han encontrado autenticidad en el museo. El proceso de trauma cultural es contingente al contexto, al momento histórico, a los intereses de la sociedad. Si bien al momento de hacer esta investigación la tendencia general de las audiencias es la identificación y la empatía, esto puede cambiar en la medida que el conflicto armado también se transforme o en la medida que las causas feministas tengan otra acogida en la sociedad.

Por otro lado, las apreciaciones sobre la materialidad del lugar dejan ver que es un espacio sin terminar, en constante construcción, tanto como el proceso del trauma cultural. Uno de los

---

<sup>122</sup> Jesus. Entrevistado por Andrea Mejía, 27 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>123</sup> Jennis. Entrevistada por Andrea mejía, 08 de octubre de 2021, vía Zoom.

<sup>124</sup> Laura Serrano. Entrevistada por Andrea Mejía, 29 de septiembre de 2021, vía Zoom.

<sup>125</sup> Danna. Entrevistada por Andrea mejía, 01 de octubre de 2021, vía Zoom.

visitantes afirma que le hubiese gustado encontrar más fotografías: “El museo lo veo muy bien, pero lo veo muy flojo, escaso de fotografías (...) Una imagen vale más que mil palabras”<sup>126</sup>. También hay personas que encuentran poca presencia del río Magdalena en el museo, a pesar de que el espacio de Ser una con el Territorio hace mención constante a esta fuente hídrica: “aunque hay algunas fotos del río, creo que una foto amplia del río, una panorámica del río sería fundamental como para darle un papel mucho más importante del que ya tiene acá”<sup>127</sup>. Finalmente, cuando se pregunta por aquello que les gustaría que tuviera el museo, las audiencias demandan un espacio para hablar de lo que las mujeres han logrado y siguen haciendo en el presente para seguir construyendo resistencia y defendiendo sus derechos:

Por ejemplo, cuántas mujeres se han graduado de programas técnicos, profesionales y incluso bachillerato por becas o con el apoyo de la Organización. Cuántas mujeres han recibido apoyos para emprendimientos o tienen sus proyectos de vida en unidades productivas por cuenta de la OFP. Además de ponerle número, ponerlo en relatos es interesante, pero sería importante también ver como el impacto de la organización en esos términos<sup>128</sup>.

Las audiencias reclaman entonces, un espacio que no solo recupere la resistencia en medio de la violencia, sino también los logros de la OFP en proyectos sociales donde las mujeres han emprendido y estudiado. Es importante mencionar estas críticas que ha recibido el museo porque da cuenta de la interminable tarea de procesar el trauma. Para todas las personas no es importante enfocarse en lo mismo, por ello algunas no encuentran sentido en hablar del conflicto desde la narrativa de las mujeres. Así mismo sucede con el lugar espaciado, pues siempre van a surgir ideas para que el museo se vea enriquecido, atractivo y amplio en los relatos. Es así como se construye el proceso del trauma cultural, en la medida que cada uno dice algo, refleja también la situación social del conflicto armado en Colombia, entregando elementos para construir nuevas capas del relato y seguir comprendiendo lo que pasó y lo que pasa.

---

<sup>126</sup> Jesus. Entrevistado por Andrea Mejía, 27 de agosto de 2021, Barrancabermeja.

<sup>127</sup> Jennis. Entrevistada por Andrea mejía, 08 de octubre de 2021, vía Zoom.

<sup>128</sup> Laura Serrano. Entrevistada por Andrea Mejía, 29 de septiembre de 2021, vía Zoom.

## Conclusiones

Los sentidos de la memoria son muy diversos. En algunas ocasiones coinciden y en otras no, especialmente en una sociedad compleja y heterogénea como la colombiana, donde el fenómeno del conflicto armado sigue vigente. Sin embargo, el museo CMDHM es un lugar construido con varias intenciones: recordar, reparar, sanar, reivindicar la resistencia de las mujeres y proponer estrategias de paz para construir un futuro donde el trauma cultural pueda ser comprendido, pero no repetido. El mensaje que expresa el grupo portador en este lugar de memoria es mayoritariamente bien acogido por las audiencias y la crítica especializada.

Esta investigación pudo corroborar que el museo contribuye a nutrir los saberes del pasado, a abrazar el dolor para transformarlo y a recordar para sanar. Si bien, el museo no narra una memoria absoluta y única, es una capa más que permite a la sociedad colombiana procesar el trauma cultural. Deja a la vista una memoria concreta, la de las mujeres populares del Magdalena Medio, pero también ofrece elementos para comprender el pasado del conjunto de la sociedad colombiana. A lo largo del recorrido unas personas se identifican más con unos símbolos y otras con otros, también sucede así con las historias y los sentidos. Pero al final, el *performance* muestra que, aunque el conflicto armado no ha terminado y la memoria es un proceso contingente que se elabora de la mano del trauma, los lugares de memoria como el museo CMDHM son necesarios para que las sociedades se entiendan a sí mismas, pues es la representación del pasado aquella que revela la realidad del presente y las proyecciones del futuro.

En la heterogeneidad de la sociedad colombiana, el museo logra diferentes estratos de autenticidad. Esto evidencia que una parte de la población está más preparada que otra para hablar de memoria de las mujeres. Sin embargo, también confirma la importancia del espacio de diálogo que abre el museo. Esto invita a que el grupo portador y las audiencias cuestionen sus sentidos de la memoria y sigan elaborando el proceso de trauma cultural. Así, es posible la construcción conjunta de una memoria que reconfigure los códigos culturales que reproducen el legado de violencia en la política, la economía y la vida cotidiana de las comunidades.

## Conclusiones generales

Esta investigación respondió a un interés por la memoria como proceso colectivo y heterogéneo que se ajusta a momentos históricos y contextuales concretos. Tomó en cuenta el museo CMDHM como lugar espaciado que propicia el diálogo de los sentidos de la memoria de diferentes actores sociales y hace parte del proceso de elaboración del trauma cultural. Para desarrollar el objetivo, el estudio atravesó varios tópicos. Empezando, revisó los debates sobre el uso del concepto de memoria, objetos y trauma en investigaciones de productos artísticos y culturales. Identificó la predominancia de los estudios sociológicos que entienden la cultura como una manifestación en un entorno político y social. A partir de allí propuso un marco conceptual bajo el paraguas teórico de la sociología cultural, que, a diferencia de la mayoría de los estudios revisados, aborda la cultura como una estructura en sí misma. Con ello estudió la atribución social del trauma, el proceso individual y colectivo de la memoria y la comprensión de los objetos como íconos vivos en un lugar espaciado de memoria. Para los análisis, recurrió al estudio de los códigos culturales y las estructuras de significado que han construido el grupo portador (creadoras y guardianas), las audiencias y la crítica especializada para hacer memoria. Esta propuesta teórica no solo tiene el motivo de servir a las reflexiones del estudio, también espera ser un referente sobre las discusiones de la memoria desde una mirada sociológica cultural, que se preocupe no meramente por la naturaleza de los fenómenos sino por la construcción y representación del relato.

Siguiendo con los puntos tocados, la investigación hizo un abordaje contextual por el territorio del Magdalena Medio, caracterizando la vida riverseña demarcada por el río Magdalena y la industria petrolera. También revisó la naturaleza del conflicto armado en la región y el papel de la OFP en la defensa de los derechos humanos y la construcción del primer museo de memoria de las mujeres en Colombia. Antes de adentrarse en el contenido del museo, narró el proceso de reparación colectiva que atravesó la Organización y que estuvo estrechamente relacionada con el producto final del museo.

Mediante un recorrido por el CMDHM la investigación llevó de la mano a sus lectores para conocer la constitución del espacio, el trasfondo simbólico y las ideas rectoras del relato del museo. La rememoración en el lugar está enfocada desde la mirada de las mujeres como una experiencia sensitiva, que invita a la elaboración y el diálogo de interpretaciones. El museo habla del daño, el dolor, las víctimas, los responsables, el territorio, la resistencia y la OFP en un conjunto de espacios

entrelazados por los cuales se puede transitar desde la imaginación. El espacio representa un mensaje reivindicativo de las mujeres como actoras políticas. Aunque reconoce y resalta los hechos victimizantes como un deber de la memoria, la centralidad del relato está en la resistencia no violenta de las mujeres. En el compromiso por presentarse auténtico, este museo invita a las audiencias a identificarse con las víctimas, conmoverse, y adquirir el compromiso de replicar los mensajes de memoria y paz.

El museo es producto de las decisiones éticas, estéticas y políticas del grupo portador sobre la memoria. Incluye valores, sentidos, emociones y motivos dentro de las descripciones de los hechos narrados. El relato que presenta es una nueva representación de lo narrado sobre el conflicto, es un estrato más que añade aspectos puntuales como es la perspectiva de las mujeres que enriquece el proceso de trauma cultural. Esta representación responde a un momento político en donde la solución negociada del conflicto tiene cada vez mayor acogida social. Sin embargo, los sentidos del grupo portador son solo una parte dentro del entramado de sentidos que están en juego cuando otras personas visitan, recorren y hacen parte del museo. Ahí es cuando entra en debate la autenticidad del lugar y en concreto, del *performance* que desarrollan las guardianas en cada recorrido. Dada la complejidad y heterogeneidad de sentidos, posiciones políticas, códigos culturales y motivaciones, no siempre el relato del museo encuentra re-fusionarse con las audiencias, pues el proceso del trauma incluye también el cuestionamiento de la forma y el fondo de lo que narra. Sin embargo, en términos generales, esta investigación encontró concordancia entre diferentes actores sobre el objetivo del lugar y el éxito de este. El espacio además de recordar es un avance hacia la reparación, la reivindicación de la resistencia no violenta de las mujeres y la difusión de mensajes de paz, reconciliación y no repetición.

Si bien, el museo no narra una memoria absoluta y única, es una capa más que permite a la sociedad colombiana procesar el trauma cultural. Aunque el conflicto armado no ha terminado y la memoria es un proceso contingente que se elabora de la mano del trauma, los lugares de memoria como el museo CMDHM son necesarios para que las sociedades se entiendan a sí mismas, pues es la representación del pasado aquella que revela la realidad del presente y las proyecciones del futuro. Este museo se convierte cada vez con más fuerza en un referente para otras experiencias de memoria en el mundo, y en específico, para que las nuevas generaciones conozcan su pasado y eviten la repetición de los hechos violentos.

Procesar el trauma cultural permite la comprensión del pasado y la construcción individual y colectiva de acciones de paz, donde los conflictos se convierten en oportunidades para gestionar las diferencias y no la repetición de las violencias. En el caso del museo, procesar el trauma desde la mirada de las mujeres contribuye a la reivindicación de experiencias que en la mayoría de las ocasiones no son tenidas en cuenta. Este museo da cuenta de que las mujeres no fueron víctimas indirectas de la violencia armada, sino también demuestra que fueron actoras políticas con gran capacidad de incidencia, razón por la cual también fueron víctimas directas de violencias contra las que ellas resistieron. Así mismo, da cuenta de los códigos culturales que desde la cotidianidad de la experiencia femenina se fueron tejiendo para decir con un lenguaje simbólico aquello que rechazaban y aquello que proponían para recuperar la paz y la dignidad de sus comunidades.

En ese sentido, este museo da cuenta de la importancia de procesar el trauma desde tantas interpretaciones como sean posibles. Los sentidos de la memoria no son únicos ni absolutos. Por ello, un lugar de memoria de mujeres ofrece una oportunidad para el diálogo. Cuando el museo adquiere un carácter auténtico imprime la necesidad de la empatía. Entonces desde las distintas realidades las personas tienen en cuenta que su memoria no es aislada porque conversa con las memorias de muchas otras personas que están procesando sus experiencias del conflicto. Desde allí, la construcción colectiva de memoria puede ser más efectiva para abordar el pasado y construir un futuro diferente, sin repetición.

Sin embargo, como se ha dicho a lo largo del trabajo, procesar el trauma a través de la creación de memoria es un esfuerzo que se ve atravesado por el contexto social y político. Esto, aunque se puede leer como una oportunidad para repensarse como sociedad constantemente, también supone dificultades o limitaciones. Cuando Colombia ha pasado por periodos de gobierno con poca voluntad política para la terminación del conflicto armado, tanto la esperanza social como los recursos materiales para procesar el trauma se reducen y esto impone una serie de problemáticas para que la sociedad mantenga un proceso efectivo de construcción de paz.

Ahora bien, en términos teóricos, existen múltiples investigaciones en el mundo y en Colombia sobre museos de memoria, pero hasta el momento son muy pocos los que enfocan sus análisis desde la sociología cultural. Esta investigación particularmente tiene la novedad de desarrollar el concepto de los sentidos tomando como referente la sociología cultural; propone que los sentidos comprenden los significados que generan los agentes sociales en la experiencia. Entiende que los sentidos están atravesados por sentimientos, emociones y sensaciones corporales.

Este planteamiento es útil porque permite pensar la construcción intencionada de un espacio que rompa la cotidianidad para evidenciarla. Además, esta investigación es novedosa puesto que contrasta los sentidos de la memoria y el proceso de trauma cultural en tres frentes concretos: el grupo portador (creadoras y guardianas), las audiencias y la crítica especializada. Así, aporta a la comprensión de los códigos culturales y el sistema de significados que estructuran el proceso de rememoración articulando los sentidos de distintos actores.

La pregunta sobre los sentidos de la memoria es abordada desde la intersección entre los conceptos sociológicos de rememoración y trauma cultural bajo el paraguas de la sociología cultural. Un aporte importante es que contribuye a cubrir la carencia que existe en los estudios de memoria para explicar la dimensión significativa y cultural de la memoria. La problemática de no tener en cuenta el carácter cultural de la memoria es que se deja de lado la configuración contextual de la misma, que va adquiriendo significados particulares en cada momento social y particularmente responde a códigos culturales que establecen las sociedades. Al abordar la memoria desde una mirada cultural, propone una articulación de lo individual y lo colectivo en el proceso, toma en cuenta el papel reflexivo de los actores implicados en la construcción de memoria y la naturaleza icónica de los objetos capaz de acoger la agencia libre y creadora de las personas. Esta investigación da cuenta de la efectividad de la sociología y la pragmática culturales para dar razón de procesos colectivos específicos de construcción de la memoria y del trauma. Lo que plantea esta investigación es un relato vivo de los sentidos de la memoria del grupo portador, audiencias y crítica especializada.

Metodológicamente esta investigación realizó un acercamiento “desde dentro” a la realización performativa de las actoras y las audiencias del museo mediante técnicas cualitativas. Aplicó la observación participante haciendo el recorrido virtual del museo, presenciando recorridos presenciales con diferentes audiencias, hablando con sus visitantes, recorriendo la ciudad de Barrancabermeja y asistiendo a eventos presenciales y virtuales del museo. Las notas de campo fueron en su mayoría recopiladas con grabaciones de voz, fotografías y videos. También recurrió a la entrevista semi-estructurada con diferentes actores de interés, algunas de ellas de modo presencial y otras de modo virtual por llamada o videollamada. Además, hizo revisión documental de fuentes secundarias, noticias y columnas de opinión referentes al lugar de memoria. De esta manera hizo una triangulación exhaustiva de la información recopilada. La novedad metodológica estuvo en combinar recursos presenciales y virtuales para lograr la mayor y mejor inmersión en el

tema de estudio. Pese a las dificultades metodológicas que representó realizar el trabajo en un contexto de pandemia por Covid-19, el resultado final demuestra la riqueza de la investigación etnográfica, dado que habilita la recursividad de distintos medios para acceder a la información requerida<sup>129</sup> y realizar una descripción densa. La metodología de esta investigación puede servir como base para nuevos estudios que busquen capturar e interpretar los significados desde las mismas personas que los generan.

Para finalizar, esta es la primera investigación que se realiza sobre el museo CMDHM, razón por la cual sienta un precedente para próximos estudios que se interesen por explorar otros aspectos del espacio. Aun son infinitas las posibilidades investigativas que quedan por desarrollar. Este es un inicio para ver en futuros estudios las evoluciones que ha tenido las formas de leer y representar la memoria, la cual está en continua construcción, puesto que, lo capturado y reflejado en el museo es resultado de preocupaciones, intereses y decisiones políticas del tiempo presente. Además, con los hallazgos de este trabajo queda abierta la necesidad de estudiar la relación del turismo de memoria cada vez más presente en los lugares de memoria como este museo con el proceso de trauma cultural.

---

<sup>129</sup> La investigación respetó los principios éticos de la investigación aplicada a seres humanos socializando el objetivo de la investigación con los participantes y aplicando consentimientos informados. Respetó la anonimidad de quienes lo solicitaron tanto en las transcripciones de las entrevistas como en las fotografías utilizadas. Adicionalmente, hizo uso de los protocolos de bioseguridad recomendados por el gobierno nacional colombiano.

### ***Post scriptum: Los desafíos metodológicos***

La selección y aplicación de métodos de investigación es un proceso complejo. Constituye un laberinto con múltiples salidas en la cual se debe desarrollar la astucia para encontrar las estrategias que mejor resuelvan los diferentes desafíos que se presentan. Si bien, el bagaje y experticia en el campo ofrece las herramientas para resolver algunos dilemas que surgen en el camino, cada estudio es distinto, porque la pregunta que busca resolver es única y los actores sociales con los que se desea interactuar habitan cotidianidades cambiantes según el momento personal y social que atraviesan. En este apartado busco acercar a lectores y lectoras a los desafíos metodológicos de esta investigación porque si bien existen muchas posibilidades para llevar a cabo el proceso, ningún estudio tiene un camino certero, al contrario, aun teniendo un recorrido trazado y planeado, cada paso es incierto y recordar el proceso me permite identificar esos momentos en los cuales tuve que tomar decisiones que cambiarían el curso de lo ideado para obtener los insumos que me permitirían desarrollar los análisis que presento en los capítulos siguientes.

En la selección de los métodos aplicados pase por un constante ir y venir entre la revisión de la pregunta de investigación, el posicionamiento teórico y el acercamiento al museo y sus actoras. Desde muy temprano en el proceso de preparación del bosquejo que sería este trabajo de maestría decidí que el análisis que realizara tenía que partir desde las personas involucradas en la producción de sentidos de la memoria. Muy seguramente mi experiencia investigativa previa estableció el sesgo que definiría la predominancia de métodos cualitativos, en especial, aquellos que me permitirían la mayor cercanía con la población. Pero en el camino de construcción del objetivo de análisis y del entramado teórico que me permitiría resolverlo constaté que los métodos cualitativos serían los más apropiados.

Pero primero hablemos sobre cómo llegué a interesarme por el museo CMDHM y el proceso investigativo. Desde finales del 2020, cuando inicié esta maestría tenía muy claro que quería estudiar los procesos de memoria desde las producciones estéticas de mujeres en Colombia, pero no tenía claro un caso o una experiencia en particular que me permitiera empezar a construir un problema de investigación. Empecé la exploración de iniciativas de memoria de las mujeres que no se hubieran trabajado antes en Colombia, por ejemplo, la creación de fanzines, las batucadas, las obras de teatros o grafitis y encontré ciertas dificultades para el acercamiento. Algunas de ellas: aunque era posible que existieran fanzines, al menos en la revisión virtual sobre este tipo de

proyectos no encontraba nada que se enfocara en la memoria de las mujeres. Todos los fanzines digitalizados o divulgados en internet correspondían a temas muy diversos de problemáticas sociales realizados por hombres o temas feministas de la actualidad, pero nada de memoria.

Las batucadas y grafitis eran otra posibilidad, pero la mayoría de los colectivos que los realizan en Colombia trabajan temas muy diversos, y la memoria representaba solo una pequeña porción de su interés. Las obras de teatro sí que eran una gran apuesta para estudiar la memoria de las mujeres, pero el contexto de pandemia por Covid-19 hizo que los grupos de teatro se resguardaran y dejaran de presentarse al público. Por lo cual, aunque sabía que existían obras con las que podía realizar el trabajo, también había muchas limitaciones logísticas. Sumado a esto, mi residencia en México para el cumplimiento de mis compromisos académicos en esta maestría me impedía explorar en persona y de manera más activa.

A inicios del año 2021 decidí acudir a mis redes académicas y laborales. Mi tesis de pregrado en Trabajo Social había sido un estudio etnográfico con el movimiento Ruta Pacífica de las Mujeres en Santander, Colombia, a quienes acompañé por un año completo en acciones colectivas dentro de la región y en otras zonas del país. Hablé con su coordinadora regional y fue ella quien me hizo saber que existía un museo de la memoria de las mujeres muy recientemente creado por la organización de mujeres más antigua de Colombia (la OFP) en Barrancabermeja, uno de los municipios más afectados por el conflicto armado en Santander.

Empecé hablando con la subdirectora del museo y asistiendo a los eventos virtuales que estaban programados para conocerlo más y así empezar a construir mi pregunta de investigación. Estuve en contacto con la subdirectora durante los meses siguientes, hicimos varias reuniones virtuales para compartir los avances de la investigación y construir un camino metodológico que se ajustara a las condiciones del contexto. Tuve en cuenta las características organizativas de las creadoras del museo, el funcionamiento de este en el contexto pandémico y la recurrencia de audiencias al lugar. Decidí aplicar una metodología de investigación cualitativa con una serie de métodos propios de este enfoque<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> Desde un principio también tuve el compromiso de incluir en el estudio un método cuantitativo que me permitiera caracterizar a las audiencias que visitan el museo. Era una apuesta por diversificar mi forma de investigar y ¿por qué no?, aprender un método nuevo. Quería realizar un pequeño análisis estadístico descriptivo. Para ello solicité acceso a las encuestas de satisfacción que se aplican a las personas que visitan el lugar después de terminar el recorrido. Inclusive tabulé la información y la organicé por categorías como: edad, ocupación, víctimas del conflicto armado, género, lugar de residencia. Sin embargo, al momento del análisis reconocí que esta información no era relevante para la pregunta que yo quería resolver, pues me entregaba datos de las audiencias del museo en general, pero no me decía nada importante sobre las audiencias con las cuales yo había trabajado durante mis observaciones. En pocas palabras,

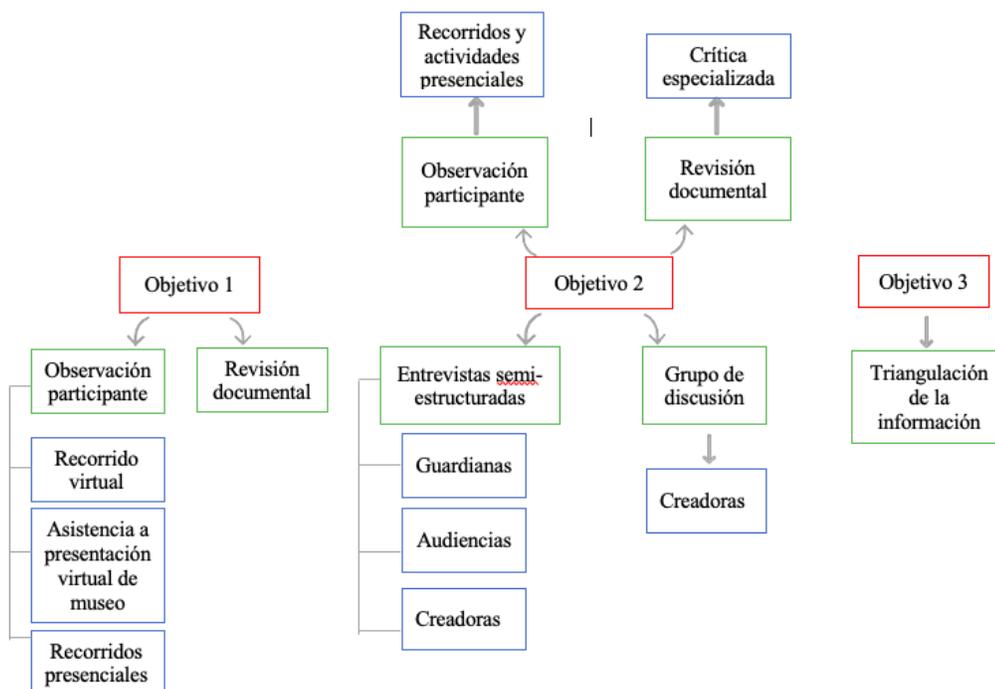
El trabajo de campo fue virtual y presencial. La parte del trabajo presencial lo desarrollé durante un mes en la CMDHM, tiempo durante el cual conté con el apoyo de la subdirectora del museo. Para lograr este primer momento viajé a Colombia y me hospedé en Bucaramanga, mi ciudad natal y capital del departamento de Santander, donde se encuentra el museo. Cada semana viajé a Barrancabermeja para realizar tres de las actividades que contemplaba el trabajo de campo: observación participante, un grupo de discusión y entrevistas semi-estructuradas. Asistí a los recorridos que se realizaron cada viernes con audiencias diversas: mujeres de base o más concretamente beneficiarias de los programas y proyectos de la OFP, estudiantes universitarios, profesionales de la OFP, habitantes de la ciudad de Barrancabermeja y visitantes de la ciudad. También participé en eventos internos del museo programados con invitados especiales como la Red Colombiana de Lugares de Memoria.

La parte del trabajo de campo virtual tuvo dos momentos; el primero antes del acercamiento presencial el cual consistió en hacer el recorrido virtual del museo y asistir a un evento de presentación de este. El segundo momento lo realicé desde México una vez terminada la etapa de recolección de información presencial haciendo uso de las herramientas tecnológicas para reuniones virtuales como *Zoom* y *Google Meet*. Este momento consistió en entrevistar a las guardianas del museo y a dos de sus creadoras. También fue el momento de recopilar documentos de opinión realizando una búsqueda en sitios de internet que hablaran sobre el museo.

---

aunque pretendía utilizar el método de análisis estadístico descriptivo solo como una herramienta secundaria, la información que surgió de este ejercicio no resultó relevante para el análisis que a mí me interesaba realizar.

**Imagen 24. Mapa metodológico de la investigación**



Fuente: Elaboración propia

Pero vamos por pasos, porque cada elección metodológica responde a los objetivos de la investigación y es necesario detenerme en cada uno de ellos (Ver imagen 24). El primer objetivo específico consiste en describir el lugar espaciado de memoria donde se evocan eventos específicos de violencia y resistencia de las mujeres populares en Barrancabermeja y el Magdalena Medio. Para desarrollar este objetivo, implementé el método de observación participante propio de la etnografía y la revisión documental. Este método consiste en dos actividades principales: observar de manera sistemática y participar en una o varias actividades de la población. La virtud de este método etnográfico es que permite una “descripción densa” (Geertz 1992) y detallada de las expresiones corporales de los actores, así como de los patrones de interacción. Como afirma Geertz (1992), la validez de las explicaciones se mide atendiendo al poder de la imaginación científica para ponerse en contacto con la vida de gentes extrañas.

Con esto claro, la observación participante fue de utilidad para el desarrollo de todos los objetivos de la investigación, pero para el primer objetivo específico este método lo apliqué en tres momentos. Primero, con el fin de conocer de manera general el interior del museo realicé la visita

virtual mediante el acceso a la página web de este, en donde se pueden observar los distintos espacios, abrir mensajes emergentes de información explicativa e interactuar con material audiovisual. Segundo, asistí a un evento de presentación virtual del museo convocado por la Fundación Atelier<sup>131</sup> en el cual la directora del museo, Silvia Yáñez, realizó una presentación sobre la intencionalidad y el diseño del espacio, así como la historia y los significados intencionales de cada objeto colocado en el lugar. El tercer momento fue la realización de visitas presenciales una vez a la semana<sup>132</sup> durante un mes participando en los recorridos. También realicé observación participante en los eventos privados del museo: un taller liderado por la Red Colombiana de Lugares de Memoria para integrantes de la OFP y la producción de un video sobre el museo. Durante el tiempo de trabajo etnográfico logré contacto con creadoras y visitantes del mismo, y descubrí la importancia que tienen otras actoras clave: las guardianas (pero ahondaré sobre eso más adelante). Debido a que el primer objetivo no explora de manera detallada los sentidos que se construyen en el museo, sino que busca una descripción del mismo, el interés de las observaciones se centró en la constitución del espacio, es decir, el contenido del museo. También fue importante en este objetivo la revisión documental de los libros y documentos internos de la OFP en los cuales se da cuenta del proceso creativo del lugar de memoria, lo cual me permitió entender el contexto de su creación, así como los intereses y preocupaciones que suscitaron las decisiones estéticas y políticas.

Para el segundo objetivo, que consiste en identificar los códigos culturales que configuran los sentidos de la memoria sobre el conflicto armado de las creadoras, las guardianas, las audiencias y los crítica especializada acudí al método de entrevista semi-estructurada (para creadoras, guardianas y audiencias), la implementación de un grupo de discusión (para creadoras de la OFP), la observación participante y la revisión documental de artículos noticiosos y de opinión (para conocer los sentidos de la crítica especializada).

Para empezar, la entrevista semi-estructurada se caracteriza por tener una serie de preguntas ordenadas por categorías temáticas de análisis que fueron orientando la conversación. Sin embargo, es un tipo de entrevista flexible que permite explorar la interacción con la entrevistada según criterio de la investigadora. La entrevista semi-estructurada permite conocer de manera más

---

<sup>131</sup> Agencia de cooperación internacional que financió parte de la creación del lugar.

<sup>132</sup> El viernes era el único día de la semana cuando abría el museo durante el mes de agosto de 2021 (momento en el cual realicé el trabajo de campo presencial de esta investigación) debido al contexto de pandemia por Covid-19.

profunda la construcción de sentidos de quienes interactúan con el museo. En un principio construí dos instrumentos de entrevistas: uno para las creadoras y otro para las audiencias, sin embargo, al identificar que las guardianas cumplen un papel crucial en el recorrido del museo traduciendo el mensaje de las creadoras y narrándolo a las audiencias, decidí elaborar un instrumento dirigido a comprender el papel que juegan ellas en la construcción de sentidos y sus propias experiencias con el lugar. En total el museo cuenta con cuatro guardianas de las cuales entrevisté a tres. Ellas son mujeres jóvenes entre los 20 y los 35 años. La subdirectora del lugar es una de las guardianas y trabaja de forma remunerada para la OFP desde el año 2018; las otras guardianas se vincularon al proceso como voluntarias en el año 2021 cuando el museo retomó sus actividades presenciales después de haber cerrado permanentemente durante el 2020 debido a la pandemia por Covid-19. Estas entrevistas las realicé de manera virtual, una vez construido y evaluado el instrumento que aplicaría.

Las entrevistas de las creadoras y las guardianas tuvieron un único momento, sin embargo, para las entrevistas con las audiencias decidí que quería contrastar cómo cambian sus sentidos tras la experiencia del recorrido, por lo cual apliqué una pequeña entrevista previa a la visita y otra después. Aunque no siempre pude realizar este ejercicio como lo había planeado. Por las circunstancias que se dieron al momento de las visitas (falta de tiempo principalmente) fusioné algunas entrevistas en un solo momento y otras no las realicé inmediatamente después del recorrido sino algunos días después. Además, en el grupo de las audiencias, para identificar participantes clave fue importante la observación participante en los recorridos pues allí logré acercarme a las personas que estuvieran dispuestas a compartir sus sentidos antes y después del recorrido. En cada visita guiada al menos una persona accedió a participar de la investigación. En total fueron entrevistadas nueve personas de la audiencia (tres hombres y seis mujeres). Entre ellas participaron dos mujeres de base de la OFP; tres personas provenientes de otras ciudades de Colombia y una mujer extranjera; dos estudiantes universitarios, seis profesionales y una mujer que se dedica a las labores del hogar. Del total de audiencias entrevistadas al menos la mitad fueron víctimas directas o indirectas del conflicto armado.

Ahora, en el grupo de las creadoras entrevisté en total a cuatro mujeres. Todas hicieron parte en algún punto del proceso de creación del museo y llevan entre diez y cuarenta años trabajando con la OFP. Para nutrir aún más la información que recolectaría sobre las creadoras del lugar decidí aplicar un grupo de discusión. De acuerdo con Callejo (2002), los grupos de discusión

funcionan como una reunión que permiten un debate abierto, en el cual la discusión toma forma de un intercambio de visiones, ideas y experiencias. Sin embargo, un reto de este método es lograr reunir al grupo en un mismo espacio a una misma hora; para enfrentar este reto recurrí al apoyo de la subdirectora del museo, quien tiene construida una confianza con las mujeres de la Organización. La propuesta inicial era aplicarlo con seis mujeres de la OFP que habían hecho parte del proceso de toma de decisiones y gestión logística del museo, sin embargo, al grupo de discusión acudieron solo dos mujeres. La conversación tuvo una duración de dos horas y las participantes contaron con un apoyo económico para su transporte. Teniendo en cuenta el riesgo de que la opinión de una persona influya la opinión de la otra, decidí al inicio de la discusión añadir una actividad en la cual las mujeres respondieron a 3 preguntas sencillas de manera anónima y por escrito. Este ejercicio se desarrolló en las instalaciones de la Casa de la Mujer de la OFP que se ubica en el primer piso del museo. Consideré que era estratégico realizarlo allí dado que es el punto de encuentro de las mujeres de la Organización, un lugar en el cual se sienten seguras y ofrece las condiciones materiales adecuadas para este tipo de actividades.

Para llevar a cabo este objetivo, también fue útil la observación participante, pero ya no enfocada únicamente en la constitución del espacio sino en la reconstrucción del relato, la intencionalidad de los objetos y la creación de sentidos en la interacción dentro del lugar. Para ello realicé observación participante durante los recorridos del museo<sup>133</sup> y en las actividades adicionales que se desarrollaron en el lugar<sup>134</sup>. La observación y la participación suministran perspectivas diferentes sobre la misma realidad, aunque estas diferencias sean más analíticas que reales (Guber 2001). Como afirma Guber (2001), desde el ángulo de la observación, la investigadora está siempre alerta, haciendo una descripción con un registro detallado de cuanto ve y escucha.

La representación ideal de la observación es tomar nota, sin embargo, lo recomendado es realizar el registro después de haber presenciado la actividad porque esto permite atender el flujo de la acción, por lo cual es necesario recurrir a los sentidos cuando se apela a los recuerdos. Para la realización de la observación participante preparé un instrumento con categorías claves que orientaron mi atención. Durante los recorridos y las actividades del museo pedí permiso a los y las participantes para realizar grabaciones en audio, video y tomar fotografías. Al finalizar cada

---

<sup>133</sup> En total estuve presente en seis recorridos guiados durante el mes que duró el trabajo de campo.

<sup>134</sup> Un taller dirigido por la Red Colombiana de Lugares de Memoria a integrantes de la OFP y la grabación de un producto audiovisual sobre el museo.

actividad hice uso de mi grabadora de voz para tomar apuntes de manera oral de cuanto había visto y escuchado, así como de mis reflexiones respecto a las categorías analíticas. Al tomar nota en diario de campo logré dejar registro de cómo interactúan las personas con el espacio, cuáles objetos son predominantes, qué emociones genera cada espacio y cada objeto, lo cual me permitió desarrollar los análisis posteriores propios de la investigación. Además, la observación participante me permitió acceder al libro de mensajes y firmas de las audiencias; este es un documento que antes no había considerado incorporar dentro de la fuente primaria del estudio porque no estaba al tanto de su existencia, pero que me permitió conocer de manera general las principales sensaciones, pensamientos y opiniones de quienes viven la experiencia del recorrido.

Con respecto al último método para recopilar información en este objetivo, enfocado a la crítica especializada, acudí a la revisión de columnas o documentos noticiosos y de opinión en los sitios web oficiales de la UARIV, el proyecto Hacemos Memoria de la Universidad de Antioquia, el Centro Nacional de Memoria Histórica, la plataforma Mujeres Confiar, periódicos locales como Vanguardia, Dígame.com.co y Yariguies.com y la revista Semana, descargando y almacenando imágenes y documentos que desarrollan algún tipo de opinión o noticia sobre el museo.

El tercer objetivo que consiste en examinar los contrastes en el control de los sentidos de la memoria entre las creadoras, las audiencias, las guardianas y la crítica especializada fue predominante la utilidad de la triangulación de los métodos de recolección de información: la observación participante, las entrevistas semi-estructuradas, el grupo de discusión y la revisión documental. La información recolectada la transcribí, sistematicé y analicé mediante el software de investigación cualitativa MAXQDA. Al tener la información sistematizada, organizada y triangulada fue posible identificar los sentidos que predominan y cómo éstos interactúan con los demás. Moran-Elis y otros (2006, 47) afirma que “la triangulación es una afirmación epistemológica sobre qué más se puede saber sobre un fenómeno cuando se reúnen los hallazgos de los datos... En las ciencias sociales, la triangulación permite al investigador concluir si un aspecto de un fenómeno se ha medido con precisión”.

Ahora bien, la triangulación de la información recolectada con métodos cualitativos fue de gran importancia porque no sólo permitió contrastar los sentidos de los grupos de interés, sino que posibilitó que, si un método no dio la información suficiente sobre una categoría, otro método lo hizo. En este sentido, la triangulación es un proceso que realicé de manera intencionada mediante la integración de la información sistematizada y analizada en el software de investigación.

En los capítulos siguientes expongo los análisis correspondientes para resolver los objetivos propuestos. Para llegar a ellos volví en varias ocasiones a la información sistematizada, replanteando el orden del proceso una y otra vez, re-escribiendo y volviendo a analizar en las ocasiones que fue necesario. Esto hace parte de las características de la investigación cualitativa, es decir, el trabajo no es lineal sino circular, lo cual me obligó a devolverse en varias ocasiones, cuestionarme y replantear lo expuesto. El documento final puede ser considerado como uno de los tantos acercamientos posibles que pude realizar al problema de investigación, pero es una capa que pongo a disposición de lectores y lectoras para que reconozcan e interpreten los sentidos de la memoria en un lugar y un tiempo específico.

## Referencias bibliográficas

- Alexander, Jeffrey. 1998. *Neofuncionalism and after*. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- . 2004. «Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy.» *Sociological Theory* 22 (4): 527-573.
- . 2006. *Civil sphere*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2007. «Performance et pouvoir.» En *Les sciences sociales en mutation*, de Michael Wiewiorka. Paris: Éditions Sciences Humaines-Presses Universitaires de France.
- . 2017. *Poder y performance*. Madrid: CIS.
- . 2018. *La radiografía del paramilitarismo en Colombia*. Bogotá: CNMH.
- . 2019. *Sociología cultural: Formas de clasificación en las sociedades complejas*. Ciudad de México: FLACSO-México.
- . 2020. «The performativity of objects.» *Sociologisk Forskning* 57 (3-4): 381-409.
- Arias, Gerson, y Carlos Prieto. 2011. «El Bloque Central Bolívar: un caso de paramilitarismo y narcotráfico en Colombia.» En *La desmovilización de los paramilitares: entre el escepticismo y la esperanza*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Arteaga, Nelson, y Luz Cardona. 2020. «Sociología pragmática: interacciones, procesos y cultura.» En *Debatir la sociología*, de Ligia Tavera y Nelson Arteaga, 39-56. Ciudad de México: FLACSO-México.
- Arteaga, Nelson, y Javier Arzuaga. 2016. «Del neofuncionalismo a la conciencia icónica: ensayo crítico para pensar la sociología cultural de Jeffrey Alexander.» *Sociológica* 31 (87): 9-41.
- Bal, Mieke. 1999. «Introduction.» En *Acts of memory. Cultural Recall in the Present*, de Mieke Bal. Hanover and London: University press of New England.
- . 1999. «Memories in the Museum: Preposterous Histories for Today .» En *Acts of memory: Cultural recall in the present*, de Mieke Bal, 171-190. Hanover and London: University press of New England.
- Balcells, Laia, Valeria Palanza, y Elsa Voytas. 2020. «Do Transitional Justice Museums Persuade Visitors? Evidence From a Field Experiment.» *Forthcoming, The Journal of Politics* [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3687658](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3687658).
- Barrios, Manuelita. 2012. «Masacre del 16 de mayo de 1998: una estrategia de control social en Barrancabermeja.» *CERAC* (12).

- Becerra, Yolanda, y Silvia Yañez. 2014. *Re-parar para la paz Caminos y reflexiones en el proceso de reparación colectiva de la Organización Femenina Popular*. Barrancabermeja: OFP.
- Belalcazar, John, y Nelson Molina. 2017. «Los tejidos de las mujeres de Mampuján: Prácticas est tico-artísticas de memoria situada en el marco del conflicto armado colombiano.» *Andamios* 14 (34): 59-85.
- Bello, Andrea, y Juan Aranguen. 2020. «Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano.» *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* (6): 181-204.
- Bohme, Gernot. 1995. *Atmosphere: Essays zur neuen Asthetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brisson, Susan. 1999. «Trauma Narratives and the Remaking of the Self.» En *Acts of memory: Cultural recall in the present*, de Mieke Bal, 39-54. Hanover and London: University press of New England.
- Cabezas, Diana, y Rudy Molina. 2018. *Más allá del silencio y el olvido. Memoria histórica y educación en cuatro organizaciones de mujeres constructoras de paz en Colombia*. Editado por Tesis de licenciatura en Psicología y Pedagogía. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Callejo, Javier. 2002. «Observación, entrevista y grupo de discusión: El silencio de tres prácticas.» *Revista española de salud pública* 76 (5).
- Campos, Minerva. 2020. «La propuesta audiovisual y el discurso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile.» *Revista científica de cine y fotografía* (20).
- Cardona, Angie. 2019. *Primera Casa de la Memoria con perspectiva de género en Colombia*. 11 de agosto. Último acceso: 30 de enero de 2022. <https://mujeresconfiar.com/primera-casa-memoria-con-perspectiva-de-genero/>.
- Castañeda, María. 2018. *Antígonas tribunal de mujeres: Poética de una memoria reparadora*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana (Tesis de pregrado).
- Centro de memoria, paz y reconciliación. s.f. *Información general*. Último acceso: 11 de julio de 2022. <http://centromemoria.gov.co/informacion-general/>.
- Clifford, J. 1999. «Los museos como zonas de contacto.» En *Itinerarios transculturales*, de J Clifford, 233-270. Barcelona: Gedisa.

- CMDHM. 2020. *Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de las Mujeres*. Último acceso: 9 de febrero de 2022. <https://organizacionfemeninapopular.org/formacion-y-comunicaciones/casa-de-memoria-y-los-derechos-humanos-de-las-mujeres/>.
- . 2020. *Recorrido virtual Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de las Mujeres*. Último acceso: 18 de febrero de 2022. <https://organizacionfemeninapopular.org/formacion-y-comunicaciones/casa-de-memoria-y-los-derechos-humanos-de-las-mujeres/>.
- CNMH. 2017. «Mujeres que hacen memoria.» *CNMH*. Último acceso: 11 de julio de 2022. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/mujeres-que-hacen-memoria/>.
- . 2018. *Los debates sobre los orígenes y persistencia de la violencia, el conflicto armado y el fenómeno paramilitar*. Bogotá: CNMH.
- . 2018. *La radiografía del paramilitarismo en Colombia*. Bogotá: CNMH.
- . 2019. «La Organización Femenina Popular inauguró su Casa Museo de la Memoria.» *Centro Nacional de Memoria Histórica*. 27 de julio. Último acceso: 18 de enero de 2022. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/la-organizacion-femenina-popular-inauguro-su-casa-museo-de-la-memoria/>.
- Comisión de la verdad. 2020. *"Memoria de un Colectivo": la historia de resistencia de un grupo de mujeres desplazadas*. 28 de abril. Último acceso: 11 de julio de 2022. <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/memoria-de-un-colectivo-la-historia-de-resistencia-de-un-grupo-de-mujeres-desplazadas>.
- . s.f. *Magdalena Medio*. Último acceso: 18 de enero de 2022. <https://comisiondelaverdad.co/en-los-territorios/despliegue-territorial/magdalena-medio>.
- Cuesta, Irina. 2016. *Redes de mujeres en el occidente colombiano. Procesos organizativos y sentidos de la acción*. Cali: Universidad del Valle. Tesis de pregrado.
- De Castro, Javier. 2019. «Patrimonio doliente y museo: memoria, educación, morbo y consumo. Apuntes para una posible musealización del Valle de los Caídos.» *Revista para el análisis de la cultura y el territorio* (20): 270-284.
- De Roux, Francisco. 2014. «Mujeres de la paz y de la dignidad.» En *Re-parar para la paz. Caminos y reflexiones en el proceso de reparación colectiva de la Organización Femenina Popular*, de Yolanda Becerra y Silvia Yañez, 17-20. Barrancabermeja: OFP.

- Ecopetrol. 2014. *Nuestra Historia*. 8 de septiembre. Último acceso: 18 de enero de 2022. <https://www.ecopetrol.com.co/wps/portal/Home/es/NuestraEmpresa/QuienesSomos/NuestraHistoria>.
- El Espectador. 2021. «Las pájaras de la memoria: volar para sanar las heridas de la guerra .» *El Espectador*, 10 de junio.
- El país. 2017. «Los alabaos con los que las cantadoras de Pogue no olvidan la masacre de Bojayá.» <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/alabaos-con-los-que-las-cantadoras-de-pogue-no-olvidan-la-masacre-de-bojaya.html>, 1 de septiembre. <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/alabaos-con-los-que-las-cantadoras-de-pogue-no-olvidan-la-masacre-de-bojaya.html>.
- Geertz, Clifford. 1992. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- González, Julie. 2020. «Las tejedoras de Mampuján y su arte para sanar.» *El Universal*, 12 de octubre: <https://www.eluniversal.com.co/regional/bolivar/las-tejedoras-de-mampujan-y-su-arte-para-sanar-FL3629447>.
- Guber, R. 2001. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Guglielmucci, Ana. 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.
- Halbwachs, Maurice. 2003. *La memoria colectiva*. Sao Paulo: Centauro .
- Hirsch, Marianne. 1999. «Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy.» En *Acts of memory. Cultural Recall in the present*, de Mieke Bal, 3-23. Hanover and London: University press of New England.
- Isschot, Luis. 2020. *Orígenes sociales de los derechos humanos: violencia y protesta en la capital petrolera de Colombia. 1919-2010*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- JEP. 2022. «Comunicado 059. La JEP adopta medida cautelar provisional sobre el CNMH para proteger la colección “Voces para transformar a Colombia”.» *Jurisdicción Especial para la Paz*. Último acceso: 11 de julio de 2022. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/JEP-adopta-medida-cautelar-provisional-sobre-el-CNMH-para-proteger-la-coleccion-“Voces-para-transformar-a-Colombia”-.aspx>
- Lamus, D. 2010. *De la subversión a la inclusión: movimientos de mujeres de la segunda ola en Colombia, 1975-2005*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

- López, Victoria, y Nayra Llonch. 2010. "Una panorámica de los museos de mujeres en el mundo." *Her&mus* (3): 12-18.
- Löw, Martina. 2016. *The Sociology of Space Materiality, Social Structures, and Action*. Berlin: Technische Universitat.
- Martínez, L. 2020. «Renovar la sociología cultural desde las teorizaciones de la historia conceptual y la estética de la recepción.» En *Debatir la sociología: Debate renovado e innovador de las ciencias sociales.*, de N Arteaga y L Cardina. Ciudad de México: FLACSO-México.
- Mejía, Andrea. 2017. *Símbolos e identidad: La Ruta Pacífica de las Mujeres en el Área Metropolitana de Bucaramanga*. Editado por Tesis de pregrado en Trabajo Social. Bucaramanga: UIS.
- Moran-Ellis, Jo, Victoria Alexander, Ann Cronin, Mary Dickinson, Jane Fielding, Judith Sleney, y Hilary Thomas. 2006. «Triangulation and integration: processes, claims and implications.» *Sage publications* 6 (1): 45-59.
- Museo Casa de la Memoria. s.f. *Sobre el museo*. Último acceso: 11 de julio de 2022. <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/elmuseo/acerca-de-nosotros/>.
- Museo de Memoria de Colombia. s.f. *¿Qué es el museo?* Último acceso: 11 de julio de 2022. <https://museodememoria.gov.co/sobre-el-proyecto/que-es-el-museo-de-memoria-de-colombia/>.
- Museo de las Mujeres Chile. 2022. *Objetivo*. Accessed febrero 8, 2022. <https://museodelasmujereschile.cl/objetivo/>.
- Museo de la Mujer Argentina. 2022. *Museo de la Mujer Argentina*. Accessed febrero 8, 2022. <https://www.museodelamujer.org.ar>.
- Museo de la Mujer de México. 2022. *Museo de la Mujer de México*. Accessed febrero 8, 2022. <https://museodelamujer.org.mx/virtual/quienes-somos/>.
- Museo de las Mujeres Costa Rica. 2022. *Museo de las Mujeres Costa Rica*. Accessed febrero 8, 2022. <https://www.museodelasmujeres.co.cr>.
- Nagel, Thomas. 1986. *The View from Nowhere*. New York: Oxford University Press.
- Nora, Pierre. 2008. *Lex lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- OFP. 2016. *Vidas de historia*. Barrancabermeja: OFP.

- Peace insight. 2015. «Organización Femenina Popular.» *Peace insight*. Último acceso: 16 de febrero de 2022. <https://www.peaceinsight.org/es/organisations/ofp/?location=colombia&theme>.
- Peña, Pompilio. 2020. *El museo que resalta el valor y la resistencia de las mujeres en el Magdalena Medio*. 25 de septiembre. Último acceso: 30 de enero de 2022. <https://hacemosmemoria.org/2020/09/25/el-museo-que-resalta-el-valor-y-la-resistencia-de-las-mujeres-en-el-magdalena-medio/>.
- Ramos, Davis, y Alexander Aldana. 2017. «¿Qué es lo educativo de las obras de arte que abordan el tema de las memorias en Colombia? reflexiones para el debate en torno a la relación arte y memoria.» *Pensamiento, palabra y obra* 17 (17): 42-52.
- Red Colombiana de Lugares de Memoria. s.f. *Red Colombiana de Lugares de Memoria*. Último acceso: 11 de julio de 2022. <https://redmemoriacolombia.org>.
- Red Distrital de Bibliotecas Públicas de Bogotá. 2021. «¿Sabías qué en Bogotá existe un Museo de la Mujer?» *Red Distrital de Bibliotecas Públicas de Bogotá*. Último acceso: 8 de febrero de 2022. <https://www.biblored.gov.co/noticias/museo-mujer>.
- Restrepo, Laura. 1999. *La novia oscura*. Bogotá: Debolsillo.
- Ricoeur, Paul. 1999. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- . 2000. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rutas del conflicto. s.f. *Ríos de vida y muerte*. Último acceso: 18 de enero de 2022. Organización Ríos de Vida y Muerte .
- Ruta Pacífica de las Mujeres. 2010. *Memoria para la vida: Comisión de la Verdad desde las mujeres para Colombia*. Bogotá: RPM.
- Sancho, Roberto. 2020. *Colombia enferma de plomonia: La década de 1960 y la violencia política armada en Colombia: ELN*. Bucaramanga: Ariel - UNAB.
- Satizábal, C. 2015. «Memoria poética y conflicto en Colombia –a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro.» *Revista colombiana de artes escénicas* (9): 250-268.
- Semana. 2021. «Casas de la mujer: Si las paredes hablaran.» *Semana*, 18 de marzo.
- Tavares, Mirtes. 2020. «A crítica de Ricoeur à ideia de memória coletiva de Halbwachs.» *Literarius* (Facultade Palotina) 19 (20).
- Taylor, Diane. 2015. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado: Colección Antropología.

- Tejero, Graciela. 2010. «Museo de mujeres: un camino a recorrer en América Latina.» *Her&mus* (3): 43-47.
- Tierra Candela. s.f. *Tierra de Cumbia. Sesión 7: Las cantadoras del Pacífico*. Último acceso: 11 de julio de 2022. <https://tierracandela.com/las-cantadoras-del-pacifico/>.
- Torres, Daniela. 2020. «Museo de Memoria Histórica de Colombia (2012-2019) ¿Un lugar para el diálogo memorial?» *Historia y Memoria* (20): 135-168.
- USO. s.f. *Unión Sindical Obrera de la Industria del Petróleo*. Barrancabermeja: USO, <https://lib.ohchr.org/HRBodies/UPR/Documents/session12/VE/USOIP-UniónSindicalObreraIndustriaPetróleo-spa.pdf>.
- Vásquez, Teófilo. 2006. «Dinámicas, tendencias e interacciones de los actores armados en el magdalena medio 1990-2001.» En *Conflictos, poderes e identidades en el Magdalena Medio*, de Mauricio et.al Archila. Bogotá: Colciencias; CINEP.
- Villarreal, N. 2011. *Movimientos de mujeres y participación política, Colombia del siglo XX al siglo XXI*. Colombia: Gente Nueva.
- Villeda, Omar. 2012. *El Memorial del 68 como configurador de la experiencia conmemorativa*. Editado por Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Ciudad de México: FLACSO.
- Wallace, Arturo. 2013. «Extorsión en Colombia: un negocio de más de US\$1.000 millones al año.» *BBC Mundo*, 9 de diciembre: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/12/131101\\_colombia\\_extorsion\\_negocio\\_gaula\\_aw](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/12/131101_colombia_extorsion_negocio_gaula_aw).
- Wills, M. 2007. *Inclusión sin representación. La irrupción política de las mujeres en Colombia 1970-2000*. Bogotá: Norma.
- Yañez, Silvia. 2021. «Presentación virtual Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de las Mujeres.» Vía Zoom: CMDHM y Fundación Atelier.
- Yariguies.com. 2018. *Memoria, el derecho de las mujeres y la Reparación Colectiva*. 25 de septiembre. Último acceso: 20 de enero de 2022. [https://www.yariguies.com/portal/sitio/contenidos\\_mo\\_noticias.php?it=94234](https://www.yariguies.com/portal/sitio/contenidos_mo_noticias.php?it=94234).