



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# **Montes de María un Lugar de Memoria**

**Julian Andres Gonzalez Gallego**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio  
Bogotá, Colombia  
2016



# **Montes de María un Lugar de Memoria**

**Julian Andres Gonzalez Gallego**

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:

**Magister en Museología y Gestión del Patrimonio**

Directora:

MG Mercedes Angola

Línea de Investigación:

Nombrar la línea de investigación en la que se enmarca la tesis o trabajo de investigación

Grupo de Investigación:

Nombrar el grupo en caso que sea posible

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Bogotá, Colombia

2016



*A mis padres que nunca han dejado de creer en mí.  
A mi esposa cuyo amor impulsa los aspectos más importantes de mi vida.*



## **Agradecimientos**

Agradezco a la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio quien me ofreció las bases teóricas para mi desarrollo profesional en el campo de la Museología.

A la Maestra Julia Mercedes Angola por acompañar el proceso de estructuración del trabajo de grado, y brindarme estrategias para la consolidación del mismo.

Al Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21, su coordinadora Soraya Bayuelo y el equipo técnico, quienes lideran el proceso de constitución del Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María.

Al Museo Comunitario de San Jacinto, su director Jorge Quiroz, cariñosamente conocido como "Braco", quien permitió recrear en el espacio físico del museo parte de la memoria sobre el conflicto en los Montes de María.

A las comunidades Montemarianas, de las cuales aprendí el valor de la palabra, el abrazo sincero y el orgullo de su identidad cultural.





## Resumen

Este ensayo pretende reflexionar sobre la construcción colectiva y comunitaria del concepto de memoria histórica en un territorio. El concepto de memoria es desarrollado por algunas comunidades como espacios de interpretación de sí mismos, en un discurso museológico que recoge la palabra silenciada por el conflicto armado en la región de los Montes de María. Es una historia de cómo una organización social relacionada fuertemente con las comunidades de esta subregión de Bolívar y Sucre, comienza la construcción de un museo de memoria que alimenta su guion museológico con los hechos ocurridos por la violencia, a partir de resignificar los lugares de memoria mediante la itinerancia por el territorio, lo que configura todo un paisaje de la memoria.

**Palabras clave:** museo comunitario, museo de memoria, lugar de memoria, paisaje de memoria.

## **Abstract**

This essay aims to reflect on the collective and community construction of the concept of historical memory in a territory. The concept of memory is developed by some communities as spaces for self-interpretation, in a museological discourse that includes the word silenced by the armed conflict in the Montes de María region. It is a story of how a social organization strongly related to the communities of this subregion of Bolívar and Sucre, begins the construction of a museum of memory that feeds its museological script with the events occurred by the violence, from resignifying the places of memory Through the roaming of the territory, which makes up a whole landscape of memory.

**Keywords: community museum, museum of memory, place of memory, landscape of memory.**

## Contenido

1.2.	Introducción.....	13
1.3.	La problemática.....	15
1.4.	Políticas de memoria en Colombia .....	16
1.5.	Memoria, historia y memoria histórica .....	17
1.6.	Lugares de memoria. ....	19
1.7.	Monumentos, memoriales y museos .....	21
1.8.	El Conflicto Armado en Montes de María .....	24
1.9.	El Mochuelo, estudio de caso.....	27
1.9.1.	El vuelo del Mochuelo por un Paisaje de la memoria .....	29
1.9.2.	Museología comunitaria.....	31
1.9.3.	Mochuelos Cantores.....	35
1.9.4.	Construcción museológica del concepto de memoria desde las comunidades.....	37
1.10.	Consideraciones finales.....	43
1.11.	Bibliografía.....	44
<b>2.</b>	<b>Estancia .....</b>	<b>49</b>
2.1.	Introducción.....	49
2.2.	Contexto institucional .....	49
2.3.	Contexto Histórico .....	51
2.4.	Organigrama .....	54
2.5.	Exposiciones. ....	55
2.6.	Público objetivo .....	57
2.7.	Actividades de extensión, necesidad itinerante. ....	58
2.7.1.	Premier Documental “Una Lucha por la Vida”.....	59
2.7.3.	Foro “Los archivos audiovisuales de los Montes de María”.....	61
2.7.4.	Conversatorio “hilando relatos con sentido desde un viaje por la memoria” ..	61
2.7.5.	Talleres “jugar, soñar y aprender por los Montes de María” .....	62
2.8.	Consideraciones.....	63
2.9.	Bibliografía .....	64
<b>3.</b>	<b>Práctica .....</b>	<b>65</b>
3.1.	Introducción.....	65
3.2.	Contexto Histórico: .....	65
3.3.	La práctica:.....	68
3.3.1.	Primeros aproximamientos al Museo Comunitario de San Jacinto.....	68
3.4.	Museología.....	70
3.4.1.	El Guion.....	70
3.4.2.	Disminución de carga técnica .....	70
3.4.3.	Recorrido de la exposición.....	71
3.5.	Museografía .....	72
3.5.1.	Diseño Árbol de la Memoria: Homenaje a los Ausentes.....	79
3.6.	Montaje .....	81
3.7.	Iluminación.....	85
3.8.	Consideraciones finales .....	85
3.9.	Bibliografía .....	86
3.10.	Anexos .....	87
3.10.1.	Anexo 1 .....	88
3.10.2.	Anexo 2. ....	128
3.10.3.	Anexo 3 .....	130

<b>4. Trabajo Colaborativo .....</b>	<b>132</b>
4.1. Introducción .....	132
4.2. Contexto histórico .....	133
4.3. Tipología Museística .....	135
4.4. El Proyecto. ....	136
4.5. La investigación .....	138
4.6. La entrega.....	142
4.7. Consideraciones finales.....	142
4.8. Bibliografía.....	143
4.9. Anexos.....	145
4.9.1. Anexo 1 .....	146
4.9.2. Anexo 2.....	151

# 1. Ensayo conceptual

## 1.2. Introducción.

Para la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio el trabajo conceptual está “centrado en una reflexión de carácter teórico sobre cualquiera de los aspectos o áreas de la museología” (MMGP, 2012). Este ensayo configura una reflexión museológica en torno al concepto de memoria histórica y su interpretación por algunas comunidades víctimas de la violencia en Colombia.

La evolución del concepto de museo ha cambiado a lo largo del tiempo debido a su función social. En este sentido el museo hoy en día “pretende ser un lugar de construcción de la identidad colectiva y de recopilación, conservación, narración y legitimación de la memoria social” (Vargas Álvarez, 2014, pág. 92).

Dentro de esta evolución que ha tenido el concepto de museo se han presentado varios tipos, desde los gabinetes de curiosidades que datan entre los siglos XV al XVIII, los cuales mostraban partes de las costumbres, patrimonio y naturaleza de las colonias justificando así la identidad europea y anulando la existencia de una cultura y una historia de los pueblos considerados por ellos como salvajes.

En otra estancia se llega a la conformación de los museos nacionales originados luego de las revoluciones burguesas del S. XVIII y la conformación de los estados nacionales, donde se narra mediante un discurso absolutista la identidad de todo el territorio por medio de metarrelatos homogenizantes de sus propias sociedades.

Es a partir del S. XX cuando se comienza a cuestionar estas formas hegemónicas del discurso de los museos tradicionales, argumentando como alternativa la creación de museos comunitarios y ecomuseos inspirados en el movimiento de la nueva museología.

“este movimiento de la nueva museología empezó a entender el museo como una herramienta que debería promover cambios en dirección del

desarrollo social, proponiendo una agenda de acciones apoyadas en las demandas de la sociedad y no exclusivamente en sus colecciones. En este sentido, mientras el museo tradicional concentraba sus acciones en el contexto de un edificio a partir de una colección y dirigido a un público meta, la nueva museología ampliaría estas nociones a la intervención en un territorio a partir de un patrimonio orientado a los intereses de la comunidad de su entorno.” (de Mello Vasconcellos, 2013)

También durante el siglo XX, comienza una transformación propia de los museos de historia “que hicieron posible el surgimiento de nuevas instituciones y procesos de musealización, como los museos memoriales” (Velázquez Marroni, 2011, pág. 27). Indica Cintia Velázquez que la creación de los que llama museos memoriales no se dio de manera uniforme. Así, en el mundo occidental y durante los años de posguerra entre las décadas del 20 al 30, se construyeron innumerables monumentos memoriales que no se conformaron como espacios museísticos y reforzando un ideal nacionalista. Continúa observando Velázquez y apoyándose en Paul Williams, que fue luego de la Segunda Guerra Mundial que “se comenzaron a hacer patentes, con una mayor infraestructura, las diferentes maneras de recordar y musealizar lo que se denominó ya abiertamente como una barbarie, una atrocidad o un genocidio” (ibíd., pág. 27). Es decir, las formas de conmemoración cambiaron por el hecho que las víctimas eran exógenas al conflicto, no combatientes; como ejemplo podemos encontrar los episodios del Holocausto y la Explosión de la bomba atómica en Nagasaki e Hiroshima. Luego, continúa Velázquez, de los años 60 y 70 con la transformación en el paradigma de las ciencias sociales, los cambios geopolíticos y culturales se propició “un boom de museos que se autodenominaban memoriales: se abrieron como nunca antes este tipo de museos y comenzaron a gestarse aquellos que habrían de inaugurarse en las décadas siguientes” (Ibíd., pág. 27)

### 1.3. La problemática

La violencia que generan los actores armados en Colombia ha dejado como consecuencia miles de víctimas o sobrevivientes del conflicto en todo el territorio nacional. Algunos de estos sobrevivientes por uno u otro motivo, sean estos el desplazamiento forzado, el temor generalizado a la repetición de hechos victimizantes como represalia, o que simplemente han decidido hacer borrón y cuenta nueva para seguir con sus vidas, ya sea en un lugar diferente o en sus propios territorios según el caso particular o colectivo, acuden al olvido.

Sin embargo, otras personas y comunidades, que también han pasado por similares procesos de violación a los Derechos Humanos, han utilizado la memoria de estos acontecimientos como una herramienta de denuncia, de pedagogía, de reflexión, de conmemoración y hasta de sanación. Incluso la noción de memoria de estas comunidades está vinculada a su percepción de territorio y ha generado lo que se conoce como lugares de memoria, como sitios de recordación y conmemoración.

Pero ¿cómo se representa la memoria histórica en el contexto de un Museo, Memorial o Exposición que nace a partir de las significaciones y resignificaciones que tienen las comunidades sobre este concepto?; para acercarme a las posibles respuestas a esta pregunta me remitiré al caso del Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María (MIM), conocido también como “El Mochuelo”; esta es una iniciativa de la sociedad civil actualmente en construcción para la conservación y promoción de ejercicios de la memoria en el territorio entre los departamentos de Bolívar y Sucre, y que se planea y estructura desde una museología comunitaria donde el componente básico para la construcción social y el empoderamiento de las personas es la comunicación. Según argumenta la Museóloga Diana Pérez en su trabajo de grado refiriéndose a la comunicación como el “diálogo horizontal” que menciona Freire; para Pérez “Diseñar un Centro de Memoria o Museo Comunitario es poner al servicio de la sociedad civil un escenario de reflexión y consulta por medio de la reivindicación del derecho a la

memoria y a la no repetición” (Pérez, 2010). Igualmente me referiré brevemente en este espacio sobre la conformación de este museo como Lugar de la Memoria.

#### **1.4. Políticas de memoria en Colombia**

La respuesta del Estado Colombiano en torno a la problemática de las víctimas ha sido generar por medio de sus instituciones estrategias tendientes a formular políticas que, además de dar atención a las víctimas de la violencia entre otras obligaciones, generen recordación en las personas de su historia reciente activando las memorias tanto individuales como colectivas en los diferentes puntos del país donde se profundizó el conflicto armado, muchas veces por medio de la inclusión de narraciones museológicas desde la institucionalidad, pero también en el apoyo a otras iniciativas de recordación y exhibición de esta memoria provenientes del seno de la sociedad civil.

Todas estas acciones se encaminan a la reparación colectiva y medidas de satisfacción dentro de estas comunidades, y como reconocimiento a la memoria histórica se han generado dentro de las organizaciones de víctimas la identificación de lugares de memoria donde se evoca el recuerdo y se conmemoran los casos de violaciones a los Derechos Humanos realizados por los actores del conflicto, uno de los retos de esta memoria es lograr convertirse en una herramienta para garantizar el Derecho de No Repetición a las víctimas o sobrevivientes de estos hechos.

Así, el Congreso de la República crea la muy discutida y demorada Ley 1448 de 2011, mejor conocida como la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, donde “se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las Víctimas del conflicto interno y se dictan otras disposiciones” (Congreso de la República de Colombia, 2011). Allí el Título IV Capítulo IX enuncia entre las medidas de satisfacción que debe proveer el Estado a las víctimas; el artículo 141 que manifiesta la reparación simbólica; el artículo 143 del deber de memoria del Estado; el artículo 145 sobre acciones en materia de memoria histórica, y el 148 define las



funciones del Centro de Memoria Histórica y entre ellas está “Diseñar, crear y administrar un Museo de la Memoria, destinado a lograr el fortalecimiento de la memoria colectiva acerca de los hechos desarrollados en la historia reciente de la violencia en Colombia” (Congreso de la República de Colombia, 2011).

Así mismo, en el año 2008 en Bogotá el Concejo de la Ciudad dentro del Plan de Desarrollo 2008-2012 acoge la idea de Indepaz de crear el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación; durante la siguiente administración 2012-2016 “se incorporó el Centro de Memoria en el Programa Bogotá ciudad Memoria dirigido por la Alta Consejería para los Derechos de las Víctimas, la Paz y la Reconciliación” (Centro de Memoria Paz y Reconciliación, 2016).

En el Año 2014, el 11 de diciembre el Museo Nacional inaugura la Sala de Memoria y Nación, proyecto nacido desde el Ministerio de Cultura y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, partiendo del “Simposio Museo, memoria y nación, que tuvo lugar en 1999, surgió la necesidad de replantear la narrativa de la historia que presenta el Museo, con el fin de mostrar la diversidad étnica y cultural de Colombia” (Radio Nacional de Colombia, 2014); en la página web de esta institución afirma que el proyecto de renovación de sus salas permanentes y en particular esta, se realizan para que el museo “se convierta en un espacio abierto de reflexión sobre nuestra historia, incluyente y diversa, para que constituya un aporte al proceso de reconciliación nacional”. (Museo Nacional de Colombia, 2014)

## **1.5. Memoria, historia y memoria histórica**

Ahora bien, para acercarnos al concepto de memoria, Camilo de Mello Vasconcellos citando al Historiador Ulpiano Toledo Bezerra en su artículo de 1992 “A História: cativa da memória?” dice que “La memoria, como construcción social, es una formación de imagen necesaria para los procesos de constitución y refuerzo de la identidad individual, colectiva y nacional” (de Mello Vasconcellos, 2013, pág. 99). En esta cita, Toledo continúa diferenciando la memoria de la historia y comenta que la primera es una “operación ideológica” mientras la historia es una “operación cognitiva” y termina recomendando “tratar a la memoria como objeto de la Historia”.

Sin embargo, el concepto de memoria es trabajado también como una construcción ya sea individual o colectiva sobre un hecho del pasado donde, en palabras de Enrique Florescano, “la memoria es el almacigo de la historia” y que en la relación que tienen estos dos conceptos es que “la memoria es una relación viva del presente con el pasado, mientras que la historia es una representación del pasado” (Florescano, 2010).

O también puede recordarse a Halbwachs, quien hace la distinción entre historia y memoria colectiva en dos aspectos, así la memoria:

“es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no excede los límites de ese grupo. Cuando un período deja de interesar al período que sigue, no es un mismo grupo el que olvida una parte de su pasado: hay en realidad dos grupos sucesivos. La historia divide la serie de siglos en períodos, como la materia de una tragedia se distribuye en varios actos” (Halbwachs, 1995).

La segunda característica por la que se distingue la memoria de la historia a la que nos refiere este autor es que “hay varias memorias colectivas (...) La historia es una y se puede decir que sólo hay una historia” (Ibíd.)

Ahora bien Josefina Cuesta aborda el concepto de Memoria Histórica como “Un grupo, un acontecimiento o un momento histórico, vivido en diversos espacios o por diversos grupos sociales, geográficos, políticos o nacionales origina múltiples y diversos recuerdos y puede condensarse en diferentes memorias” (Cuesta Bustillo, 1998). Pero lo que atañe del concepto de memoria histórica en este momento de la lectura en el contexto de narrar el conflicto, es que la memoria está compuesta por recuerdos tanto individuales pero principalmente colectivos, sobre cómo era la vida cotidiana en la comunidad donde se realiza el ejercicio de memoria, cómo fue la ruptura de esa cotidianidad cuando llegan los actores

armados, y como se ven a sí mismos estos colectivos humanos llamados víctimas, en cuanto a expectativas de retomar su vida en su propio territorio como sobrevivientes del conflicto.

## 1.6. Lugares de memoria.

El término Lugares de Memoria fue utilizado por Pierre Norá a lo largo de una serie de publicaciones coordinada por él mismo, y que en términos de Katia Felipini en su trabajo de grado de Maestría en Museología describe como:

“os lugares de memória são os testemunhos de outro tempo: os arquivos, os museus, as bibliotecas, os dicionários, as coleções, os cemitérios e os monumentos, e também as comemorações, os santuários, as festas e os calendários, as associações” (Felipini Neves, 2011).

Continúa Felipini explicando citando a Norá:

“<<os sinais de reconhecimento e de pertencimento de um grupo>> em uma sociedade onde a tendência é perder os rituais e reconhecer apenas os iguais e idênticos. (Ibíd).

Durante las últimas tres décadas el conflicto armado creó caos entre la población no combatiente, generando desplazamientos forzados, miseria, angustia y dolor. Igualmente en algunos casos las víctimas sobrevivientes de este conflicto, a veces con apoyo de organizaciones no gubernamentales y organismos internacionales, o simplemente –y la mayoría de las veces- bajo el liderazgo de miembros de sus propias comunidades han logrado organizarse, y como parte de métodos para sobreponerse de las situaciones traumáticas, como forma de denuncia, o como una herramienta que coadyuve a garantizar el derecho a la no repetición han recurrido al tema de memoria. Estas comunidades han tomado en algunos casos la delantera a las políticas estatales, y comenzaron a trabajar sobre la memoria histórica del conflicto en sus territorios mucho antes que estuviera lista la mencionada Ley 1448 de 2011.

Así, algunas organizaciones sociales dentro del territorio nacional comenzaron a utilizar este concepto; recopilaron, indagaron y visibilizaron archivos de Derechos Humanos; investigaron la Memoria Histórica de su territorio; recogieron los testimonios de los sobrevivientes; generaron productos museísticos; y finalmente visualizaron sitios emblemáticos que el día de hoy representan la memoria colectiva sobre las violaciones a los DD.HH's, y establecieron allí Lugares de la Memoria.

Entre los casos en que las comunidades interpretaron su memoria histórica y la dispusieron en exposiciones y lugares para la memoria, está la iniciativa liderada por AFAVIT (Asociación de Familiares de las Víctimas de Trujillo) quienes crearon el Parque Monumento a las Víctimas de Trujillo, el cual se hizo con fondos del Estado por solicitud de la Comisión de Investigación de los Sucesos Violentos de Trujillo. Este Parque monumento es un lugar para la memoria musealizado por la comunidad, el terreno está en comodato entre el municipio y la Asociación desde el año 2003. (CNMH, s.f.)

También está el ejemplo de la Casa de la Memoria de Tumaco, iniciativa liderada por la Diócesis de Tumaco donde junto a sus comunidades han reconstruido su memoria histórica durante 14 años, esta fue fundada en el 2013. (Casa de la Memoria de Tumaco, s.f.)

También existen otras iniciativas de memoria en el país<sup>1</sup> que se han gestado por parte de las comunidades, y que han generado una resignificación de las memorias del conflicto, a partir de la creación de lugares de la memoria. Entre las iniciativas anteriormente mencionadas se encuentra el MIM o Mochuelo, Museo del cual me estaré refiriendo a lo largo de este escrito como estudio de caso.

Los Lugares de Memoria se “conciben como un medio para evocar en la actualidad el recuerdo de las graves violaciones a los derechos humanos ocurridas en el

---

<sup>1</sup> Durante los últimos meses al momento de escribir este documento, estas organizaciones se encuentran construyendo la Red Nacional de Lugares de la Memoria, y entre las motivaciones que une este grupo está crear una Ley de Memoria Histórica.

pasado y para transmitirlo a las generaciones que no vivieron esos hechos” (Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del MERCOSUR IPPDH, 2012).

Sin embargo, estos sitios no solo recuerdan las victimizaciones a las que fueron sometidos las víctimas y sobrevivientes del conflicto, sino que también traen a la memoria y hacen homenaje a aquellas personas que fueron arrebatadas de sus familias y comunidades, además abren la posibilidad para que estos colectivos se piensen a futuro dentro de sus territorios:

“Hablar de lugar supone pensar en cómo ese espacio es vivido y apropiado, en su vínculo con la propia experiencia del sujeto, tanto práctica y materialmente como mental y simbólicamente; estos niveles no pueden disociarse si se pretende comprender la complejidad de la construcción de estos enclaves territoriales en donde se construye una memoria.” (Fabri S. M., 2013)

## **1.7. Monumentos, memoriales y museos**

Para seguir hablando de lugares de la memoria podemos acercarnos a las especificidades conceptuales entre memorial, monumento y museo con las definiciones de Persino donde concluye mediante la observación de la etimología de estas palabras, que el memorial y el monumento deben tratarse como sinónimos “donde el primero abiertamente señala el significado que la etimología del segundo esconde” (Persino, 2008) y respecto al memorial dice:

“Los memoriales son espacios que proponen una relación simbólica –y construida– con el fragmento del pasado cuya memoria quieren activar. En muchos casos se trata de espacios integrados en el paisaje urbano, en donde apenas una placa recordatoria especifica el propósito del lugar. En otros casos, incluyen esculturas o monumentos que dan una forma más visible a la voluntad de recordar” (ibíd.).

En cuanto al concepto de monumento, que anteriormente se mencionó, la autora lo toma como sinónimo de memorial y lo define como: "(...) aquello que provoca el recuerdo y nada hay en su etimología que dé cuenta de su materialidad específica" (Ibíd.). También puede entenderse que el memorial puede contener monumentos, y el monumento puede ser un memorial.

Pero Persino también da luces sobre el concepto de museo a partir de su etimología la cual:

"proviene del griego y significa el lugar consagrado a las musas, divinidades protectoras de las artes y las ciencias. Esto parece dotar de sentido tanto a museos de arte como a museos históricos. Además, una genealogía nos regresa al ámbito de la memoria, ya que las musas son, en la mitología griega, hijas de Mnemosyne, la personificación de la memoria" (Ibíd.).

Esta autora concluye que los tres conceptos hacen parte de lo que ella llama "cultura de la memoria" pero que se diferencian en:

"un monumento o memorial guarda con el pasado una relación metafórica, en el vínculo simbólico que propone. En cambio, un museo guarda una relación sinecdóquica en tanto conserva partes de ese pasado (...). En el museo se preserva para recordar; en el monumento o memorial, se crea para recordar" (Ibíd.).

Sin embargo, para acercarnos más al concepto de museo de memoria Cintia Velázquez identifica en Williams los criterios de la categoría de lo que ella llama museos memoriales:

- a) El sitio donde se ubican generalmente es integral a su identidad institucional.
- b) Mantienen un público regular que tiene una relación especial con el museo.
- c) Son sede de actividades especiales políticamente significativas.

- d) Respaldan los procesos de investigación enfocados en el enjuiciamiento de culpables o apoyo a las víctimas.
- e) Se relacionan con comisiones de conciliación y derechos humanos.
- f) Tienen una función pedagógica especialmente importante, que incluye también un trabajo psicosocial con las víctimas.
- g) Su trabajo educativo está estimulado por consideraciones morales y establece vínculos con temáticas de actualidad o referentes a la sociedad contemporánea.
- h) A pesar de la diversidad de fenómenos que abordan tienen en común ciertas similitudes temáticas, como: las víctimas en cuestión son por lo general civiles inocentes; sus muertes se dieron en condiciones tales de brutalidad que no pueden concebirse como sacrificios en pos de un beneficio social; las historias se prestan a la mitologización debido a su cualidad dramática y, por último, están presentes cuestiones pendientes de castigo y culpabilidad.” (Velázquez Marroni, 2011).

Y finaliza argumentando esta autora que la especificidad de lo que comprende la relación entre pasado y presente en un museo de la memoria es el trauma social lo cual considera es su vínculo temático:

“El shock o trauma social se refiere a una conmoción de tal violencia, magnitud o crueldad, que trastoca para siempre la vida cotidiana de miles de personas. Debido a ello, la construcción de un memorial significa, determinadamente, la existencia de condiciones mínimas para que una sociedad canalice y reelabore de forma pública aquel trauma, posibilitando así una válvula de escape y, sobre todo, evitando desdibujar acontecimientos que forman parte de la herencia social” (Ibíd.).

## 1.8. El Conflicto Armado en Montes de María

Desde principios del siglo XX la tenencia de la tierra ha sido un factor determinante para el conflicto en la subregión de los Montes de María; territorio comprendido en la región montañosa entre el río Magdalena y el mar Caribe en los departamentos de Sucre y Bolívar.

El sociólogo Fals Borda hace una aproximación al problema de la explotación de los territorios cuando menciona lo que llamó “Ley de los tres pasos” donde la tenencia de la tierra es alimentada por una cadena que va en beneficio de los terratenientes: “primero el colono trabajador y productor; segundo el finquero comprador de mejoras; y por último el hacendado que consolida lotes y monopoliza la tierra” (Fals Borda, 2002). Esto originó que los campesinos se organizaran a partir de la segunda década del S. XX, hasta llegada la conformación de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) por el año de 1970 quienes exigían una reforma agraria. Este movimiento se transformó en dos líneas: la línea Armenia, que abogaba por la concertación y trabajo conjunto con el gobierno; y la línea Sincelejo quienes proclamaron la toma generalizada de tierras, proceso que se vivió fuertemente en los Montes de María por lo que fueron perseguidos y reprimidos sistemáticamente, aun así, lograron que muchas de las tierras tomadas fueran tituladas legalmente. Fals Borda describe el hecho de la siguiente manera:

“Se descubre la manera de presionar a los empresarios de Ovejas y El Carmen a pactar: con un paro combinado entre campesinos productores de tabaco y obreros y obreras de las factorías procesadoras. En efecto, ésta es la alianza obrero-campesina clásica que predicen los marxistas-leninistas. Se bloquean carreteras. Se paran las factorías. Muchos otros campesinos ayudan con vituallas y hay una gran movilización. El gobierno interviene para ganar un respiro, porque se trata del grupo campesino más aguerrido de la Costa (el tabacalero) con tradición de lucha, que ahora es vanguardia de la vanguardia de la ANUC en Colombia. [Por eso fue en Sucre donde más se



recuperaron tierras durante esos años, y las dos terceras partes de esas recuperaciones fueron en municipios tabacaleros].”(Ibíd.)

Posteriormente, en los años 90 surgió otro fenómeno en el territorio, grupos guerrilleros frecuentemente se acentuaron en la zona y comenzaron a extorsionar y secuestrar finqueros y terratenientes, muchos de los cuales malvendieron sus tierras por el temor.

“Las FARC llegaron a Montes de María a inicios de la década de los noventa, luego de las desmovilizaciones de otras guerrillas anteriormente asentadas en la región; sin embargo, su accionar inició drásticamente en 1994 y se mantuvo con índices elevados hasta 2003. Esta organización guerrillera hizo presencia en la subregión a través de los frentes 35 y 37, adscritos al Bloque Caribe, que no son oriundos de la región sino desplegados del Frente 18, que operaba en Córdoba y el Bajo Cauca. En la zona de montaña se ubicó el Frente 35, donde convergió con estructuras del ELN y el ERP, y en las riberas del río Magdalena operó a través del Frente 37 (Benkos Biohó)” (Grupo de Memoria Histórica, 2011)

Ahora bien, a los pequeños propietarios, el Instituto Nacional de Reforma Agraria (INCORA) les compró sus tierras en momentos en que, por la violencia, tenían poco valor. Por lo que este instituto pudo acumular miles de hectáreas que no se vieron nunca devueltas a los campesinos.

“para 2007, según un estudio realizado por Daniel Marengo para la ANUC sobre la tierra en los Montes de María, sumando toda la tierra que el Estado colombiano les había entregado a los campesinos desde los setenta, apenas llegaba a 134.230 hectáreas, es decir que en los últimos 25 años se repartieron 12.000 hectáreas a lo sumo.” (Verdad Abierta, 2011)

Luego desde mediados de los mismos años 90, se suma en la región la violencia paramilitar, las organizaciones que institucionalmente se legalizaron en las llamadas Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada CONVIVIR de San Onofre y Coveñas, mutaron en las llamadas Autodefensas Campesinas de

Córdoba y Urabá, por lo que “En medio del proceso de expansión del paramilitarismo en el norte del país, a mediados de la década de los noventa incursionó con fuerza y de manera abierta el fenómeno en los Montes de María” (Grupo de Memoria Histórica, 2011)

Pero no sólo los actos terroristas de los grupos armados ilegales, llámense paramilitares o guerrillas azotaron la región con masacres, desapariciones, desplazamiento forzado, minas antipersonales, bombas y secuestros; también el Estado se vio involucrado en los desmanes de violencia que vivieron los Montes de María, en primer lugar con asesinatos selectivos ejecutados en complicidad con paramilitares, así lo muestra la línea de tiempo elaborada por el Colectivo de Comunicaciones Montes de María línea 21 (CCMMaL21) para el Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María (MIM):

“Incursión sistemática de policías disfrazados de paramilitares. Con las primeras células de policías que de día iban como el CTI y por la noche se ponían pasamontañas de limpieza y a matar gente y a todos los que contradecían los mataban y los desaparecían.” (CCMMaL21, 2014)

También se generaron detenciones masivas y arbitrarias por parte de las Fuerzas Armadas, tal como lo denuncia la Plataforma de Organizaciones de Desarrollo Europeas en Colombia (PODEC):

“entre el 7 de agosto de 2002 y el 6 de agosto de 2004, más de seis millares de personas fueron privadas de la libertad porque las autoridades administrativas o judiciales consideraron que su responsabilidad estaba comprometida en la ocurrencia de delitos asociados con la pertenencia a grupos guerrilleros o prácticas terroristas. En ningún caso, su detención se ajustó a lo establecido en los instrumentos de derechos humanos, ni a lo dispuesto en la Constitución y la ley colombianas: fueron privadas de la libertad con base en la mera sospecha, en señalamientos de informantes o reinsertados y en informes de inteligencia; fueron privadas de la libertad

mediante la utilización de procedimientos ilegales; no fueron investigadas autónoma, independiente e imparcialmente; y las garantías procesales a que tenían derecho fueron abiertamente desconocidas” (PODEC, 2011)

Igualmente salió a la luz el hecho que las Fuerzas Armadas de Colombia estaban realizando ejecuciones extrajudiciales conocidas periodísticamente como “Falsos positivos” la cual también enuncia el PODEC. Mientras tanto el territorio era sometido a las políticas de recuperación y mantenimiento que ocasionó que las vías fueran cerradas por la fuerza pública de seis de la tarde a seis de la mañana. Luego de esto llegó el proceso de consolidación territorial que se da hasta el día de hoy:

“se inició con dos zonas de rehabilitación y consolidación en municipios de Arauca y de Bolívar y Sucre. Si bien un fallo de la Corte Constitucional acabó con esta figura del estado de conmoción, seguirán adelante los programas de recuperación de estas dos zonas. La experiencia de los Montes de María en Bolívar y Sucre y de Arauca reafirma la necesidad de reforzar la presencia integral del Estado mediante una mayor y más activa presencia de la Fuerza Pública, que permita a la Fiscalía y al poder judicial acabar con los altísimos niveles de impunidad y al Gobierno y a las autoridades locales fortalecer la inversión social”. (PODEC, 2011)

## 1.9. El Mochuelo, estudio de caso.

<i>“Hay momentos que en la historia,</i>	<i>en resaltar la Memoria</i>
<i>Como pasó en mi región,</i>	<i>y la Identidad perdida</i>
<i>Se instala la sinrazón</i>	<i>y la Palabra y la Vida</i>
<i>masacrando la Memoria</i>	<i>como acción obligatoria</i>
<i>y se entroniza una escoria</i>	<i>Y como sólo deseamos</i>
<i>humana con su crueldad</i>	<i>resaltar la Identidad</i>
<i>se pierde la Identidad</i>	<i>la Palabra y la Verdad</i>
<i>la Palabra es silenciada</i>	<i>ahora un Museo creamos</i>

<i>la gente es asesinada</i>	<i>así como lo soñamos</i>
<i>en medio'e la impunidad</i>	<i>como ave de nuestro suelo</i>
<i>Que el mundo ya esté enterado</i>	<i>que repare con su vuelo</i>
<i>y que este horror no se repita</i>	<i>nuestro Proyecto de Vida.</i>
<i>que la barbarie descrita</i>	<i>Les damos la bienvenida</i>
<i>ya sea cosa del pasado</i>	<i>al viaje de este Mochuelo”<sup>2</sup></i>
<i>ahora estamos empeñados</i>	
<i>en recuperar la Historia</i>	

Como se mencionó anteriormente este ensayo busca responder a la pregunta ¿cómo se representa la memoria histórica en el contexto de un Museo, Memorial o Exposición que nace a partir de las significaciones y resignificaciones que tienen las comunidades sobre este concepto?, para esto es necesario conocer la experiencia en el proyecto Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María (MIM), mejor conocido como “El Mochuelo”; iniciativa de la sociedad civil con un enfoque de construcción comunitaria, que se muestra como:

*“(...)Una plataforma comunicativa para promover, visibilizar y dinamizar la reclamación de las víctimas a la tierra, a la palabra, a la memoria, a la acción colectiva y la reparación simbólica, así como para derrotar el olvido y propiciar una reflexión crítica sobre los hechos de violencia ocurridos en la región de los Montes de María (...).”* (Museo Itinerante de la memoria y la Identidad de los Montes de María, 2012).

En el caso del “Mochuelo” puede decirse que es un museo de memoria que deambula por territorios afectados por el conflicto armado, conformando una serie

---

<sup>2</sup> Beatriz Ochoa. Décima de Bienvenida del Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María (MIM). Está integrada en el contenido del guion museológico del MIM. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=onNtIs-O-VA>

de lugares de la memoria, los cuales configuran un paisaje dentro de esta subregión.

Por lo tanto comparte las categorizaciones como memorial, lugar y como museo de memoria. Aunque, debemos recordar que estas categorías deben utilizarse como un simple referente en el que se establecen diferencias entre estos conceptos;

Hay que advertir que el MIM aunque todavía está en proceso de construcción en algunos apartes de su curaduría y en su estructura física cumple con las funciones características descritas por el ICOM para ser un museo: “Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo” (ICOM , 2007)

Recogiendo el planteamiento anterior, el MIM pretende ser permanente en el territorio y sin fines de lucro, ya que apuesta a ser sostenible financieramente por medio de la continuidad de proyectos con las comunidades de los Montes de María con organismos tanto del Estado como internacionales. Al servicio de la sociedad y abierta al público por medio de su itinerancia, la cual ya comenzó con dos exposiciones temporales y la apertura de una sala permanente ubicada en el Museo Comunitario de San Jacinto. Adquiere, conserva, estudia, expone y difunde su patrimonio, al ser un museo en esencia comunitario ha realizado sus propios materiales expositivos, y productos museísticos con las diferentes poblaciones en las que ha intervenido.

### **1.9.1. El vuelo del Mochuelo por un Paisaje de la memoria**

Los Circuitos de Memoria “son aquellos Lugares de Memoria que se componen a su vez por una cantidad determinada de micro lugares de memoria, que dialogan e interactúan entre sí dando al visitante un mensaje conjunto. Un circuito de la memoria puede estar integrado por varias marcas territoriales.” (SNARIV, 2015)

Pero más que realizar un circuito de memoria, el MIM pretende ser un lugar que se desplace por todo un paisaje de la memoria. Un lugar, porque va a ser una estructura física donde se guarda esa memoria que tiene una relación espacial y simbólica con los hechos y los habitantes de los Montes de María, y un paisaje, puesto que al ser itinerante y al desplazarse por todo el territorio donde se recogen y muestran varias memorias e identidades se configura en este.

Por lo tanto, es necesario tomarse un momento para pensar que es un paisaje de la memoria, y me remito entonces a una ponencia-relatoría sobre este tema que se realizó en la sesión de Comunicaciones del VII Congreso de Estudios Vascos, en la cual el paisaje se entiende como memoria del territorio en dos sentidos asociados entre sí.

El primero de ellos “está constituido por el conjunto de interacciones y diálogos con el medio que dan continuidad y estabilidad, dentro de los cambios, a un determinado territorio” (Ojeda & Cano, 2009), mientras que en el segundo “el paisaje es memoria del territorio porque puede entenderse como el orden simbólico y visual, accesible a la experiencia actual y cotidiana, que expresa las “claves biográficas” o hilos conductores *del territorio*”<sup>3</sup> (Ibíd.) entendido este último como la interacción de las poblaciones con su entorno o un medio determinado, o como lo plantea Fabri “un lugar inserto y constituido a partir de una trama particular de poder.” (Fabri S. M., 2013)

El MIM consecuentemente se configura en un paisaje de la memoria puesto que intenta volver a unir los hilos conductores del territorio que fueron desgarrados por el conflicto en los Montes de María, ya que en concordancia con su itinerancia el museo busca:

“(…) a lo largo de su ruta, propiciar la articulación de comunidades locales que quedaron totalmente desarticuladas a raíz de la guerra. Allí, un museo

---

<sup>3</sup> La cursiva es interpretación del autor de este ensayo.

itinerante ‘interrumpe’ la cotidianidad y se inserta en las rutinas de las personas para generar preguntas, interrogar sobre lo ocurrido, tomarse las calles y conjurar el peligro de un encierro que paralice las memorias y las convierta en objetos vacíos de sentido” (Castro, 2014, pág. 5)

En ese sentido un paisaje de la memoria debería asimilarse a un lugar de la memoria pero extendido por todo un territorio conformando una especie de red, una multiplicidad de puntos geográficos en los que la interacción habitual de las poblaciones que habitan mencionados puntos, fue desgarrada violentamente, y que ahora se configuran como parte de la memoria histórica de estas comunidades reconstruyendo su tejido social.

### **1.9.2. Museología comunitaria**

El MIM o El Mochuelo, es una idea generada por las comunidades montemarianas a raíz de un proyecto ejecutado por el Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 (CCMMaL21), en convenio con el Movimiento por la Paz (MPDL), la Corporación de Desarrollo Solidario (CDS) y el Instituto Latinoamericano para una Sociedad y un Derecho Alternativos (ILSA), con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), llamado “Protección a la población afectada por el conflicto interno colombiano y consolidación de los procesos de restablecimiento y reparación de las víctimas y sus asociaciones desde el Enfoque basado en Derechos”.<sup>4</sup>

Según la página web del MIM, la puesta en marcha de este museo ha contribuido en específico dentro de los objetivos de este convenio a:

“1. Proteger a la población civil en riesgo de los efectos del conflicto violento interno.

---

<sup>4</sup> La financiación del MIM comenzó en asocio con las organizaciones que aportaron dineros al proyecto mencionado, sin embargo también han intervenido con recursos económicos y técnicos muy importantes, la Embajada de Francia en Colombia y el Centro Nacional de Memoria Histórica.

2. Promover el restablecimiento de la población civil en su condición de ciudadanos/as y víctimas del conflicto armado interno.
3. Acompañar y promover los procesos de reparación de las víctimas del conflicto violento interno.
4. Visibilizar las víctimas del conflicto colombiano entre la sociedad civil colombiana y española.
5. Promover procesos participativos con las comunidades que abonen en la construcción de pedagogías para la paz y la no repetición en contextos de alta vulnerabilidad ante el conflicto violento y la inestabilidad socioeconómica del territorio.” (Museo Itinerante de la memoria y la Identidad de los Montes de María, 2012)

Estas palabras que nos describe El Mochuelo se ajustan a la realidad en tanto que el museo sirve de elemento de denuncia de las barbaries realizadas por los actores armados en esta subregión de los territorios de Bolívar y Sucre. De memoria participativa al construir sus narraciones museológicas utilizando la palabra acentuada desde el interior de las comunidades, recordándole al país que allí están, que sobreviven y que resisten.

Igualmente la organización que coordina este museo, ha venido realizando un constante acompañamiento en el territorio desde hace más de 20 años, y ha sido testigo de las diferentes violencias contra la población civil por parte de las guerrillas, los paramilitares y el mismo Estado, entre ellas el desplazamiento forzado que incluye a habitantes particulares, pero también a poblaciones enteras. Sin embargo en los últimos años también ha visto retornar comunidades a sus territorios acompañándolas y creando procesos con ellas; desde intervenciones psicosociales que se realizaban en un principio, junto a talleres de formación audiovisual y de radio; hasta talleres de museología comunitaria al que luego acompañaron talleres de formación para intérpretes de la memoria.



Uno de los resultados de los procesos emprendidos por esta organización en cabeza del MIM es la conformación de Colectivos de Narradores y Narradoras de la Memoria (CNNM) en los municipios, corregimientos y veredas en que interviene. La importancia de estos colectivos es que de ellos se nutre El Mochuelo, puesto que es a partir de la museología comunitaria que nace su colección, se realizan sus narraciones y se interpreta su patrimonio.

En palabras de Raúl Andrés Méndez Lugo el propósito fundamental de la museología comunitaria es:

“(...) desarrollar un proceso de organización comunitaria en torno a la planeación y operación de espacios educativos y culturales dedicados a la investigación, protección, conservación, valoración y difusión del patrimonio natural y cultural de una comunidad o región determinada, cuya misión es promover e instrumentar procesos de enseñanza-aprendizaje que contribuyan en el desarrollo integral para el mejoramiento de la calidad de vida de la población.” (Méndez Lugo, 2011)

Ahora bien, la idea de construir un museo nace desde el convenio mencionado anteriormente por iniciativa de las propias comunidades, con el propósito de contar quienes son las personas montemarianas, cuáles son sus tradiciones, cómo viven su cultura a partir de la visibilización de su memoria histórica reviviendo la palabra de sus habitantes, contando sus procesos de resistencia en torno a la tenencia de la tierra, y cómo los diferentes actores armados se apoderaron de la región siendo esta un corredor económico estratégico entre el interior del país y la costa caribe colombiana, que además comunica la margen occidental del río Magdalena con el mar Caribe.

En efecto, para que las comunidades pudieran realizar estas narraciones se necesitó de todo un proceso de planeación en torno a actividades investigativas que dieran a conocer lo que se quería contar. En este proceso participaron los distintos CNNM con que se comenzó a trabajar en la región, en varias fases y bajo la guía del CCMMaL21 -organización que coordina el museo-, se generaron estrategias que se incluyen en la cartilla pedagógica para intérpretes comunitarios

de la memoria en los Montes de María<sup>5</sup>, que para fines de este escrito se llamarán Mochuelos Cantores, con el fin de formar semilleros de investigación que contienen los siguientes componentes:

La Curiosidad y la Formulación de una Pregunta de Investigación.

Los elementos de la memoria en contexto.

La observación, la descripción y el registro.

El análisis y la formulación de hipótesis.

Planteamiento, temática y cuestionamientos sobre su significancia, viabilidad, impacto y función en la comunidad.

La formulación de postulados.

Definiciones museográficas, Sentido y pertinencia de la estructuración del museo.

Consolidación de la práctica investigativa.

Todos estos componentes se desarrollaron a través de talleres participativos que se realizaron en la parte consultiva del MIM, y con cada uno de los diferentes CNNM se obtuvo diferentes resultados que fueron recogidos por El Mochuelo para alimentar el guion museológico.

Así, se estableció que el museo debía ser itinerante para acercar la memoria a los habitantes de la región, por lo que debía ser una estructura que tuviera la posibilidad de movilizarse por el territorio, también se justificó la forma del MIM la cuál es la de un mochuelo que es el ave representativa de la región montemariana caracterizada en una canción de Otto Serge, pero la principal justificación planteada por los colectivos es que “el mochuelo es un ave resistente”<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> La cartilla Pedagógica para Mochuelos Cantores: Intérpretes Comunitarios de la Memoria, es un documento inédito próximo a su publicación con el apoyo del Centro Nacional de Memoria Histórica(CNMH), con la que se ha venido trabajando en la formación de los CNNM, para la constitución de El Mochuelo y el seguimiento a su plan interpretativo.

<sup>6</sup> Justificación de la forma que debería tener la estructura del MIM hecha por un habitante de la comunidad de la Aldea La Pelona en el Municipio de San Onofre Departamento de Sucre, durante el proceso de consulta a las diferentes comunidades sobre la conformación del museo menciona: “a este museo tiene que representarlo un mochuelo, porque el mochuelo es un ave resistente, y nosotros tenemos toda una vida de resistencia”.

Se llegó a un consenso de cuáles debían ser las temáticas que debía tratar el museo, su orden y las secciones del mismo las cuales son: Bienvenida y Presentación, Territorio y Memoria, Identidad Cultural, Voces y Memorias, Memorias del Corazón, Resistencias, Homenaje a los Ausentes, Patio de Juegos, Cine Club, y Sistematización de Visitas.

Se desarrollaron y convalidaron líneas de tiempo que abarcan desde los años 30 del siglo XX hasta el 2012 teniendo en cuenta diferentes ejes temáticos: agenda cultural y resistencia, memoria organizativa, mujeres, y conflicto armado.

Se llegó a la conclusión que históricamente la principal causa del conflicto armado en la región se dio por la tenencia de la tierra.

Por medio de talleres de producción audiovisual se realizaron producciones de audio y video realizadas por las propias comunidades que alimentan el guion museológico.

### **1.9.3. Mochuelos Cantores**

*“Me dan nostalgia los recuerdos de mi tierra,*

*Yo vivo lejos pero me quiero ir.*

*Ay cuanto añoro los recuerdos de mi tierra*

*Sus costumbres sanas yo no las tengo aquí*

*Me voy pa’ La Europa*

*Me voy pa’ mi tierra*

*Y estoy seguro que allá vivo feliz (...)*

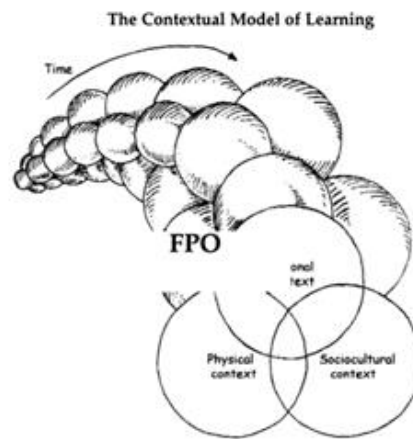
*Con mi retorno acompaño a mi gente*

*Y nuevamente vuelvo a cultivar el campo”<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> Canción me voy pa’ La Europa, compositor Andrés Narváez. De la serie Casos Emblemáticos de violaciones a los Derechos Humanos en la región de los Montes de María. Colectivo de Comunicaciones Montes de María. 2014. El video hace parte del guion del Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Aq3zgZkRDRo>

Precisamente dentro del Plan Interpretativo del MIM<sup>8</sup> se menciona la importancia que tienen los Mochuelos Cantores por las altas tasas de analfabetismo en la población mayor de 40 años. Este Plan interpretativo también argumenta que los diversos Colectivos de Narradores y Narradoras de la Memoria existentes en la región fueron capacitados dentro de las mismas comunidades “con el fin de empoderarlos para conservar y comunicar los testimonios, los saberes y los bienes culturales asociados a la experiencia vital de cada comunidad, así como hacer parte de los procesos de memoria colectiva de las mismas.”



(Falk & Dierking, 2000, pág. 12)

Los Mochuelos cantores se han formado con base en los diferentes CNNM de las comunidades que serán “nidos” para El Mochuelo, partiendo de un modelo contextual de aprendizaje.

Así en el Plan Interpretativo del MIM, Giovanni Castro describe estos tres conceptos propios de Falk & Dierking de la siguiente manera:

“El contexto personal se marca por la motivación, el interés, los afectos y el flujo de estos sentires en quien aprende. (...) El contexto sociocultural se refiere a las formas acostumbradas de comportamiento, códigos, expectativas, las emociones que subyacen a los comportamientos. (...) El contexto físico se refiere no sólo al entorno, sino que define y está situado dentro del mismo espacio físico, así, los elementos de un antiguo contexto

---

<sup>8</sup> Documento de trabajo de “El Mochuelo escrito por Giovanni Castro”, quien se desempeñó como coordinador técnico del MIM hasta julio del 2014

en el que el individuo se ha acostumbrado a moverse y actuar, determinan su interpretación de un ambiente nuevo – y su interacción en éste -.”  
(Castro, 2014)

#### **1.9.4. Construcción museológica del concepto de memoria desde las comunidades.**

Arriba se hace referencia a conceptos de memoria, historia y memoria histórica observada desde el punto de vista de la academia, pero ¿cómo se percibe la memoria histórica desde las comunidades montemarianas?

Una última jornada pedagógica que se realizó con los diferentes CNNM fue una serie de talleres que tenía como finalidad formar a estos Colectivos como los “Mochuelos Cantores” para cuando se desplegara el MIM en el territorio. Así pues, serían miembros de las propias comunidades montemarianas, quienes estarían encargados de interpretar las narraciones y recorridos del museo.

La metodología de estos talleres según la cartilla pedagógica para Mochuelos Cantores estaba dirigida a:

Valorar la posición de los CNNM para trabajar el tema de memoria.

Reflexionar sobre la importancia de la memoria y el olvido.

Sensibilizar a los CNNM en el reconocimiento de distintas concepciones sobre la memoria que existen en el país y el mundo.

Elaborar el sentido de la labor de los CNNM en torno a la memoria de las víctimas.

Reconocer los antecedentes del poblamiento que marcaron matices particulares de cultura, con sus expresiones actuales.

Reconstruir el origen, las causas y la forma en que el agresor llegó a ser quién es y a hacer lo que hizo.

Pensar la posición de cada CNNM frente al derecho a luchar, a olvidar y a poder cambiar.

Uno de los resultados de estos talleres y que da respuesta a la pregunta ¿cómo se representa la memoria histórica en el contexto de un Museo, Memorial o Exposición que nace a partir de las significaciones que tienen las comunidades sobre este concepto? Fueron las nociones propias que construyeron algunos de los CNNM sobre memoria histórica y la posterior representación en un producto

audiovisual, donde se interpreta la memoria histórica del territorio en un soporte museográfico que recoge el MIM.

Algunos de estos conceptos propios de memoria histórica presentan similitudes entre sí, pero varían sus significados dependiendo del contexto del territorio-comunidad-victimización, de si ha realizado al retorno a su tierra, del despojo de su territorio y su identidad, de la pérdida de sus familiares. Son conceptos independientes que provienen de cada grupo con los que se trabajó; son diferentes al concepto que institucionalmente puede manejarse desde la perspectiva de la ley 1448 de 2011 donde se debe “diseñar, crear y administrar un Museo Nacional de Memoria”, con el gran desafío de abrir la puerta para múltiples interpretaciones y voces de todos los sectores sobre el concepto de memoria. En este sentido los Colectivos en las comunidades crearon su propia noción de memoria desde su sentir como víctimas del conflicto armado, y estos aprendizajes se caracterizan por ser narrados desde las voces de las víctimas que viven día a día el propio territorio. Las siguientes son las muestras de su análisis sobre el concepto de memoria que se construye en la formación de los Mochuelos Cantores en cada CNNM:

Colectivo de Comunicaciones de El Salado -CocoSalado- (El Carmen de Bolívar, Bolívar): “es una herramienta para recordar los momentos positivos como los negativos, con ellas podemos vivenciar el pasado, mirar el presente y construir el futuro, la memoria nos obliga a no olvidar” marzo 3 de 2015.

CNNM de El Carmen de Bolívar (Bolívar): “es un recuerdo individual y colectivo de nuestro pasado, es un relato que da a conocer la historia de nuestro territorio a la sociedad en general principalmente a las nuevas generaciones, la memoria debe difundirse para dar a conocer y no caer en los errores ya cometidos, garantizando la No Repetición.” Marzo 26 de 2015.

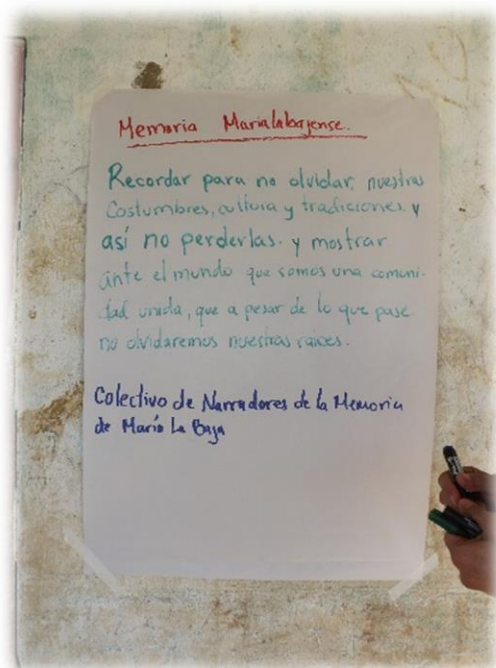
CNNM de Tolú Viejo (Sucre): “recordar nuestro pasado, vivir el presente y reconstruir el futuro, para no olvidar y reelaborar las vivencias, para garantizar la no repetición para seguir viviendo.” Noviembre 12 de 2014.

CNNM de San Onofre (Sucre): “es un recorrido sin límites por el territorio, pensamientos, identidades, ella tiene la importancia de aprender a construir nuestro presente por medio de nuestro pasado; es una historia de la vida para compartir con los demás.” Noviembre 19 de 2014.



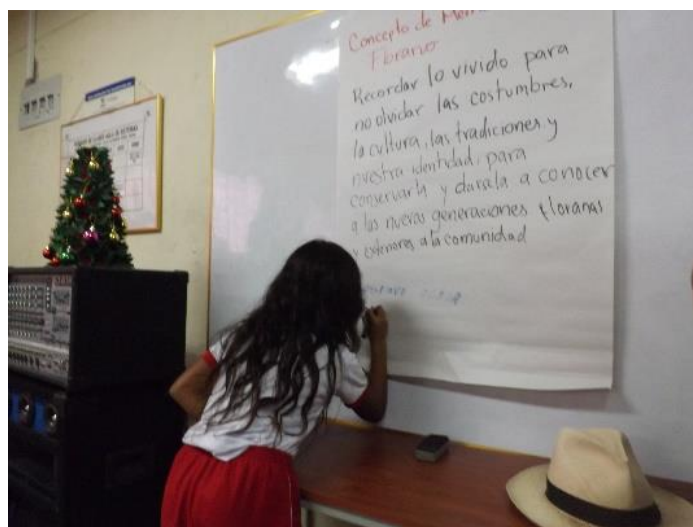
Construcción colectiva del concepto de Memoria. Vereda La Pelona, San Onofre Sucre. Imagen archivo CCMMIa21.

CNNM de María la Baja (Bolívar): “recordar para no olvidar nuestras costumbres, cultura y tradiciones y así no perderlas, y mostrar ante el mundo que somos una comunidad unida, que a pesar de lo que pase no olvidaremos nuestras raíces.”  
Noviembre 20 de 2014.



Construcción Colectiva del concepto de memoria. Marialabaja. Imagen archivo CCMMaL21

CNNM del Corregimiento Las Flores (Morroa, Sucre): "recordar lo vivido para no olvidar las costumbres, la cultura, las tradiciones y nuestra identidad, para conservarla y dársela a conocer a las nuevas generaciones floranas y exteriores a la comunidad." Noviembre 21 de 2014.

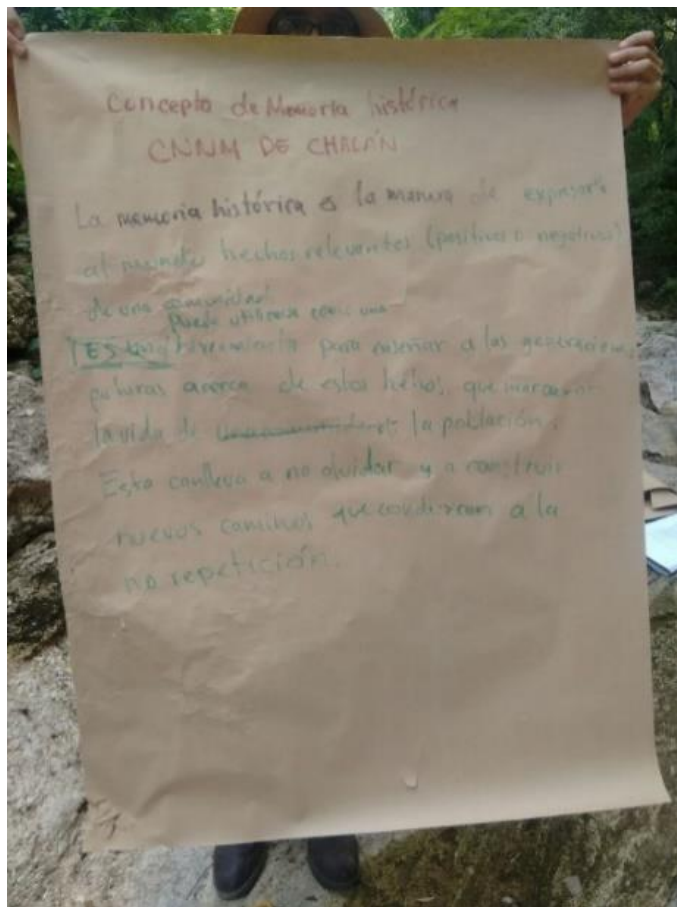




Construcción colectiva del concepto de Memoria Las Flores, Morroa, Sucre. Imagen de archivo CCMMaL21.

CNNM de San Rafael y Ossos (Corregimiento y Vereda, Ovejas, Sucre): “La memoria identifica nuestras costumbres, esta evalúa nuestro pasado, valora nuestro presente y ayuda a construir nuestro futuro. La memoria defiende, protege y le da vida al territorio.” Diciembre 3 de 2014.

CNNM de Chalán (Sucre): “La memoria histórica es la manera de expresar al mundo hechos relevantes (positivos y negativos) de una comunidad. Puede utilizarse como una herramienta para enseñar a las generaciones futuras acerca de estos hechos que marcaron la vida de la población. Esto conlleva a no olvidar y construir nuevos caminos que conduzcan a la no repetición” Octubre 1 de 2015.



Construcción Colectiva del Concepto de memoria histórica del CNNM de Chalán. Imagen de archivo CCMMaL21.

Los conceptos creados por los CNNM sobre memoria histórica de diferentes comunidades de los Montes de María, son indispensables para que los Mochuelos Cantores logren interpretar frente a diferentes públicos su memoria y

la de otros territorios, puesto que la caracterización de la población objetivo mayor de 40 años que está alfabetizada es muy baja.

Pero el trabajo de los CNNM no se quedó en sólo crear un concepto propio de memoria histórica, algunos de los Colectivos con el apoyo técnico del museo y el equipo del CCMMaL21, plasmaron también su memoria audiovisualmente<sup>9</sup>.

Por ejemplo el CNNM CocoSalado elaboró y presentó su Opera Prima “El Olor del Tabaco”, un cortometraje de 7’43” de duración, que narra las memorias sobre la historia de El Salado en el marco del proceso de elaboración del tabaco, y como afectó el conflicto armado a la comunidad de este corregimiento. Este documental hace parte de la colección del MIM y se encuentra disponible en la cuenta de youtube del colectivo bajo el siguiente vínculo:

<https://www.youtube.com/watch?v=T5o6YR5QOvo>

El CNNM de Chengue en Ovejas, propuso realizar un documental de 12’23” de duración sobre la historia de Chengue, sus modos de producción, su forma de vivir, y como afectó el conflicto armado sus vidas, pero también se pronuncian las voces de las nuevas generaciones en las cuales se escucha las expectativas que tienen de este corregimiento. Al igual que todas las producciones realizadas con el apoyo del CCMMaL21 el producto audiovisual pasa a formar parte de su colección, para en algún momento disponerla en su guion, o presentarla alternativamente en diversos espacios. El vínculo donde se puede hallar el cortometraje “Chenguero hoy y siempre” es:

<https://www.youtube.com/watch?v=jPy0Q6VcKzc>

El CNNM de Villa Colombia utilizó sus memorias para contar la historia de los habitantes de seis veredas sujetos de reparación, dentro de la narración se evoca la vida comunitaria antes del conflicto, durante su desplazamiento y el retorno, también es un instrumento de denuncia para reclamar la atención que el Estado se comprometió a brindarles. El Cortometraje lleva como título “Al son de la

---

<sup>9</sup> Las producciones audiovisuales que se nombran en este escrito fueron realizadas en el año 2015 y presentadas en el V Festival Audiovisual de los Montes de María. Corresponden igualmente a las producciones de los CNNM que obtuvieron apoyo técnico por parte del CCMMaL21. Esta aclaración es para informar que contar las memorias en un medio audiovisual es ya una tradición para las comunidades con las que trabaja el MIM; incluso algunos CNNM de comunidades como San Basilio de Palenque, Maríalabaja, y San Rafael en Ovejas realizan sus productos audiovisuales en torno a la memoria de sus regiones, sin necesidad ya de apoyo técnico.

corneta”, su duración es de 8’31”. El vínculo donde está disponible es:

<https://www.youtube.com/watch?v=IT5Pi2UboE>

“Grietas” fue la producción de 11’53”, realizada por el Colectivo de Chalán. Donde cuentan sus memorias de la vida cotidiana del pueblo, sus formas de producción y su cultura, además de como el conflicto armado produjo grietas entre la comunidad, dividiéndolas en barrio arriba y barrio abajo. El vínculo de su cortometraje es: <https://www.youtube.com/watch?v=wkuPF20qhxU>

La comunidad de Chinulito, Ceiba, Cerro y Arenita en Colosó, representada en su CNNM, realizó con sus memorias el cortometraje “Escuchando el pasado y transformando el presente” donde por medio de diversas voces muestran su comunidad, los problemas de la actualidad, y las memorias del conflicto. El vínculo es: <https://www.youtube.com/watch?v=SZq1ynIW3ss>

El CNNM de San Onofre, realizó sus memorias en un documental llamado “Varasanta”, este tiene 13’20” de duración y trata de recuperar un juego ancestral que se hacía en el corregimiento de Rincón del Mar, y que se había perdido durante la época en que fueron golpeados por el conflicto en esta región. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M4VSRtyNORA>

Así, hay varios ejemplos más de cortometrajes y programas radiales que narran las memorias de las comunidades montemarianas, reelaborando y resignificando sus propios conceptos de Memoria Histórica, con la consciencia que este archivo audiovisual va a ser el acervo de la colección del Museo itinerante de la memoria y la Identidad de los Montes de María.

## **1.10.Consideraciones finales**

La construcción permanente comunitaria del MIM permite crear un museo de memoria que narra en su discurso las memorias sobre el conflicto en la región, las formas de resistencia que nacieron desde la identidad cultural y la tradición organizativa del territorio de los Montes de María.

Las comunidades con las que trabaja el MIM, organizadas en CNNM representan su concepto de memoria en un contexto museográfico durante el proceso de resignificar estas historias en productos audiovisuales, para ser visibilizados por el museo en su itinerancia.

Una de las acciones que se realizaron desde el CCMMaL21, con anterioridad al MIM fue la catalogación y digitalización del archivo audiovisual que posee la

organización. En trabajo conjunto con algunos miembros de los diferentes CNNM se dedicaron a la tarea de conocer y organizar este archivo y así construir narraciones a partir del uso de este acervo, que hace parte de la memoria histórica de la región. Una de las motivaciones de las comunidades para realizar un museo de la memoria fue crear sus propios archivos audiovisuales y gestionarlos para la visibilización de la memoria histórica de estas comunidades, para utilizarlos como una pedagogía para la no repetición.

Diferentes comunidades montemarianas por medio de los CNNM han aportado a la construcción de contenidos museográficos a través de la producción de audio y video que engrosan la colección del MIM como plataforma comunicativa.

El MIM tiene una característica polifacética, pues como museo de memoria que se desplaza por el territorio donde se generaron los hechos narrados por su discurso, se convierte en un lugar de memoria. Además pretende y logra transformarse en un paisaje de memoria al interactuar con las propias comunidades que se empoderan en su territorio, permitiendo conectar las redes comunitarias, culturales y económicas que alguna vez unieron estos pueblos.

El proyecto MIM ha revertido a la comunidad la oportunidad de narrar sus memorias con su propia voz, llevándola por el territorio y comunicando distintas formas de ver la vida en cada una de estas comunidades. Lo que a la vez ha permitido que la realización de producciones audiovisuales, pensadas y hechas por diferentes CNNM, engrosen el discurso del museo donde se visibilizan las memorias de su territorio y la identidad de los habitantes de los Montes de María.

## 1.11. Bibliografía

- Achugar, H. (1999). el lugar de la memoria a propósito de monumentos (motivos y paréntesis). En R. Ortiz, M. Hopenhayn, S. Castro, A. Sampson, J. Echavarría, H. Achugar, . . . A. M. Ochoa, *Cultura y globalización* (págs. 141-167). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.  
Recuperado el 25 de 03 de 2016, de <http://www.bdigital.unal.edu.co/1270/4/03CAPI02.pdf>

- Allier Montaña, E. (2008). Lugar de memoria: ¿un concepto para el análisis de las luchas memoriales? El caso de Uruguay y su pasado reciente. *Cuadernos del CLAEH*, 31(96-97), 87-109. Recuperado el 03 de 04 de 2016, de [https://www.academia.edu/6077388/Lugar\\_de\\_memoria\\_un\\_concepto\\_para\\_el\\_an%C3%A1lisis\\_de\\_las\\_luchas\\_memoriales](https://www.academia.edu/6077388/Lugar_de_memoria_un_concepto_para_el_an%C3%A1lisis_de_las_luchas_memoriales), <http://publicaciones.claeh.edu.uy/index.php/cclae/article/view/19/27>
- Azcárate, P., & Jelin, E. (Julio de 1991). Memoria y política: Movimiento de Derechos Humanos y construcción democrática. *América Latina Hoy*, 29-38. Recuperado el 25 de 03 de 2016, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30800103>
- Casa de la Memoria de Tumaco. (s.f.). *Quiénes somos*. Recuperado el 15 de 05 de 2016, de <http://casamemoriatumaco.org/quienes-somos/>
- Castro, G. (2014). *Plan Interpretativo del Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María*. Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21. El Carmen de Bolívar: Inédito.
- CCMMaL21. (2014). *Línea de Tiempo Montes de María*. El Carmen de Bolívar: Inédito.
- Centro de Memoria Paz y Reconciliación. (01 de 04 de 2016). *Centro de Memoria Paz y Reconciliación*. Obtenido de <http://centromemoria.gov.co/centrodememoria/>
- Centro del Bicentenario: Memoria, Paz y Reconciliación. (2010). *Sin Olvido. Debates de la Memoria. Aportes de las organizaciones de víctimas a una política pública de memoria*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Recuperado el 27 de 03 de 2016, de <http://ediciones.indepaz.org.co/2012/02/publicacion-4/>
- CNMH. (s.f.). *Parque Monumento a las Víctimas de Trujillo*. Recuperado el 16 de 05 de 2016, de Centro de Memoria Histórica: [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria\\_H/valledelcauca/parquemonumento/index.html](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria_H/valledelcauca/parquemonumento/index.html)
- Congreso de la República de Colombia. (2011). Ley 1448. Diario Oficial 48096. Recuperado el 24 de Febrero de 2016, de <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=43043>
- Cuesta Bustillo, J. (1998). Memoria e Historia. un estado de la cuestión. *Ayer*(32. dedicado a Memoria e Historia), 203-246. Recuperado el 27 de 03 de 2016, de <https://www.ahistcon.org/anteriores.html>
- de Mello Vasconcellos, C. (2013). Patrimonio, memoria y educación: una visión museológica. *Memoria y Sociedad*, 17(35), 94-105. Recuperado el 05 de 04 de 2016, de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/search/search>
- Fabri, S. (2010). Reflexionar sobre los lugares de la memoria: los emplazamientos de memoria como marcas territoriales. *Geograficando*(6), 101-118. Recuperado el 27 de 03 de 2016, de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4745/pr.4745.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4745/pr.4745.pdf)
- Fabri, S. M. (2013). Lugares de memoria y marcación territorial: sobre la recuperación de los centros clandestinos de detención en Argentina y los lugares de memoria en España. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, 22(1), 93-108. Recuperado el 30 de 03 de 2016, de <http://www.bdigital.unal.edu.co/35867/>

- Falk, J., & Dierking, L. (2000). *Learning from museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Plymouth: American Association for State and Local History, Altamira Press.
- Fals Borda, O. (2002). *Historia doble de la Costa. Maestros de la Sede* (Vol. 4). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Banco de la República. El Ancora. Recuperado el 14 de 03 de 2016, de <http://www.bdigital.unal.edu.co/1402/>
- Felipini Neves, K. (2011). *A potencialidades dos lugares da memória sob uma perspectiva museológica processual: um estudo de caso. O Memorial da resistência de São Paulo. Trabalho de Grado*. Lisboa: Trabajo de Grado. Universidad Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Recuperado el 04 de 04 de 2016, de [http://www.museologia-portugal.net/files/upload/mestrados/katia\\_felipini.pdf](http://www.museologia-portugal.net/files/upload/mestrados/katia_felipini.pdf)
- Florescano, E. (2010). Memoria e historia. *Presentación para la Catedra Latinoamericana Julio Cortazar* (págs. 1-22). Guadalajara: Universidad de Guadalajara. Recuperado el 04 de 03 de 2016, de <http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/Memoria%20e%20historia.pdf>
- Gil Poisa, M. (2013). Los no-lugares de la memoria: Barcelona 1888-1929. *Angulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 5(2), 81-93. Recuperado el 01 de 04 de 2016, de <http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/viewFile/43332/41016>
- Grupo de Memoria Histórica. (2011). *Mujeres y Guerra. Víctimas y resistentes en el caribe Colombiano*. Bogotá: Taurus. Recuperado el 13 de 04 de 2016, de [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/Informe\\_mujeresyguerra.pdf](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/Informe_mujeresyguerra.pdf)
- Halbwachs, M. (1995). Memoria Colectiva y Memoria Histórica. *Revista española de investigaciones sociológicas Reis*(69), 209-219. Recuperado el 27 de 03 de 2016, de <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=articulo&ktitulo=1036&autor=MAURICE+HALBWACHS>
- ICOM . (2007). Estatutos del ICOM. Viena. Recuperado el 13 de 02 de 2016, de [http://archives.icom.museum/statutes\\_spa.pdf](http://archives.icom.museum/statutes_spa.pdf)
- Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del MERCOSUR IPPDH. (2012). *Principios fundamentales para las políticas públicas sobre sitios de memoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Méndez Lugo, R. (2011). Concepción, método y vinculación de la museología comunitaria. *CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA*(41), 45-58. Recuperado el 12 de 04 de 2016, de <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2643/2016>
- MMGP. (2012). *Pautas para la implementación y evaluación del trabajo final. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Mora Hernández, J. (2013). Lugares de Memoria: entre la tensión, la participación y la reflexión. *Panorama*, 7(13), 97-109. Recuperado el 15 de 03 de 2016, de <file:///D:/Trabajo%20de%20Grado/Ensayo%20Conceptual/Bibliograf%C3%ADa/por%20revisar/Dialnet-LugaresDeMemoria-4780112.pdf>
- Museo Itinerante de la memoria y la Identidad de los Montes de María. (11 de 03 de 2012). Recuperado el 24 de 02 de 2016, de [mimemoria.org](http://mimemoria.org)

- Museo Itinerante de la memoria y la Identidad de los Montes de María. (04 de 03 de 2012). *¿Quiénes somos?* Recuperado el 11 de 04 de 2016, de <http://mimemoria.org/>
- Museo Nacional de Colombia. (18 de 12 de 2014). *Sala Memoria y Nación*. Obtenido de <http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/permanentes/segundo-piso/Paginas/7.aspx>
- Nora, P. (1998). La aventura de les lieux de mémoire. (J. Bustillo Cuesta, Ed.) *Ayer*(32), 17-34. Recuperado el 29 de 03 de 2016, de [https://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer32\\_MemoriaeHistoria\\_Cuesta.pdf](https://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer32_MemoriaeHistoria_Cuesta.pdf)
- Ojeda, J., & Cano, N. (2009). El Paisaje, Memoria de los Territorios. *XVIII Congreso de Estudios Vascos*, . Recuperado el 01 de 03 de 2016, de [http://www.upo.es/ghf/giest/GIEST/publicaciones/551\\_Paisaje\\_memoria.pdf](http://www.upo.es/ghf/giest/GIEST/publicaciones/551_Paisaje_memoria.pdf)
- Pérez, D. (2010). *Centros de memoria y museos comunitarios: espacios de comunicación participativa y aproximación al empoderamiento de los sujetos en el reconocimiento de su patrimonio común*. Bogotá: Trabajo de Grado, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Universidad Nacional de Colombia.
- Persino, M. S. (Enero-Marzo de 2008). Memoriales, Museos, Monumentos: la articulación de una Memoria Pública en la Argentina Posdictatorial. *Revista Iberoamericana*, LXXIV(222). Recuperado el 29 de Febrero de 2016, de [https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUK Ewiatu\\_nhLLLAhXEFx4KHTLiDKIQFgggMAE&url=http%3A%2F%2Frevista-iberoamericana.pitt.edu%2Ffojs%2Findex.php%2Fiberoamericana%2Farticle%2Fdownload%2F5293%2F5450&usg=AFQjCNG1b2Z\\_k-aEw2er](https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUK Ewiatu_nhLLLAhXEFx4KHTLiDKIQFgggMAE&url=http%3A%2F%2Frevista-iberoamericana.pitt.edu%2Ffojs%2Findex.php%2Fiberoamericana%2Farticle%2Fdownload%2F5293%2F5450&usg=AFQjCNG1b2Z_k-aEw2er)
- PODEC. (2011). *Análisis del Plan de Consolidación de los Montes de María. Una mirada desde el desarrollo, la democracia, los derechos humanos y la cooperación internacional*. Bogotá: PODEC - CÓDICE. Recuperado el 21 de 04 de 2016, de [http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2011/05/599\\_Podec-6.pdf](http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2011/05/599_Podec-6.pdf)
- Radio Nacional de Colombia. (09 de 12 de 2014). *Radio Nacional de Colombia*. Obtenido de <http://www.radionacional.co/noticia/el-museo-nacional-abre-su-sala-memoria-y-nacion>
- SNARIV. (2015). *Guía de lineamientos sobre la creación y apropiación social de lugares de la memoria*. inédito.
- Sosa, A. M., & Mazzucchi Ferreira, M. L. (2014). Memoria musealizada: un estudio sobre los procesos de patrimonialización de memorias traumáticas en Uruguay y Brasil. *Museología e Patrimonio*, 7(1), 109-130. Recuperado el 02 de 04 de 2016, de <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/issue/view/19/showToc>
- Vargas Álvarez, S. (Enero - Junio de 2014). El Museo Nacional de la Memoria de la Ley de Víctimas en Colombia. ¿Qué exhibir? ¿Cómo hacerlo? *Revista Cantareira. Dossiê Os legados das ditaduras civis-militares*(20), 91-108. Recuperado el 22 de 04 de 2016, de <http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/?p=1338>
- Velázquez Marroni, C. (Enero - Junio de 2011). El museo memorial: un nuevo espécimen entre los museos de historia. *Intervención*(3), 26 - 32. Recuperado el 03 de 05 de 2016, de <http://www.encyr.edu.mx/index.php/revista-intervencion>

Verdad Abierta. (07 de 05 de 2011). Luchas agrarias, agronegocios y latifundios en los Montes de María. *prensarural*. Recuperado el 25 de 04 de 2016, de <http://prensarural.org/spip/spip.php?article5809>



## 2. Estancia

Asesora Institucional: Soraya Bayuelo

### 2.1. Introducción

Dos son los objetivos de la Estancia Académica en la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio; “el primero está relacionado con la comprensión del funcionamiento, estructura, organización y cultura organizacional de una institución museal concreta; el segundo es iniciar al estudiante en algunas de las actividades que desarrollan los departamentos de los museos.” (MMGP, 2012)

Las memorias aquí recogidas corresponden a la planeación y coordinación dentro de la estructura organizacional del Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 (CCMMaL21), de las actividades de extensión para la exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo”, realizadas por el equipo del Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María (MIM) durante el mes de octubre de 2014, las cuales buscaron acercar al público en general a la memoria del territorio montemariano.

### 2.2. Contexto institucional

**Nombre de la institución:** Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María.

**Dirección:** Cra 49 #24-39, El Carmen de Bolívar

**Teléfono:** (5) 6860393

**Página web:** mimemoria.org

**Nombre de la directora:** Soraya Bayuelo

**Tipo de institución:** Privado - comunitaria

**Estado:** En construcción

**Organización que lidera el Museo:** Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21

**Misión:** promover, visibilizar y dinamizar la reclamación de las víctimas a la tierra, a la palabra, a la memoria, a la acción colectiva y la reparación simbólica, así como para derrotar el olvido y propiciar una reflexión crítica sobre los hechos de violencia ocurridos en la región de los Montes de María (Colombia), así mismo busca resaltar distintas estrategias comunitarias de superación de la violencia, así como fortalecer mecanismos sociales de no repetición.

**Objetivos del MIM:**

1. Contribuir con la construcción de la memoria nacional de la violencia desde las regiones.
2. Contribuir a la resignificación de las memorias locales de los Montes de María y al reconocimiento del territorio, las identidades y los procesos de reparación simbólica, a través de un espacio donde se escuchen las voces de las personas afectadas por el conflicto.
3. Complementar, desde el territorio y la sociedad civil, los procesos de Verdad, Justicia y Reparación por las violaciones a los derechos humanos de la población, mediante la divulgación de imágenes, testimonios e informaciones documentadas.
4. Realizar un trabajo participativo de movilización social en torno a la identidad, la memoria y el territorio, mediante el trabajo multiplicador y mediador de los colectivos de narradores y narradoras de la memoria, que integre la participación de niños, niñas, jóvenes y mujeres.
5. Activar la reflexión en torno a los elementos de la diversidad cultural del territorio la identidad Caribe como elemento que contribuye a reconstruir identidades colectivas.
6. Promover valores igualitarios e incluyentes desde el punto de vista de los géneros y reflejar los efectos diferenciados del conflicto armado y la violencia sociopolítica sobre los hombres y las mujeres, así como resaltar el papel de

las mujeres en los procesos de resistencia y reivindicación de los derechos de las víctimas.

7. Generar un espacio pedagógico abierto a partir de estrategias creativas que incluyen la utilización de obras audiovisuales y otras piezas comunicativas.

### **2.3. Contexto Histórico**

Aunque el Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María (MIM) nace en el marco del proyecto, que se desarrolló a partir del 2008, “Protección a la población afectada por el conflicto interno colombiano y consolidación de los procesos de restablecimiento y reparación de las víctimas y sus asociaciones desde el Enfoque Basado en Derechos” (Museo Itinerante de la memoria y la Identidad de los Montes de María, 2012); hay que remitirse a octubre del año 2002, luego de una serie de atentados con artefactos explosivos en el Municipio del Carmen de Bolívar que generaron terror en la población, por lo cual esta se sumió en un toque de queda no decretado donde los habitantes no salían a la calle pasadas las 5 de la tarde. Fue en ese periodo cuando con:

“un mantel blanco colgado de la ventana de la casa, un proyector, una película... un parque oscuro y desolado, transitado por uno o dos personajes que a paso ligero buscaban sus hogares al caer la noche, coincidieron ese día para demostrarse a sí mismos una vez más que no podían seguir escondiéndose, que no querían hacerlo más” (Bayuelo, Samudio, & Castro, 2013, pág. 160)

Este hecho de resistencia civil de donde surge el Cine Club Itinerante La Rosa Púrpura del Cairo como estrategia de movilización social del Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21(CCMMaL21), es descrito de la siguiente manera por el Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de reparación:

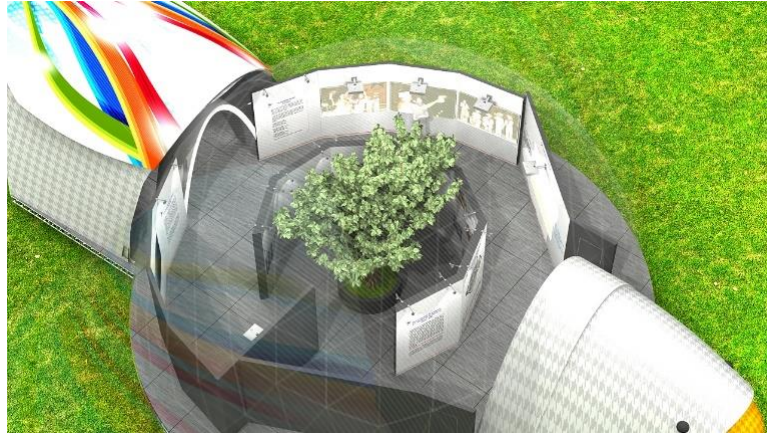
“Sobre los muros de la plaza de Carmen de Bolívar se hizo la primera proyección de la película brasilera “Estación Central”, buscando que la gente

dejara atrás el miedo y volviera a salir a la calle. En esa primera proyección la gente vio la película, y tan pronto ésta terminó se fueron a sus casas. No fue un acto de diversión ni esparcimiento: fue un acto heroico de resistencia contra la guerra” (Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación, 2009, pág. 26).

Con este acto se inició la recuperación de espacios perdidos en el conflicto en los Montes de María, espacios públicos donde el miedo había reemplazado a la palabra.

A partir de la puesta en marcha de la Ley 1448 de 2011 conocida como ley de Víctimas y Restitución de Tierras y el proyecto anteriormente mencionado, el CCMMaL21 tiene la iniciativa de poner en marcha el proyecto MIM, donde se empoderó a las víctimas del Conflicto Armado en la región de los Montes de María; consolidando una base participativa para la realización de un museo que narra las memorias del conflicto desde el punto de vista de las víctimas, además de los procesos de resistencia que se originaron desde la cultura misma y su tradición organizativa con la lucha campesina por la tenencia de la tierra, el movimiento obrero fruto del procesamiento del tabaco que caracterizó esta región y finalmente tuvo el interés de analizar la importancia del papel de las mujeres en estos procesos de resistencia.

En la actualidad el Museo se encuentra en su proceso de construcción física y se está adelantando la curaduría de los elementos que se encuentran en el guion museológico.



Render que muestra una aproximación de la estructura arquitectónica del MIM.

Archivo CCMMal21

El museo se pensó itinerante para fortalecer los procesos participativos en torno a la representación museológica de la memoria histórica que se desarrollan en el territorio, articulando además las relaciones y el tejido social entre las comunidades que por las acciones del conflicto se rompieron:

“En ese sentido, la itinerancia facilita a las comunidades generar mecanismos de autorepresentación y de reparación simbólica articuladores, centrales en la edificación de proyectos de vida dignificantes y autónomos en el territorio.” (Museo Itinerante de la memoria y la Identidad de los Montes de María, 2012).

La articulación de las comunidades por medio de la itinerancia se toma también como:

“un espacio para el aprendizaje y la retroalimentación de ida y vuelta en el intercambio de experiencias y reflexión que se daría desde las narraciones e historias de dolor, esperanza y resistencias” (Bayuelo, Samudio, & Castro, 2013, pág. 170)

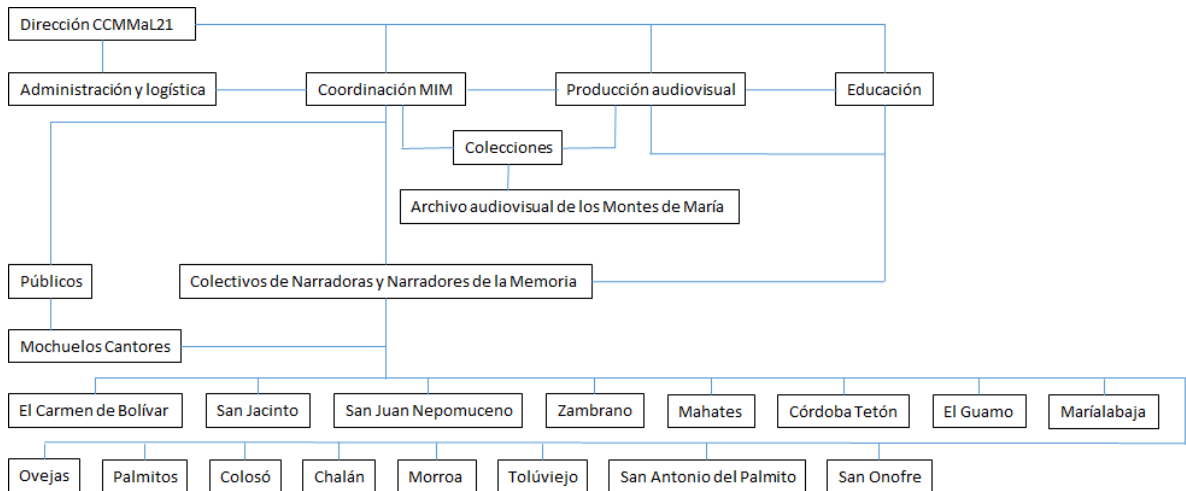
Arquitectónicamente el MIM se desarrollará como una estructura modular que pueda transportarse por el territorio. Estructuralmente es un domo con la forma del ave representativa de los Montes de María, el mochuelo. Este símbolo que

representa el museo, además de significar el desplazarse a través del territorio y anidar en cada uno de los municipios de la región, aparece en escena cuando en el proceso de consulta sobre la conformación del museo, uno de los participantes hace la alusión a que el mochuelo es un ave resistente, asemejándose a ellos porque toda su vida ha sido de resistencia.

## **2.4. Organigrama**

No hay una estructura organizativa definida como tal en el MIM, toda la organización en el CCMMaL21 intenta ser horizontal. Existe una cabeza directora, pero esta a su vez consulta y concierta mediante reuniones llamadas “Consejos de Redacción” los pasos a seguir en determinado momento. Sin embargo durante el tiempo que estuve vinculado al MIM pude inferir un esquema de organigrama que se aproxima a la realidad. Este organigrama se vuelve un poco complejo al incluir las relaciones comunitarias dentro de su esquema, puesto que estas relaciones con la comunidad son las que indican el derrotero a la organización.

Los llamados Colectivos de Narradoras y Narradores de la Memoria (CNNM) de cada municipio son el lazo directo con las comunidades montemarianas, que principalmente han sido víctimas del conflicto; mediante un acompañamiento técnico que hace la organización. Los CNNM reconstruyen las memorias de sus comunidades mediante la producción y realización de piezas audiovisuales como herramientas para recordar. Después de un proceso de curaduría y selección de historias estas producciones conforman las colecciones del MIM.



**Organigrama del MIM**

Este esquema permite ver que las áreas que conforman la organización están en diálogo permanente entre sí y con las comunidades; las áreas se apoyan, y cada acción que se emprenda beneficia a la otra, así un producto audiovisual que realice alguno de los CNNM ha tenido una propuesta basada en la reconstrucción de la memoria de la comunidad de ese colectivo, para hacerlo requiere una logística, luego ha tenido que pasar por una etapa de formación técnica (fotografía – guion – edición) con los actores comunitarios y por último termina haciendo parte en la programación del MIM, sea en su guion o en las actividades alternas, además de engrosar el acervo del archivo audiovisual de los Montes de María.

Es importante anotar que los llamados Mochuelos Cantores, son intérpretes de la memoria que han sido guías en las exposiciones del MIM, son también voluntarios de cada CNNM que narraran en sus propias regiones las memorias que contará el MIM.

## 2.5. Exposiciones.

Hasta el momento el MIM ha realizado tres exposiciones, la primera en octubre del 2014 en el Claustro de Santo Domingo en Cartagena, sede del centro de formación de la cooperación española; en esta primera exposición se tuvo especial cuidado con las actividades alternas o de extensión, de cuya programación se hablará más adelante.

La segunda se llevó a cabo en febrero de 2015: Itinerancia de la Exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un Preámbulo del Mochuelo” en Barcelona - España con motivo del “Encuentro Internacional por la Paz de Colombia. Construyendo país más allá de las fronteras”, organizada por la “Taula Catalana por la paz y los derechos humanos en Colombia” y “Colombia en Pau”. En el Recinto de la Escuela Industrial de Barcelona. Los días 26, 27 y 28 de febrero de 2015.



Itinerancia exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo”. Escuela Industrial de Barcelona.

La tercera exposición presentada por el MIM fue la apertura de la Sala Permanente de la Memoria y la Identidad Montemariana, en el Museo Comunitario de San Jacinto (MCSJ). Y de cuyo Montaje se habla en el capítulo de la práctica.





Columna sobre la apertura de la “Sala Permanente de la Memoria y la Identidad Montemariana”. Alianza entre el MCSJ y MIM

## 2.6. Público objetivo

Desde su planeación al realizar la exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un Preámbulo del Mochuelo” junto al equipo del MIM, la pregunta que teníamos en mente era ¿quién acudiría a las exposiciones del MIM?, es básicamente la misma pregunta que hace Hooper ¿quién acude a los museos? (Hooper, 1998), y desde este concepto me refiero al área de influencia que tiene el museo, o en este caso la exposición, basándome como el mencionado autor en el sentido meramente geográfico cuando se refiere a tres áreas específicas: el núcleo urbano o área primaria, el ámbito comarcal o área secundaria y una tercera que sería fuera de esta delimitación de región. Este autor compara las características demográficas de la población que visita el museo con la composición demográfica de la región, y hace la observación que los museos orientados a la comunidad requieren adaptarse a las necesidades de la población local, caso que no es obligatoriamente relevante en un museo nacional.

En este punto el equipo analizó a quien debería dirigir su exposición, llegando lógicamente a la conclusión que debía ir dirigida hacia las comunidades de las que está interpretando su memoria. Sin embargo, al presentarse esta exposición en

Cartagena y no en el territorio exclusivamente montemariano, sino en una urbe donde muchos de los posibles públicos pueden sentir lejano el discurso de esta exposición, se debía asegurar que para todas las áreas mencionadas por Hooper la muestra museográfica debía trascender y hacer comprensible y próximos sus contenidos. Esto es posible gracias a la condición itinerante que tiene el MIM, donde se fortalecen sus contenidos mediante actividades de extensión proyectadas en cada territorio.

Según lo dicho anteriormente, en el caso de esta exposición, el público del “entorno urbano” es el que suele visitar las exposiciones que se realizan en el Claustro de Santo Domingo; a este grupo lo integran estudiantes universitarios, de colegio, y muchos turistas que visitan Cartagena, frente a lo cual se diseñó una estrategia de extensión para que se acercaran a la exposición.

El área secundaria o entorno comarcal, en este caso son las organizaciones de víctimas de la ciudad de Cartagena; con estas organizaciones se buscó que se generara una cercanía en tanto el tema de la exposición era de interés para ellos, por lo que se invitaron a la inauguración y posteriores actividades para conocer sus puntos de vista, así como el impacto generado en esta comunidad.

La tercera área de la que habla Hooper, es la que encuentra por fuera de la delimitación de las dos áreas mencionadas, de esta manera corresponde al menos en este caso a los territorios a los cuáles se dirige la exposición. Es por ello que para atender las necesidades de esta área se invitaron a miembros de los CNNM en calidad de protagonistas de las memorias plasmadas en el contenido museográfico. De igual forma, estos colectivos hicieron parte de la programación alterna de la exposición durante todo el mes que estuvo abierta al público.

## **2.7. Actividades de extensión, necesidad itinerante.**

A continuación me dirigiré a los contenidos de las actividades de extensión que fueron parte fundamental para la comprensión de esta exposición por todas las áreas mencionadas anteriormente, y en las que se contó con representantes de las comunidades montemarianas narrando su historia.

**MEMORIA e IDENTIDAD MONTEMARIANA**  
 «Un preámbulo al mochuelo»

**Programación de actividades complementarias**

**Miércoles 15 de octubre**  
 6:00 - 7:00 p.m.  
 Premier del documental  
**Una lucha por la vida**  
 La reivindicación campesina por la tierra que trabajan, desde la voz de sus protagonistas.

**Jueves 16 de octubre**  
 9:00 a.m. - 12:00 m.  
 Coloquio con líderes campesinos  
**"Nos conocimos hasta la suela de los zapatos. Una lucha por la vida y la identidad campesina"**  
 Los principales líderes históricos del movimiento campesino en Montes de María, comparten sus experiencias y su visión de la coyuntura actual.

**Viernes 17 de octubre**  
 2:00 - 3:30 p.m.  
 Foro  
**"Los archivos audiovisuales de los Montes de María"**  
 Presentación del proyecto de inventario, organización y acceso público de los registros audiovisuales de la historia reciente del territorio.

**3:30 - 5:00 p.m.**  
 Convocatoria  
**"Hilando relatos con sentidos desde un viaje por la memoria".**  
 Presentación de la estrategia pedagógica aplicada entre las comunidades montemarianas, basada en la memoria como movilizador social.



**Jueves y viernes, 23 y 24 de octubre**  
 9:00 - 12:00 a.m. y 2:00 - 4:00. Viernes 9:00 a.m. - 12:00 m.  
 Talleres  
**"Jugar, soñar y aprender por los Montes de María"**  
 Los juegos tradicionales de la riqueza cultural, practicados en el pasado de las noches de luna, y hoy como ejercicio de memoria viva.

**Jueves 30 de octubre**  
 6:00 p.m.  
 Concierto de clausura  
**Zarysamba**  
 Mezcla de ritmos afrocaribeños. Grupo liderado por una destacada artista de El Carmen de Bolívar.

La exposición "Memoria e Identidad Montemariana" estará abierta del 20 al 30 de octubre de 2014 en las instalaciones del Centro de Formación de la Cooperación Española. Centro, Plaza de Santo Domingo. **Entrada Libre**



Volante actividades de extensión o complementarias a la exposición: "Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo para el Mochuelo"

### 2.7.1. Premier Documental "Una Lucha por la Vida":

En una noche de Cine Bajo las Estrellas, y como acto simbólico se presenta el Documental "Una Lucha por La Vida", en un diálogo entre las realizadoras y los participantes en la historia de esta investigación, mediante un intercambio de saberes alrededor del qué hacer audiovisual, la defensa de los derechos, y la memoria.

Los logros de esta actividad fueron:

1. Acompañar la exposición "Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo", como actividad complementaria a los contenidos planteados en la misma.

2. Poner en la agenda pública los procesos del Movimiento Campesino de Montes de María.
3. Devolver a las comunidades las memorias de sus procesos.
4. Visibilizar el discurso de la exposición como estrategia política de defensa de los derechos humanos.

### **2.7.2. Coloquio con líderes campesinos “Nos conocíamos hasta la suela de los Zapatos. Una lucha por la vida y la identidad campesina”**

Los panelistas fueron hombres y mujeres líderes de procesos de organizaciones sociales y campesinas de los Montes de María, que han enmarcado su lucha organizacional dentro del conflicto interno en Colombia.

Los logros de la actividad fueron:

1. Acompañar la exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo”, como actividad complementaria a los contenidos planteados en la misma.
2. Comprender desde la óptica de sus protagonistas, el surgimiento y evolución de la tradición asociativa campesina en el territorio de los Montes de María a partir de la segunda mitad del S.XX.
3. Visibilizar la resistencia asociativa de los campesinos de la región de los Montes de María a pesar de la crisis de violencia generada por el conflicto interno colombiano, la cual termina debilitando las organizaciones a causa de asesinatos, temor o desplazamiento de líderes, lideresas y comunidades; que sin embargo ha motivado nuevos lazos de unión y organización con los que retornan o pretenden retornar a sus territorios en busca de una vida propia y digna.

### **2.7.3. Foro “Los archivos audiovisuales de los Montes de María”**

La actividad se desarrolló como un intercambio de experiencias entre los panelistas quienes eran miembros de diversos CNNM y el público, donde se contaron las prácticas de cada Colectivo de Narradores y Narradoras de la Memoria y se mostraron algunos de sus productos audiovisuales.

Los logros de esta actividad fueron:

1. Acompañar la exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo”, como actividad complementaria a los contenidos planteados en la misma.
2. Visibilizar el trabajo de los Colectivos de Narradores y Narradoras de la Memoria de los Montes de María.
3. Compartir con los asistentes los resultados, alcances e importancia que plantea el Archivo Audiovisual de los Montes de María.

### **2.7.4. Conversatorio “hilando relatos con sentido desde un viaje por la memoria”**

Por medio de un conversatorio en el cual participaron miembros del CCMMaL21 y algunos líderes de organizaciones campesinas de la región, se compartió entre estos y el público aprendizajes y metodologías de procesos de construcción de memorias, comunicación y paz desde el territorio montemariano, a través de las voces de las personas afectadas por el conflicto armado en esta región del Caribe Colombiano, generando un espacio de reflexión colectiva a partir de la importancia de la narración como acción política en el territorio. Los productos de los procesos de Construcción de Memoria Colectiva por medio de la narración oral y herramientas de comunicación audiovisual, han alimentado el proyecto del Museo Itinerante de la Memoria e Identidad de los Montes de María como parte de su Colección Audiovisual, siendo un elemento fundamental de la Exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo”.

Los logros de esta actividad fueron:

1. Acompañar la exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo”, como actividad complementaria a los contenidos planteados en la misma.
2. Visibilizar diferentes procesos de construcción de memoria colectiva en la región de los Montes de María, en el marco del conflicto armado colombiano.
3. Resaltar las comunidades que se atrevieron a organizarse, resistir y/o retornar, según sea el caso, y que han construido con el uso de la narración oral y herramientas de comunicación audiovisual, procesos de Memoria Colectiva.

### **2.7.5. Talleres “jugar, soñar y aprender por los Montes de María”**

Los talleres se realizaron por dos miembros de los CNNM con niños, niñas y jóvenes de Colegios Públicos de la ciudad de Cartagena, estudiantes universitarios y público en general, donde por medio de juegos tradicionales y narración oral, los participantes tuvieron la posibilidad de aprender a jugar como si estuvieran en el territorio de los Montes de María. Cada actividad tuvo una duración entre 35 y 40 minutos, realizando tres talleres por día. Estos se realizaron finalizando el recorrido por la exposición.

Los logros de esta actividad fueron:

1. Acompañar la exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo”, como actividad complementaria a los contenidos planteados en la misma.
2. Recuperar mediante el diálogo del juego y la narración oral, instrumentos de construcción de la Identidad Cultural Montemariana.
3. Comparar y compartir juegos infantiles y narraciones orales en los contextos Urbanos y Rurales, y así comprender las diferencias y semejanzas identitarias entre el campo y los cascos urbanos.

### **2.7.6. Concierto de cierre**

Concierto Musical de Género ElectroFolk (Fusión de ritmos de la geografía del gran caribe). Este concierto presentó una narrativa donde predominó el viaje, la

resistencia, las raíces y la huella emotiva de las historias experimentadas a viva piel o a través del espejo que son los otros. El concierto fue una propuesta que resaltó los paisajes de la cotidianidad, experiencias que se ligan estrechamente con la memoria del juego, la migración y la naturaleza.

Los logros de esta actividad fueron:

1. Acompañar la exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo”, como actividad complementaria a los contenidos planteados en la misma.
2. Hacer el cierre de la exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo” como un homenaje musical a la resistencia de los pobladores de los Montes de María.

## **2.8. Consideraciones.**

Las actividades que se realizaron alternamente a la exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo”, son actividades de extensión que profundizan y complementan las temáticas del discurso museográfico de la exposición.

Al incluir la participación de los protagonistas de la memoria narrada por el museo, dignifica la condición humana de las víctimas, dando libertad a la palabra silenciada por la violencia.

Las actividades de extensión que se realizaron en el transcurso de la exposición lograron diversificar los públicos y acercar los contenidos museográficos a sus visitantes.

Para cada una de estas actividades se tuvo que coordinar la participación de todas las áreas del CCMMaL21 y los CNNM de las diferentes comunidades, para relacionarlas con el discurso del MIM dentro de la exposición y así desarrollar posteriormente la actividad de extensión.

Desafortunadamente durante estas actividades no pudo realizarse un estudio del público asistente puesto que presupuestalmente no estaba contemplado; sin embargo al MIM estar en contacto habitualmente frente a las comunidades de las cuales se pretende interpretar su memoria, el museo ha logrado visibilizar mediante las actividades de extensión realizadas al público objetivo –víctimas y organizaciones de víctimas en los Montes de María-, y al público en general el discurso museológico construido con estas mismas comunidades, lo cual generó

espacios de democratización de la cultura mirando a los visitantes como ciudadanos con derechos comunicacionales y culturales, en el sentido que lo expresa Ana Rosas Mantecón en su escrito “para qué estudiar los públicos” (Rosas Mantecón, 2006).

Como proyección a futuro, es conveniente en el proceso comunitario, detectar las necesidades comunes de diferentes grupos haciendo estudios de público, tanto en la sala como en las actividades alternas, para fortalecer las relaciones entre museo-comunidad, y de esta manera lograr un impacto en la formación de públicos críticos y participativos.

## 2.9. Bibliografía

- Bayuelo, S., Samudio, I., & Castro, G. (2013). Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María: tejiendo memorias y relatos para la reparación simbólica, la vida y la convivencia. *Ciudad Paz-ando*, 6(1), 159-174. Recuperado el 15 de marzo de 2016, de [https://issuu.com/ipazududistrital/docs/revistaciudadpazandov6-1\\_8ae0b3315e8b80](https://issuu.com/ipazududistrital/docs/revistaciudadpazandov6-1_8ae0b3315e8b80)
- Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación. (2009). *Memorias en tiempo de Guerra. Repertorio de iniciativas*. Bogotá: Puntoaparte Editores. Recuperado el 15 de marzo de 2016, de [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/memoria\\_tiempos\\_guerra\\_baja.pdf](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/memoria_tiempos_guerra_baja.pdf)
- Hooper, E. (1998). ¿Quién acude a los museos? En E. Hooper, *Los Museos y sus visitantes* (págs. 79-97). Trea.
- MMGP. (2012). *Pautas para la implementación y evaluación del trabajo final. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Museo Itinerante de la memoria y la Identidad de los Montes de María. (04 de 03 de 2012). Recuperado el 11 de 04 de 2016, de <http://mimemoria.org/>
- Rosas Mantecón, A. (2006). ¿para qué estudiar a los públicos? *Gaceta de Museos*(38). Recuperado el 03 de 04 de 2016, de <http://www.bibliotecavirtual.inah.gob.mx/museos-y-exposiciones/gaceta-de-museos/book/26-gaceta-de-museos/124-gaceta-de-museos-38>



## 3. Práctica

Asesor Institucional: Jorge Quiróz.

### 3.1. Introducción

**La Práctica como parte del Trabajo de Grado de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, “atiende a una tarea concreta o a un proyecto particular al que debe estar vinculado el o la estudiante” (MMGP, 2012) en una institución museal.**

Esta práctica está enfocada a la adecuación de una exposición existente sobre memoria histórica, para insertarla dentro del discurso antropológico de un museo comunitario, generando buenas prácticas en la disposición de contenidos en relación con los públicos.

### 3.2. Contexto Histórico:

El Museo Comunitario de San Jacinto, es como su nombre lo indica, una iniciativa comunitaria nacida desde el año de 1984 en este municipio de Bolívar, “cuando un grupo de jóvenes bajo el liderazgo de (...Jorge...) Quiroz, realizaron una campaña para hacer una biblioteca para el uso de los niños y jóvenes del pueblo” (Botero Cuervo, 2014), esta exitosa jornada incluyó el perifoneo por todo el municipio y la instalación de mesas de donación, invitando a la comunidad a proporcionar los libros que albergaría esta colección, llegando a los 5000 ejemplares; pero no contando con el apoyo de las autoridades municipales en la consecución de un espacio “un grupo de jóvenes nos tomamos la parte trasera de la alcaldía y decidimos poner en marcha el proyecto de la biblioteca municipal” (Museo Comunitario de San Jacinto, s.f.).

Los objetos arqueológicos que a partir de 1986 fundarían la colección del museo, fueron llegando igualmente por medio de donaciones que las familias hacían junto con sus libros. No obstante, aunque la comunidad ya tiene clara la visión de museo, fue hasta que uno de los miembros del comité cívico visitó el Museo del Oro y solicitó un estudio arqueológico; y desde Bogotá se envió a Augusto Oyuela, quien

“encontró evidencias de cazadores-recolectores que realizaron trabajos de alfarería desde 6.000 hasta 5.000 a.C.” (Botero Cuervo, 2014).

Luego de 1993, se terminaron los estudios arqueológicos y coincidió con una época en que la violencia que ejercieron los diversos actores armados del país recayó sobre los Montes de María, y de este municipio fueron asesinados o tuvieron que ser exiliados los integrantes del comité cívico que impulsó la creación del Museo, junto con otros líderes de la región:

“Jorge Quiroz tuvo que irse al exilio y el museo estuvo en manos de administraciones municipales que no tenían dentro de sus prioridades el fortalecimiento del pasado prehispánico ni documental. Sin embargo, la comunidad guardó en sus casas los objetos arqueológicos que se preservaron milagrosamente” (Ibíd.)

Esta última parte fue supremamente importante para la construcción comunitaria del museo, puesto que las personas de la comunidad se sintieron garantes protectoras del patrimonio arqueológico de la región y coparticipes en la gestión de este museo. Ya en 2005 Corfoarte, en cabeza de Quiroz asumió nuevamente la biblioteca, museo y escuela de música, y “a fines de 2008 hicieron una reinauguración del museo en una pequeña sede arrendada” (Ibíd.), en 2010 el alcalde entregó a la fundación Corfoarte;

“la sede hasta ese momento de la alcaldía, una bella edificación construida en 1903 y ubicada en la plaza principal del pueblo, que cuenta con espacios suficientes y adecuados para el museo, la biblioteca y la escuela de música de gaitas” (Ibíd.)

Precisamente fue la vocación comunitaria del manejo del patrimonio cultural lo que permitió que con base en un proyecto llamado “Fortalecimiento del Tejido Social a partir de la puesta en valor del patrimonio cultural para mitigar las secuelas causadas por el conflicto armado” 2012-2013 (Ibíd.), se generara un Plan de Gestión Cultural, basado en los productos de capacitaciones con las

organizaciones culturales existentes (voluntarios, gestores culturales, artesanas). A partir de allí se realiza la sensibilización de este plan de gestión cultural mediante otro componente del mismo proyecto llamado “como veo mi municipio” (Ibíd.), donde por medio de imágenes, desarrollo de guías en formatos y cuentos, ubicaron dos temas sensibles para la comunidad, el manejo de las basuras y los sitios arqueológicos de petroglifos de la región. Luego se generaron una serie de 42 asambleas populares, convocando principalmente a las madres líderes, con lo que la convocatoria se extendió a todo el municipio. Estas asambleas permitieron realizar un estudio en el cual se identificaron los acervos culturales del municipio “Estos resultados fueron la base del pre-guion para el museo comunitario” (Ibíd). Siguiendo los lineamientos del proyecto se realizó también talleres de investigación para la creación de una cátedra y cartilla de historia local. Se renovaron las Salas del Museo, pero bajo un estricto proceso comunitario de elaboración de guiones, curaduría, diseño y montaje del museo que Clara Isabel Botero describe en su artículo “la construcción del museo comunitario de San Jacinto, Montes de María, Bolívar”; proceso bajo el cual se definieron las salas del Museo, sus contenidos y la actual exhibición de la colección.

En el año 2015, se vio la necesidad de ampliar las salas de este museo al segundo piso de la casona a que corresponden sus instalaciones, y de contar también la historia reciente de los Montes de María. Rindiendo Homenaje a víctimas y sobrevivientes del conflicto armado en esta región se abrió la “Sala de la Memoria de los Montes de María” mediante una alianza estratégica entre el Museo Comunitario de San Jacinto (MCSJ) y el Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María (MIM), en donde el MIM obtiene reconocimiento regional y valida su guion museológico, y el MCSJ crece en sala y temática de museo con enfoque comunitario, mediante la reactivación del material museográfico de la exposición temporal “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo” realizada en octubre de 2014 en la sede de la cooperación española en Cartagena de Indias como prelanzamiento del MIM; adaptando el guion a la estructura de la sala del segundo piso del MCSJ y realizando el montaje del material museográfico de acuerdo al nuevo guion.

### **3.3. La práctica:**

La Sala de la Memoria del MCSJ es la reactivación de una exposición válida para la conservación de la memoria histórica en los Montes de María realizada por un museo especializado en el contexto de memoria histórica con un enfoque comunitario, para un museo comunitario que cuenta la historia de su región desde la época prehispánica, pasando por sus costumbres y tradiciones culturales vigentes y que al final hace énfasis en sus gestores culturales más reconocidos.

El conjunto de la suma de ambas temáticas termina por contar una historia más compleja del territorio, y complementa el sentido del guion original del MCSJ incluyendo la memoria histórica como uno de los garantes del derecho de no repetición<sup>10</sup> realizados desde la sociedad civil como un pilar para la construcción de la paz desde el territorio.

#### **3.3.1. Primeros aproximamientos al Museo Comunitario de San Jacinto**

Aunque como gestores culturales y defensores de los DD.HH. del territorio montemariano, los directivos del MCSJ y el Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21<sup>11</sup> (CCMMLa21) ya conocían el trabajo de ambas partes, debo hablar sobre mi primer contacto con esta organización.

La primera visita al Museo Comunitario de San Jacinto, ocurrió luego de inaugurada en Cartagena la exposición temporal “Memoria e Identidad Montemariana. Un

---

<sup>10</sup> Entiéndase como Garantías de No Repetición la obligación del estado de efectuar unas medidas tendientes a garantizar que no se repitan las violaciones a los DD.HH. ni al DIH que generaron la victimización, de la que trata la Ley 1448 de 2011 del Congreso de la República de Colombia mejor conocida como Ley de Víctimas. En este caso la memoria viene a ser una de las garantías para la No Repetición, pero quienes fomentan esta garantía son organizaciones civiles que propenden a generar la recordación no sólo del conflicto, sino también de sus tradiciones y costumbres, así mismo de su cultura organizativa y su palabra, todas necesarias para entretejer el desgarrado tejido social que dejaron los hechos victimizantes en la región.

<sup>11</sup> El CCMMLa21 es el responsable de gestionar y ejecutar el proyecto del Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María.

preámbulo del Mochuelo”, en el momento en que parte del equipo del Museo Itinerante de la Memoria y algunos invitados regresaban al municipio de El Carmen de Bolívar. Era la tarde lluviosa del sábado 11 de octubre del 2014, cuando los viajantes decidieron hacer una escala en el MCSJ como complemento a una conversación sostenida dentro del vehículo sobre la cultura y la memoria montemariana, la cual concluía que el MCSJ sintetizaba muchos de los aspectos culturales de la región.

En aquel momento las puertas del museo se encontraban cerradas, puesto que la persona encargada de hacer funcionar el museo durante la ausencia de su director, se encontraba resfriado; sin embargo al enterarse de nuestra presencia, Edison se incorporó, se dirigió al museo y nos dio una visita guiada que terminó por confirmar lo concluido en aquella conversación de carretera, y se abrió la posibilidad de trabajar en conjunto próximamente.

Durante los primeros días del 2015 se acercaron las directivas de ambas organizaciones y sus equipos técnicos y propusieron intervenir el segundo piso del Museo Comunitario de San Jacinto, produciendo la Sala de la Memoria, mediante la activación de la exposición “Memoria e Identidad Montemariana. Un preámbulo del Mochuelo”, como una alianza estratégica entre las dos organizaciones fuera de cualquier objeto contractual.

A finales de enero del mismo año se realizó por parte del MIM una segunda visita para conocer el espacio expositivo, realizar las mediciones correspondientes, tomar fotografías y videos de la que sería la sala, verificar la iluminación, seguridad y algunos elementos técnicos necesarios para presentar contenidos de la exposición, lo cual llevó a la adaptación del guion museológico de la exposición de Cartagena para este escenario específico.

## **3.4. Museología**

### **3.4.1. El Guion**

Luego de estos acercamientos entre los dos museos, se procedió a realizar la adaptación del guion museológico de la exposición mencionada, principalmente en la disminución de su carga técnica y en la reelaboración de parte de su material museográfico, que por el uso se había desgastado o buscando también el mejoramiento del contenido.

### **3.4.2. Disminución de carga técnica**

Para presentar la exposición temporal realizada en Cartagena se requería de una carga técnica y electrónica en su mayoría alquilada por el periodo que duró la exposición presentada en Cartagena-aproximadamente un mes-, de la que se requerían entre otros video proyectores con el audio dispuesto de tal forma que no se cruzaran entre sí, una pantalla LED 60”, iluminaciones especiales para el homenaje a los ausentes, iluminación para paneles y cuadros, y un aparato de reproducción de sonido por panel por seis paneles. Para esto se contaba con un financiamiento acorde con el tamaño de la exposición y la colaboración de empresas amigas que ayudaron a ajustar este presupuesto donando parte del alquiler de equipos y las horas del personal que se requirieron para la instalación de los mismos.

Mientras que para la apertura de la Sala de la Memoria en el Museo Comunitario de San Jacinto, se contaba apenas con remanentes de los recursos de un proyecto ya desarrollado, y que se utilizaron principalmente para la impresión de algunos elementos museográficos, la restauración de una de las fichas técnicas, la consecución de una pantalla led de 42” y otra de 28” con sus respectivos soportes donadas por el MCSJ, dos parlantes de sonido con sus respectivas memorias sim card, una memoria USB, un reproductor dvd, cableado eléctrico, audio y video,

tornillería y elaboración de una escultura homenaje a los ausentes centro de la exposición.

### **3.4.3. Recorrido de la exposición**

Dentro de los tipos de recorridos posibles en las exposiciones se tuvo en cuenta lo que Dever y Carrizosa llaman recorrido sugerido, “el cual presenta un orden secuencial para la mayor comprensión del guion, permite que la visita se realice de manera diferente si se quiere” (Dever & Carrizosa). Esto con el objetivo que el público tenga la experiencia de visitar la sala ya sea con un guía o realizar una visita libre.

La exposición contiene las siguientes secciones, que se encuentran mejor detalladas en el Anexo 1 Guion Museológico “Sala de la Memoria, Museo Comunitario de San Jacinto”, al final de este escrito pero se resumen en las siguientes:

Sección 1. Bienvenida-presentación: panel introductorio, una mecedora y audio que en conjunto simbolizan la exposición como un lugar para la palabra e introduce al espectador al tema de la memoria histórica de la región, continúa una sección.

Sección 2. Territorio y Memoria: conjunto de tres retablos, una imagen de piso y una cédula explicativa que intentan explicar las memorias del conflicto en el contexto montemariano.

Sección 3. Voces y Memoria: Conjunto de seis productos audiovisuales que representan algunas de las violaciones emblemáticas de los DD.HH. en los Montes de María.

Sección 4. Homenaje a los Ausentes: Objeto Museográfico que representa un homenaje a las personas que hoy están ausentes a raíz del conflicto en la región. Cédula explicativa, 11 fotografías representando los ausentes.

Sección 5. Alas de la Resistencia, la Identidad y la Cultura: una serie de cinco paneles y cuatro infografías explicativas que muestran mediante imágenes la identidad cultural material e inmaterial de los Montes de María y la tradición organizativa y de resistencia campesina de la región.



Sección 6. Patio de juegos: conjunto de un panel con imágenes de juegos, un video con juegos infantiles y una peregrina, que simbolizan los propios juegos montemarianos que se quedan en la memoria de niños y niñas pese al proceso de violencia y represión al que fue sometida la población de la región, y que ahora son la esperanza para la construcción de paz dentro del territorio.



### 3.5. Museografía

La museografía para esta exposición se generó con el material museográfico reciclado de una exposición temporal, por lo que ya existía un diseño y unas impresiones previas. Para el montaje de la sala se tuvieron en cuenta los preceptos



recomendados en los manuales de museografía vigentes en Colombia como lo son Manual de Montaje de Exposiciones (López Barbosa, 1993), y Manual básico de montaje museográfico (Dever & Carrizosa).

*La disposición museográfica* se presenta en la sección Anexo 2. Disposición Museográfica “Sala de la Memoria, Museo Comunitario de San Jacinto.”, es un acercamiento a cómo debería verse la exposición si estuviera dispuesta de una forma lineal, este instrumento junto al guion museológico y el croquis de la sala fueron el material fundamental con que se realizó esta sala de la memoria.

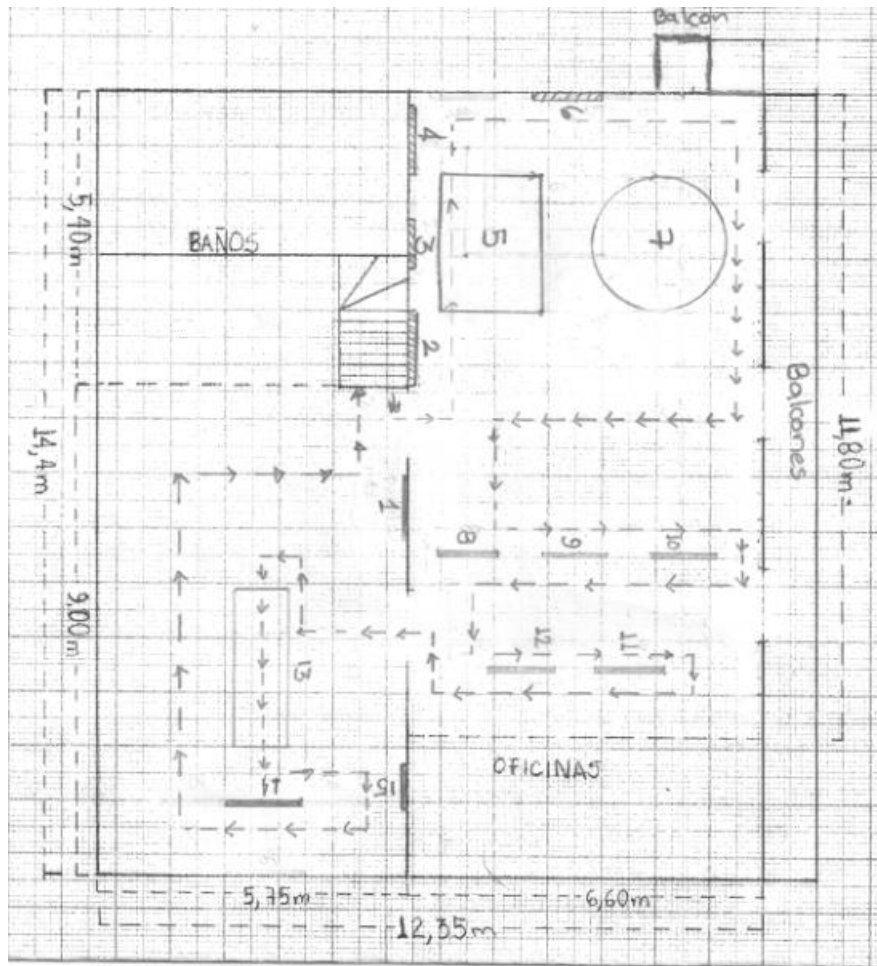
Lo primero que se realizó fue el croquis de todo el espacio del segundo piso; este espacio cuenta con un área total de 177,84 m<sup>2</sup>, de los cuales se decidió utilizar para la exposición dos subespacios que tenían un área de 51,75m<sup>2</sup> (Sala A) y 77,88 m<sup>2</sup> (Sala B) respectivamente, es decir un área de un poco más de 129 m<sup>2</sup>.



Cróquis Área expositiva

Estas dos áreas se comunican por dos puertas (una entrada y una salida), a su vez el área más grande tiene cuatro salidas más hacia balcones que dan hacia la calle y brindan la mayor parte de la iluminación del recinto, y una puerta que da hacia una especie de oficina. Mientras el área más chica limita un barandal de seguridad que da al vacío con vista al patio interno; por lo que se decidió que este espacio, en el que además desembocan las escaleras de ingreso y salida sería tanto el principio, como el final de la exposición, ubicando la bienvenida en la entrada al siguiente espacio expositivo, y el patio de juegos junto a la puerta siguiente, quedando el área libre suficiente para entrar y salir del área expositiva.

Luego sobre el croquis y con el guion museológico terminado, se trabajó en torno a cómo serían los posibles recorridos y al proceso de consulta con las directivas de los dos museos por el tema del recorrido sugerido siendo el siguiente croquis el definitivo.



- |                                 |  |
|---------------------------------|--|
| 1. Bienvenida-presentación      | 6. Loop casos emblemáticos             |
| 2. Macayepo                     | 7. Homenaje a los ausentes             |
| 3. Las Palmas                   | 8, 9, 10, 11 y 12 panel 1, 2, 3, 4 y 5 |
| 4. Mampuján                     | 13. Peregrina                          |
| 5. Mapa de Hechos Victimizantes | 14. Panel juegos                       |
|                                 | 15. Loop de juegos                     |

Croquis disposición museográfica.

El panel de Bienvenida de la sección 1 se ubicó en la Sala A, al lado derecho de la puerta que sirve de ingreso a la Sala B; este panel está impreso sobre una Lámina de silicona de 2.40m X1.22m, se dispuso realizar su montaje tomando una altura desde el suelo hasta la base del panel de 30 cm y limitando su parte superior al marco de la puerta, asegurándola con 6 tornillos de seguridad de 2.5". Se consiguió una mecedora de madera donada por el MCSJ, y se colocó el dispositivo de audio

con tarjeta Micro-SD bajo el marco de la puerta apuntando hacia la entrada generando el efecto de un chorro con el sonido.



Instalación del panel de bienvenida.

Para la disposición de los objetos que van sobre la pared se tuvo en cuenta que “el centro de la obra (en general) debe quedar a la altura del hombre promedio” (López Barbosa, 1993), igualmente como “la antropometría ha establecido que para una persona promedio en Colombia, esta altura es de 1,50 m.” (Dever & Carrizosa), sin embargo por la altura de las paredes (poco más de 3 m en esta sección) se escogió la altura de 1,70m para determinar el centro de los tres retablos de la sección 2, los cuales se aseguraron con tornillos de acero y chazos plásticos destinados para tal fin, justificándolos por el centro.



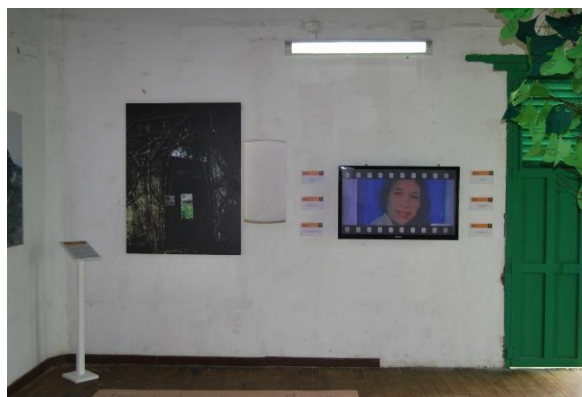
## Sección 2.

El mapa de hechos victimizantes es una impresión en vinilfloor o vinilo de piso, y se dispuso dentro de la sección 2, en el suelo abarcando toda la sección con los tres retablos a su alrededor. Esta impresión y la del juego de la peregrina debieron volver a imprimirse para esta exposición.



Mapa de hechos victimizantes.

Sin embargo en la sección 3 por un problema técnico estructural en el agarre del soporte del televisor a la pared, y ante la imposibilidad de remediarlo en ese momento se tuvo que tomar la determinación de bajar esta altura 10 cm, es decir se tomó como centro para la pantalla led de 42" la altura de 1,40 m.



Sección 3. Detalle la pantalla quedó más baja por falla en la estructura.

El Montaje del Árbol de la vida de la Sección 4 se hizo posterior a su diseño del cual hablaré más adelante. Se tuvo en cuenta dejar un camino suficientemente amplio por donde las personas pudiesen rodearlo, pensando en que el tronco

principal tendría un radio de 60cm, la altura del tronco hasta las ramas más bajas 1,70m, una altura máxima de 3 m, y un radio de la copa del árbol de 2,50m.

Igualmente en este espacio se decidió poner 11 fotografías de personajes ausentes y sucesos representativos de las violaciones a los DD.HH. que no entraron en el proceso de curaduría previo al montaje respondiendo a una solicitud de la dirección del MIM junto a una infografía que da razón del porque este homenaje.



Sección 4.

Al momento de diseñar donde se pondrían los paneles de la sección 5, se tuvo en cuenta que alrededor de cada panel quedara un espacio mínimo de 120 cm para facilitar la movilidad en estos puntos, y que permitan al espectador ubicarse a distancia del objeto. Para tener la sensación de estar envuelto dentro de cada panel puesto que “los objetos de grandes dimensiones que deben ser vistos desde lejos para apreciar el conjunto, deben colocarse en espacios amplios” (López Barbosa, 1993). También se disponen sus atriles informativos mirando hacia la derecha de cada panel si así corresponde. Escondido tras una puerta de los balcones hay un reproductor de sonido que mediante un loop de audio recrea los sonidos de los oficios que se reproducen en las imágenes.



Sección 5

Para la sección 6. Patio de Juegos. Se regresa a la Sala B donde se dispone en el suelo un vinilo de piso impreso con el juego de la peregrina frente a un panel donde aparecen imágenes de niños de la región montemariana realizando diferentes juegos, junto al panel a su lado izquierdo hay una pantalla de 27” que muestra un loop de video con diferentes juegos de la región montemariana.



Sección 6.

Al final del recorrido se dispone de un atril de 1,25m con una bitácora de la exposición y un bolígrafo para las anotaciones de los visitantes.

### 3.5.1. Diseño Árbol de la Memoria: Homenaje a los Ausentes

El Árbol de la Memoria, homenaje a los ausentes, es un árbol compuesto por la raíz de un árbol seccionada, y dentro de esta nace otro tronco el cual posee muchas

ramas de las que cuelgan hojas de tela, las cuales contienen cada una el nombre, la edad, la fecha, el lugar y el hecho victimizante.

El objetivo de este árbol es mostrar las personas ausentes en el territorio por culpa de la violencia. Su simbología representa una vida que se cortó, pero que sobre ella nacieron miles de vidas que son el recuerdo de esos ausentes.

Las hojas se diseñaron, cortaron, cosieron y se engancharon por el personal mismo del museo junto con algunas artesanas de El Carmen de Bolívar. La instalación en Sala igualmente se hizo por el personal del MIM.

La raíz es también producto de reciclaje de la exposición realizada en Cartagena, se consiguió de un árbol talado en una de las calles de San Juan de Nepomuceno (Bolívar) y se realizó un proceso de desinfección de la madera para evitar posibles brotes biológicos.

El tronco y ramas son originarios de un árbol de limón seco y muerto que se encontraba en San Jacinto y cumplió con las características de tamaño y forma que se estimaba tuviera el Árbol de la Vida dentro de esta sala de exposición; antes de su instalación se sometió a un proceso químico de desinfección para evitar afectaciones biológicas.

La unión entre el tronco y la raíz se realizó, encajando el primero a un orificio previamente elaborado en el segundo, y ajustándolo con cuñas de madera, sostenidos por presión. Las hojas están unidas por alambre a las ramas del árbol; estas uniones se encuentran ocultas por cinta imitación madera.







*Proceso de elaboración y montaje del Árbol de la Vida*

### **3.6. Montaje**

El Montaje se realizó en un periodo de tres días en los cuales se corrigió el embalaje con el que se almacenó la Exposición desde su desmontaje en Cartagena, se transportó la exposición desde el municipio de El Carmen de Bolívar, hasta San Jacinto, y por último se realizó el montaje.

La primera etapa fue verificar que el contenido museográfico estuviera completo y en buenas condiciones para realizar la exposición. En esta revisión se encontró que uno de los atriles que contaba con las fichas explicativas de la sección 5 se había roto en la unión entre el soporte vertical y la tabla que soportaba la ficha. La restauración se hizo de inmediato, despegando con sumo cuidado la ficha, retirando el clavo que soportaba dicha unión, y luego uniéndolo con pegante para madera teniendo especial cuidado que sus partes calzaran, para luego fijar esta unión con otro clavo; así mismo después de dejarse secar por 1y ½ horas se lijó la unión y se pintó con barniz blanco con lo que la restauración fue efectiva. Posteriormente con cinta doble faz se fijó la ficha al respectivo atril.

Luego se procedió a realizar ajustes en los embalajes ya realizados. Los paneles y retablos con los que cuentan la exposición se encontraban envueltos en vinilo adhesivo transparente y posteriormente recubiertos por tres vueltas de plástico de burbuja mediano, lo que permitió su conservación en condiciones ideales mientras se encontraban almacenados en las oficinas del CCMMLa21 las cuales cuentan con regulación de temperatura durante el día, cada semana se retiraba el polvo acumulado y se inspeccionaba que no tuvieran afectación biológica, realizando “conservación preventiva” (Esguerra, 2009-2010) a estos objetos de naturaleza orgánica.



*Transporte de la exposición desde la sede del CCMMLa21 en El Carmen de Bolívar hasta el MCSJ en San Jacinto.*

Al terminar de desembarcar la exposición se procede a ubicar los contenidos museográficos lo más cerca del lugar donde se dispondría para la exposición, luego de esto se procede a verificar cada uno de estos contenidos y en orden se procede a su desembalaje para la instalación.

Posteriormente se realizan nuevamente las mediciones del espacio y con base en el plano o croquis de montaje se procede a realizar el montaje de los elementos fijados a la pared.

El panel de Bienvenida en la sección 1 se fijó sobre la pared con seis tornillos o chazos de seguridad de 2.5” y ajustándolo mediante arandelas de 2 cm de diámetro, tomando como límite superior el límite del marco de la puerta de entrada a la sala principal de exposición y a 10 cm del mismo, la base del panel terminó a 35 cm a nivel del suelo.

Para los retablos de la sección 2 se siguieron los lineamientos de nivelación planteados por López tomando las “medidas desde el piso, hasta las dos esquinas inferiores del cuadro” (López Barbosa, 1993, pág. 78), pero con una variable: la instalación de los retablos no se realizaría por medio de rieles ni cordeles, por lo que se colgaron directamente con tornillos y chazos sobre la pared, por lo que la medición se realizó para disponer los orificios para los chazos y tornillos, luego por medio de un cordel se ajustó con una puntilla en cada punto de medición y con un nivel sobre este cordel se corrigió el anterior ajuste para subsiguientemente taladrar.



Instalación de los retablos de la sección 2.

Se realizó la misma operación con el soporte para fijar la tv de 42” primero a una altura de 1.70 cm del suelo para fijar su centro, pero al taladrar hubo una falla estructural en la pared, esta se desmoronó en el punto de fijación izquierdo y el soporte no quedó fijo. Por lo que se optó por realizar las mediciones 10 cm más abajo para dar solución al problema. El sistema reproductor de video es una USB que se conecta directamente al televisor.

Consecuentemente se realizó el mismo procedimiento para fijar el soporte de la segunda pantalla de tv de 27” en la sección 6, con la diferencia que el centro de la pantalla se fijó a 1,50 cm del suelo teniendo en cuenta que esta sección está dirigida principalmente a niños y niñas. El sistema reproductor para esta tv es un DVD player oculto tras una ventana detrás de este televisor.

Luego de esto se procedió a ubicar y armar los paneles de la sección 5 en su respectivo orden junto a sus atriles explicativos, teniendo en cuenta que la

espacialidad entre ellos fuera de 70 cm. Los paneles son horizontales, cada uno mide 2,40 X 1,22 m y 10 cm de grosor, y en su base tienen cada uno dos zapatas de madera de 5 cm de grosor y 25 cm de largo que los estabilizan levantándolos 3 cm del suelo. Estas zapatas vienen separadas y hubo que unir las con dos tornillos de 5 cm cada una en las marcas correspondientes a cada panel antes de ser izados. De igual manera se hizo con el panel de la sección 6.

Después se procedió a instalar las conexiones eléctricas para los dispositivos de audio de la sección 1 y 5 que deberían quedar ocultas al público. El audio de la sección 1 se dispuso en la parte superior del marco de la puerta de entrada a la sala, los cables se fijaron sobre la pared trasera mediante silicona y clavos de soporte, quedando ocultos al abrir la puerta de esta sala puesto que su apertura es hacia el interior de la misma. El audio de la sección 5 se dispuso tras una de las puertas de la salida del medio que se dirigen hacia el balcón principal de igual manera que se hizo con la sección 1. Ambas puertas ocultan conexiones o enchufes eléctricos fijados a la pared por lo que no se requirió de grandes extensiones de cable, ni tampoco se requirió ocultarlos.

La instalación del Árbol de la Vida requirió un poco más de esfuerzo físico, tiempo y paciencia. Al estar la sala de exhibición en un segundo piso se debía subir el tronco y ramas del árbol por el balcón interno que mira al patio del museo. Para eso se improvisó una polea utilizando la viga que soporta el techo subiendo el árbol mediante la fuerza del equipo de trabajo, para luego incrustar el tronco en la raíz del árbol previamente colocado en la disposición final y ajustándolo y fijándolo a esta con cuñas de madera. Posteriormente se requirió de mucha paciencia para disponer las hojas en sus ramas amarrándolas aleatoriamente mediante alambre y cubriéndolas con cinta de imitación madera.

Por último y atendiendo a una solicitud de la directora del MIM se dispuso en la sección 5 una serie de 11 fotografías y una ficha informativa en la pared contigua al Árbol de la Vida, las cuales no se habían contemplado en la curaduría.

### **3.7. Iluminación**

Para la iluminación se tomaron los consejos del manual de López quien dice que “la mejor iluminación es la que permite leer un libro y apreciar sus ilustraciones sin dificultad; sin que fastidie su resplandor y sin que requiera esforzar la vista” (López Barbosa, 1993, pág. 31). Sin embargo por motivos de recursos económicos no se pudo acceder a iluminación complementaria.

Este espacio cuenta con dos tipos de luz: luz solar y luz fluorescente. Se hicieron las respectivas pruebas utilizando uno de los tipos de luz a la vez al igual que la combinación de ambas, se contó realmente con suerte al no ser necesario utilizar otro sistema de iluminación puesto que la combinación de ambas y la coloración blanca de las paredes del recinto hacían que la lectura, el mirar las fotografías, y ver las imágenes en movimiento de las pantallas, resultara cómodo para el observador, la entrada de la iluminación solar se da a través de las puertas de los balcones, y el techo que hay sobre estos combinado con la ubicación dirigida hacia el norte magnético evita que los rayos solares entren directamente a la sala.

### **3.8. Consideraciones finales**

La alianza estratégica entre el Museo Comunitario de San Jacinto y el Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María, fue indispensable para concretarse la Sala Permanente de la Memoria Montemariana, de la que deriva esta práctica. Ambos museos de profundo carácter comunitario, fueron conscientes de las necesidades propias y se apoyó en su contraparte, con la confianza natural de un amigo al emprender metas en común.

Para el MIM esta alianza significó dejar un precedente dentro del territorio montemariano al pensar como insertar el discurso de la memoria histórica en un museo comunitario que maneja un discurso antropológico sobre la cultura de la región, logrando disponer una exposición de las memorias colectivas montemarianas de la historia de las últimas cuatro décadas.

Para el MCSJ, creo que puede significar que las narraciones con las que cuentan en su discurso abren las puertas para nuevas narraciones, las cuales complejizan y complementan su guion.

Para las comunidades con las cuales trabajan las dos organizaciones creo que esta experiencia sirve para verse reflejadas en las narraciones que realizan ambos museos. Estas comunidades son conscientes que la lectura de estas narraciones son fundamentales para que las nuevas generaciones no olviden de donde provienen, que la lectura no es solo la que se realiza en los libros sino que es la lectura del propio entorno, así “la reorganización de un universo simbólico, de un universo de lenguaje a través de la lectura, puede contribuir a que los jóvenes –o los menos jóvenes- lleven a cabo desplazamientos reales o simbólicos, en diferentes campos, desplazamientos en el historial escolar y profesional, que les permita llegar más allá de donde hubiera podido llevarlos la programación social... la lectura contribuye así a crear un poco de “juego” en el tablero social; a que estos jóvenes se hagan un poco más actores de sus vidas, sujetos de sus destinos y no solamente objetos del discurso de los demás” (Petit, 1999); pensamiento en que coinciden ambas instituciones conscientes que son formadoras de las comunidades de su entorno.

### 3.9. Bibliografía

- Botero Cuervo, C. I. (julio - diciembre de 2014). La construcción del museo comunitario de San Jacinto, Montes de María, Bolívar. *Boletín de Historia y antigüedades*, CI(859). Recuperado el 11 de 03 de 2016, de <http://academiahistoria.org.co/boletin/index.php/boletin859/article/view/74>
- Dever, P., & Carrizosa, A. (s.f.). *Manual básico de montaje museográfico*. División de Museografía, Museo Nacional de Colombia. Recuperado el 15 de 02 de 2015, de [http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual\\_museografia.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_museografia.pdf)
- Esguerra, G. (2009-2010). *Principios fundamentales de la conservación preventiva. Documento Consejo Nacional de la Cultura, Universidad Nacional Experimental, “Francisco de Miranda”, Vice Rectorad Académico/Área de Post-Grado. Maestría en Museología. Módulo IX. Conservación Prevent.* Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio.

- López Barbosa, F. (1993). *Manual de Montaje de Exposiciones*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. Recuperado el 28 de 01 de 2015, de [http://aprendersempre.org.br/arqs/Manual%20de%20Montaje%20de%20Exposiciones\\_Colombia.pdf](http://aprendersempre.org.br/arqs/Manual%20de%20Montaje%20de%20Exposiciones_Colombia.pdf)
- MMGP. (2012). *Pautas para la implementación y evaluación del trabajo final. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Museo Comunitario de San Jacinto. (s.f.). *¿Quiénes somos?* Recuperado el 12 de 03 de 2016, de <http://www.museocomunitariosanjacinto.com/#!quienes-somos/cfvg>
- Petit, M. (1999). "Lo que está en juego en la lectura hoy en día". En M. Petit, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica.

### **3.10. Anexos**

1. Guion Museológico
2. Croquis Disposición Museográfica
3. Invitación inauguración Sala Permanente de la Memoria

### 3.10.1. Anexo 1

---

---

#### Museo Comunitario de San Jacinto

#### Guion museológico Sala Permanente de la Memoria Montemariana

#### **Guión Museográfico: Contenidos temáticos**

#### **Sección 1: Bienvenida. Presentación.**

**Sonido:** Décima de bienvenida: Duración 1'57" segundos.

“Hay momentos que en la historia,  
Como pasó en mi región,  
Se instala la sinrazón  
masacrando la Memoria  
y se entroniza una escoria  
humana con su crueldad  
se pierde la Identidad  
la Palabra es silenciada  
la gente es asesinada  
en medio'e la impunidad

Que el mundo ya esté enterado  
y que este horror no se repita



que la barbarie descrita  
ya sea cosa del pasado  
ahora estamos empeñados  
en recuperar la Historia  
en resaltar la Memoria  
y la Identidad perdida  
y la Palabra y la Vida  
como acción obligatoria

Y como sólo deseamos  
resaltar la Identidad  
la Palabra y la Verdad  
ahora un Museo creamos  
así como lo soñamos  
como ave de nuestro suelo  
que repare con su vuelo  
nuestro Proyecto de Vida.  
Les damos la bienvenida  
al viaje de este Mochuelo”

Beatriz Ochoa.

<https://www.youtube.com/watch?v=onNtIs-O-VA>

**Objeto Museográfico:** 2 mecedoras.



**Bienvenida:** Impresión en vinilo. Lámina silicona 2.40 X1.22m

# MEMORIA e IDENTIDAD MONTEMARIANA


«Un preámbulo al mochuelo»

Reverencia e identificación al lugar de la patria y la memoria en los Montes de María. Este es un espacio para la narración de los hechos y co-existencia de las comunidades afectadas por el conflicto armado, para la afirmación de la diversidad cultural del territorio montemariano dentro del estado del Caribe colombiano y para preservar la memoria oral de las personas a quienes la guerra les quitó su derecho a la vida, a la tierra e incluso a su propio voz. Símbolo parte de este homenaje a la vida, para que su memoria no se apague.

LOS MONTES DE MARÍA



NUESTRO MOCHUELO



El MM es el símbolo de El Mochuelo, se lo proyectó como una carga en forma de ave que lleve la voz de las comunidades de la región y otros lugares del país a del exterior. Su carácter lloroso es además con el espíritu participativo y dialógico que tiene desde su concepción. Intelectuales jóvenes de meditación social, de formación de políticos y de visibilización de la voz que han sido históricamente excluidas de los relatos del conflicto, de sus causas y sus consecuencias.

PARTICIPARON

Comités de Narración e Investigación de la Memoria de los municipios de San Andrés de Palenque, Sibundoy, Chalito, Mirra, Colón, Los Palmar, San Andrés, Oveja, San Juan El Carmen de Bolívar (zona urbana, rural) y El Sábalo, San Andrés, San Juan Nepomuceno, San José del Palmar, Matamoros, San Roque de Palenque, María La Baja, Corchiva, El Guano y Zambora, en Bolívar.

















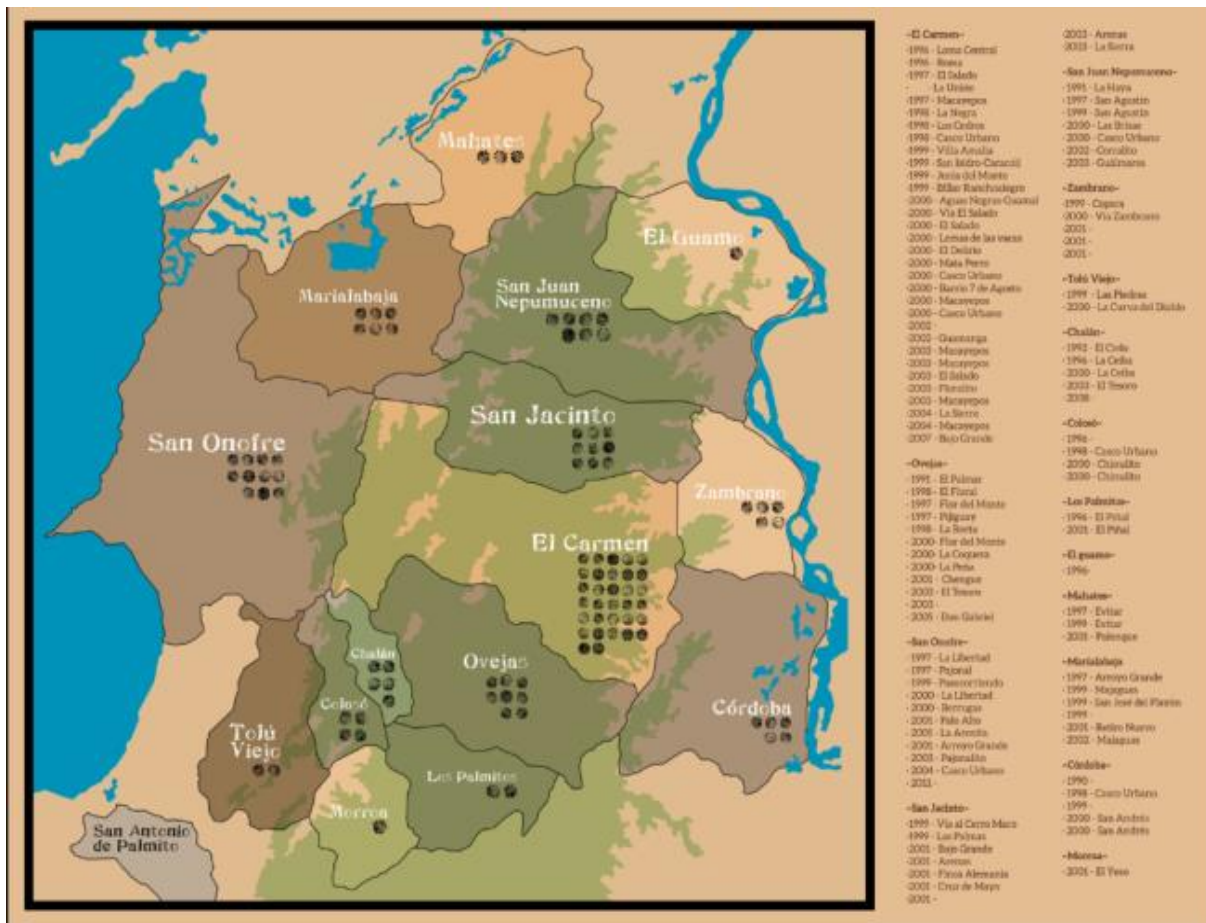






## Sección 2: Territorio y Memoria:

Imagen de Piso: Mapa de hechos victimizantes: Impresión en vinyl floor 2,70X 2m. Imagen de piso.



**Infografía:** tamaño carta (21.59X27.94 cm), atril 120 cm

## MEMORIA e IDENTIDAD MONTEMARIANA

«Un preámbulo al mocheño»



### Nuestras Memorias del conflicto “La última década marcada por una guerra ajena, sufrida en carne propia”

“En los Montes de María el conflicto social producto de su historia de poblamiento y del acceso a su riqueza de recursos y rutas estratégicas ha tenido varias expresiones que marcan ciclos. En varias épocas esas tensiones se trataron de forzar hacia un espejismo de solución de forma violenta, sin más resultado que sufrimiento y el impulso a nuevos ciclos de venganza y conflicto.”

“Sectores tradicionales de poder ligados a la propiedad de la tierra y a una idea de orden social basado en la inequidad y la exclusión, han estado en permanente empuje por mantener sus privilegios. En la última década, el conflicto se recrudeció con la confluencia de estos intereses tradicionales foráneos y regionales, del narcotráfico, y de una aparente justificación política, tres factores que se unieron para lograr el dominio territorial a sangre y fuego.”

“Acudir a las armas ha sido una falsa salida para varios sectores sociales, tanto para mantener el poder establecido como para retarlo. La destrucción y el despojo de los

medios de producción, el desplazamiento masivo, el quiebre de la voluntad organizativa y política de las comunidades, alinear a éstas en esquemas de poder de cada bando, el abuso de las mujeres, el confinamiento y el control arbitrario de las vías de comunicación, han sido estrategias de guerra que causaron desolación y un efecto prolongado de miseria y abandono”.

“Para que esto no se repita, es hora de fortalecer una sociedad democrática equitativa, incluyente, justa, que valore la diversidad y de cabida a la voz de los campesinos que trabajan la tierra, para que decidan sobre ella y el territorio que por siglos ha sido su hogar”.

“Cada comunidad atravesó el conflicto de manera muy diferente, por las circunstancias locales que lo hicieron cambiante, y la mayor influencia de alguno de los bandos en contienda, que se convertiría, además, en un estigma para la población civil. Estos son sus testimonios, en su propia voz”.

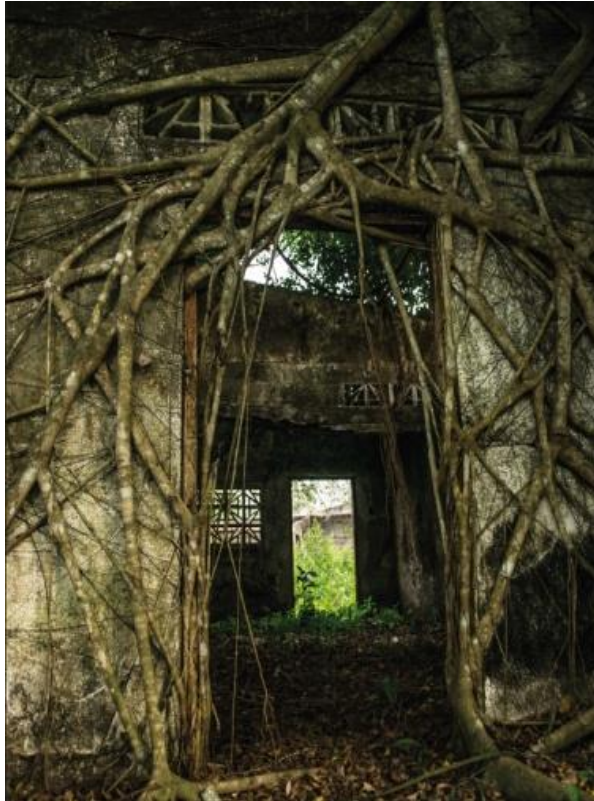
**Imagen 1:** Iglesia de Macayepo, corregimiento de El Carmen de Bolívar.

Impresión en vinilo. Retablo 1X 1.30 m.



**Imagen 2:** Puerta en Mampuján, corregimiento de María La Baja.

Impresión en vinilo. Retablo 1.30 X 1 m.



**Imagen 3:** Casa en las Palmas, corregimiento de San Jacinto.

Impresión en vinilo. Retablo 1X 1.30 m.





### **Sección 3: Voces y Memorias**

**Video: Testimonios sobre el conflicto** (13 hechos victimizantes).

Proyección a pared.

**Título:** "Voces y Memorias"

**Video:**

1- Título: Capaca Dolor y resistencia

Sinopsis: Desplazamiento de la comunidad de Capaca, municipio de Zambrano, Bolívar.

Duración: 04: 03 Minutos

Realización: Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21.



2- Título: “No más muertes inocentes”

Sinopsis: Consecuencias de los atentados con explosivos contra la población de El Carmen de Bolívar, Bolívar.

Duración: 03: 48 Minutos

Realización: Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21.

<https://www.youtube.com/watch?v=7aYkBMTtoADU>



### 3- “No quiero que esto suceda”

Sinopsis: Ejecuciones extrajudiciales en el municipio de Tolú Viejo, Sucre.

Duración: 03: 27 Minutos

Realización: Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21.

<https://www.youtube.com/watch?v=m-b4g8Hgxgg>



4- Titulo: La Bonga entre el dolor y la esperanza

Sinopsis: Desplazamiento de la comunidad de La Bonga, corregimiento de san Basilio de Palenque, Bolívar.

Duración: 05: 17 Minutos

Realización: Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21.

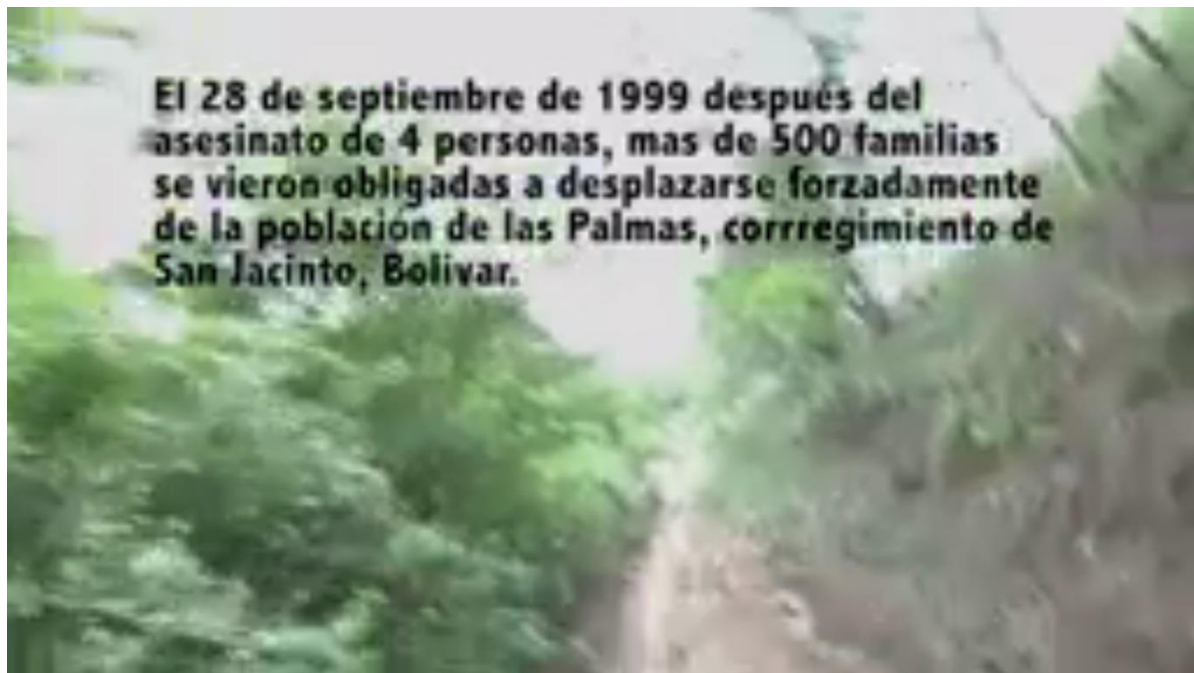
<https://www.youtube.com/watch?v=JBoPn0iqwBA>



5- Título: Entre la soledad y el olvido

Sinopsis: Retorno después del desplazamiento de la comunidad de Las Palmas, municipio de San Jacinto, Bolívar.

Duración: 04: 19 Minutos



6- Título: “Me voy pa’ la Europa”

Sinopsis: Recuperación de tierras y persecución a los campesinos y campesinas de la finca La Europa, municipio de Ovejas, Sucre.

Duración: 03: 29 Minutos

Formato: HD

Compositor: Andrés Narváez

Realización: Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21.

<https://www.youtube.com/watch?v=Aq3zgZkRDRo>



#### **Sección 4: Homenaje a los Ausentes´**

**Objeto Museográfico:** Árbol de la Vida 3.50mX3.00m aproximadamente.





## **Sección 5: Alas de la Resistencia, la Identidad y la Cultura**

**Infografía 1:** Impresión en vinilo sobre kikopack.

Tamaño carta (21.59X27.94 cm). Atril 1.20 cm



La oralidad y la música que compartimos se mantuvo a pesar de la guerra, tuvo que adaptarse ante la nueva realidad que ésta impuso, y le hizo el quite al silencio.

Las comunidades participantes del MIM plantearon su visión de cultura, partiendo de que sus expresiones entraban en juego con el territorio y la memoria colectivos, conformando una riqueza de legado que nadie les podría quitar.

**Sabor a Gaita** (fragmento)

Adolfo Pacheco

*Pero mi tierra envidiosa  
de notas triste volvió a la gaita  
y los corpiños de rosa  
saltaron todos sobre la falda.*

*Y suénale esa maraca  
que haga cosquilla sobre su talle  
y se desgaje la esperma  
sobre la rueda que deja el baile.*

*Sanjacintero recuerda  
los bailes nobles de tus abuelos  
los que bailaban la gaita  
y dejaron huellas sobre tu suelo.*



La llegada del acueducto al pueblo diluyó un espacio de socialización que existía cuando había que ir a lavar al arroyo, lo que lo convertía en un sitio de tertulia donde circulaban las noticias y los chismes.

Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m



**Panel 1 cara B: Lavanderas en María La baja**

Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m



**Infografía 2:**

Impresión en vinilo sobre kikopack.

Tamaño carta (21.59X27.94 cm). Atril 1,20 cm

**MEMORIA e  
IDENTIDAD  
MONTEMARIANA**  
\*\*\*Un preámbulo al mochuelo\*\*\*

2

## La intangible riqueza del viento

¿Por qué llamar intangible a algo que saboreamos y oímos a diario? Porque a pesar de no tener una materialidad permanente como objetos, la gente vive y comparte sus expresiones de cultura en ciclos de constante apropiación y reinención, trabajando con los materiales del espíritu y la palabra.

Lo que distingue al Caribe adentro que son los Montes de María es una canción, la que teje el viento en las gaitas y que palmas recias agita en los tambores, de las culturas múltiples que influenciaron la conformación histórica de sus comunidades.

Disfruta aquí de una pequeña aunque significativa selección de lo que somos...

### La pesada carga de lo material en la memoria

Presentación: *La vida campesina montemariana está poblada de objetos y herramientas que nos refieren al trabajo, a la interpretación musical, a las noches sin luz eléctrica, a la preparación de los alimentos, a las diversiones... en fin, a cuanto chócoro inventamos para ser como una prolongación de estas manos, que hacen y cumplen lo que la palabra dice.*

**Panel 2 cara A:** Mujer ensartando tabaco en Villa Colombia (Ovejas).

Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m



**Panel 2 cara B:** Rueda de Gaitas en el Carmen de Bolívar.

Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m





**Infografía 3:**

Impresión en vinilo sobre kikopack.

Tamaño carta (21.59X27.94 cm). Atril 1.20 cm



La tradición era *la mano vuelta*, por ejemplo, mi abuelo tenía 18 hectáreas y él no pagaba ni un peso para jornal, para trabajar, sino que se reunían las familias y decían:

– "Mire, vamos a comenzar a trabajar a partir del 1 de enero

y todo el mundo iba. Porque era: picar el monte, hacharlo, palitarlo... y eso lo hacían colectivamente. Entonces el lunes iban a arar a donde el viejo y trabajaban todos. Simplemente él ponía el almuerzo, todo el mundo desayunaba en su casa, se iba allá, él ponía el almuerzo y luego regresaba a comer a su casa. O sea que no se gastaba sino el valor del almuerzo en la realización del cultivo.

Y así hacían sucesivamente todas las semanas para picar el monte.

Hacían intercambio. Eso era tradicional en la región, no solamente en mi familia. Inclusive todavía hay familias que hacen así. Todavía eso está vigente, por eso la gente se da cuenta de que eso todo el mundo trabaja, porque si miramos individualmente desde el punto de vista capitalista, pues el que no tiene capital no siembra. En cambio, así en esa forma no solamente siembra sino que asisten el cultivo

O sea que todo el mundo siembra, todo el mundo tiene sus cultivos y todo el mundo cosecha [...]

**Panel 3 Cara A:** Hombre cosechando yuca en Villa Colombia (Ovejas).

Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m



**Panel 3 Cara B:** Hombres jugando Dominó en Colosó.  
Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m



Infografía 4:

Impresión en vinilo sobre kikopack.

Tamaño carta (21.59X27.94 cm). Atril 1.20 cm



## Movilización y organización campesina

“Para defender y reivindicar sus derechos, los habitantes de los Montes de María buscaron formas organizativas cambiantes a lo largo del tiempo, de acuerdo al contexto histórico y a sus propias dinámicas internas. Comunidades campesinas con una base étnica afro, palenquera, indígena y mestiza, han logrado así resistir en su territorio mediante esfuerzos tendientes a definir e influenciar en las dimensiones política, productiva, social y cultural.”

“Los logros han sido tal vez tan grandes como los fracasos, y cada lucha organizativa ocasionó a su vez una reacción desproporcionada por parte de sectores de poder tradicional.”

“Nuestro Mochuelo en su ejercicio de canto dialogante de la historia reciente y la más lejana, recogió testimonios valiosos, el palpitar de un territorio soñado, en las propias voces de sus protagonistas.”

**Panel 4 Cara A: Resistencia campesina 1.**

Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m



**Panel 4 cara B: Resistencia campesina 2.**  
Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m



**Panel 5 Cara A:** Resistencia campesina 3.  
Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m





**Panel 5 Cara B:** Resistencia campesina 4.  
Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m



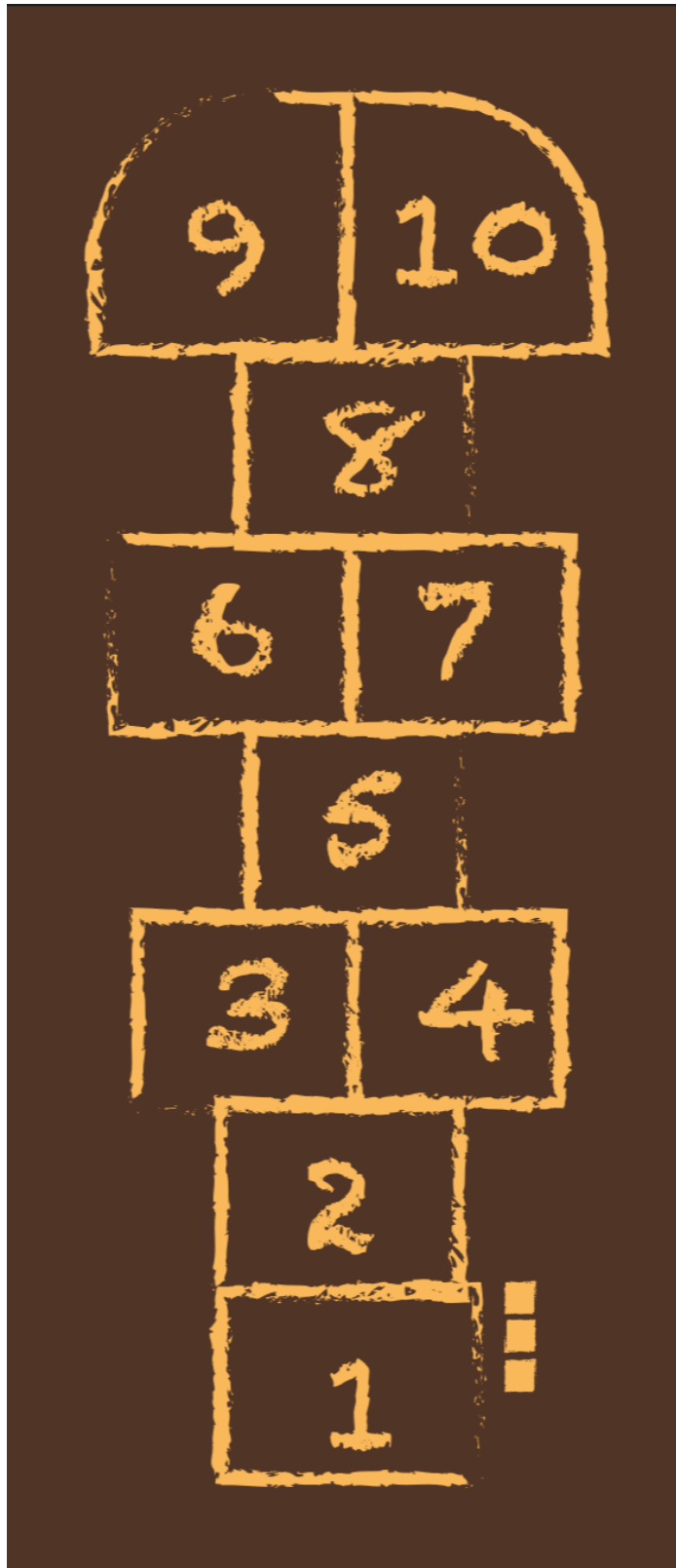
## Sección 6: Patio de Juegos

**Video:** Juegos tradicionales de los Montes de María.  
Duración: 3'06''



**Imagen de piso:** La Peregrina

Impresión en vinyl floor 2,70X 2m. Imagen de piso.

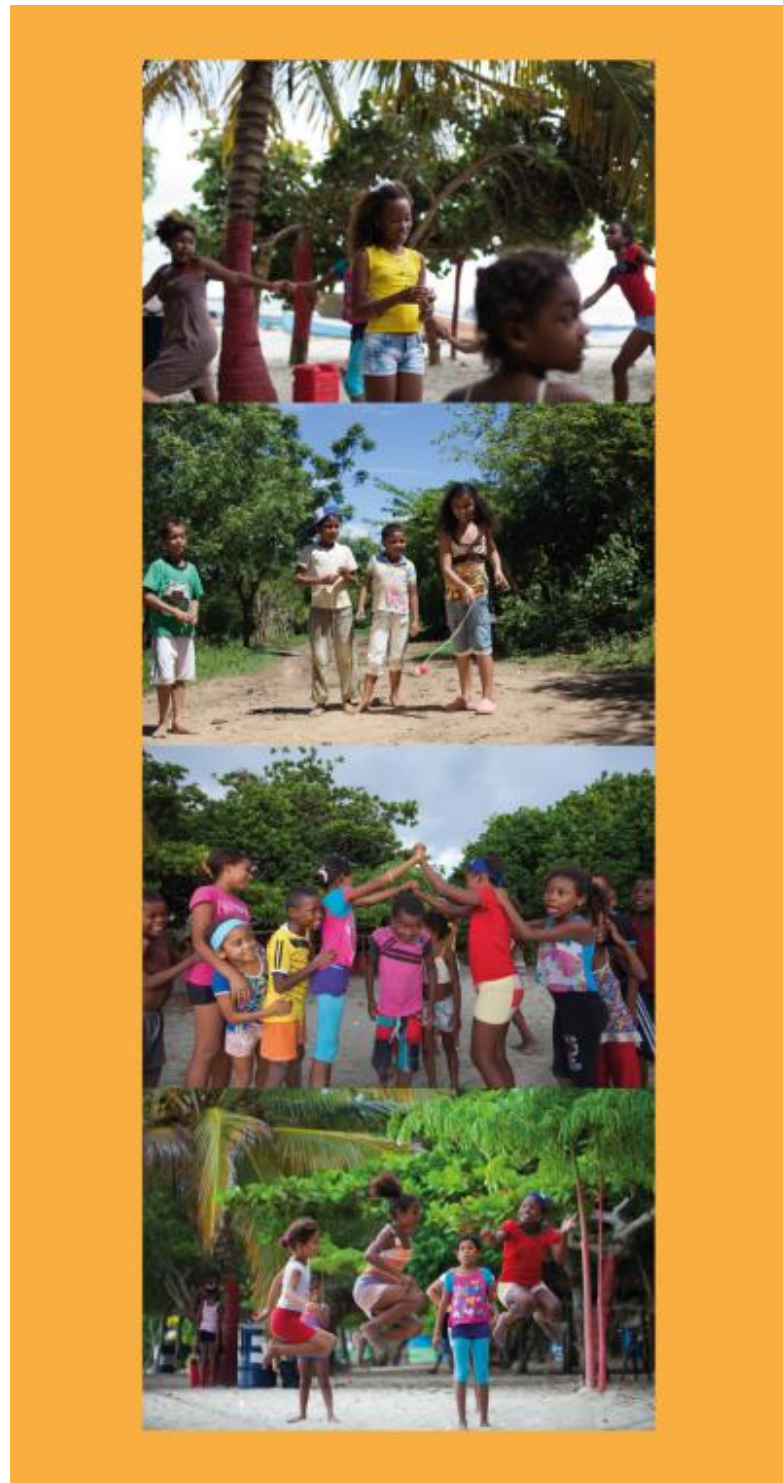


**Panel 6 Cara A:** Juegos tradicionales 1.  
Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m

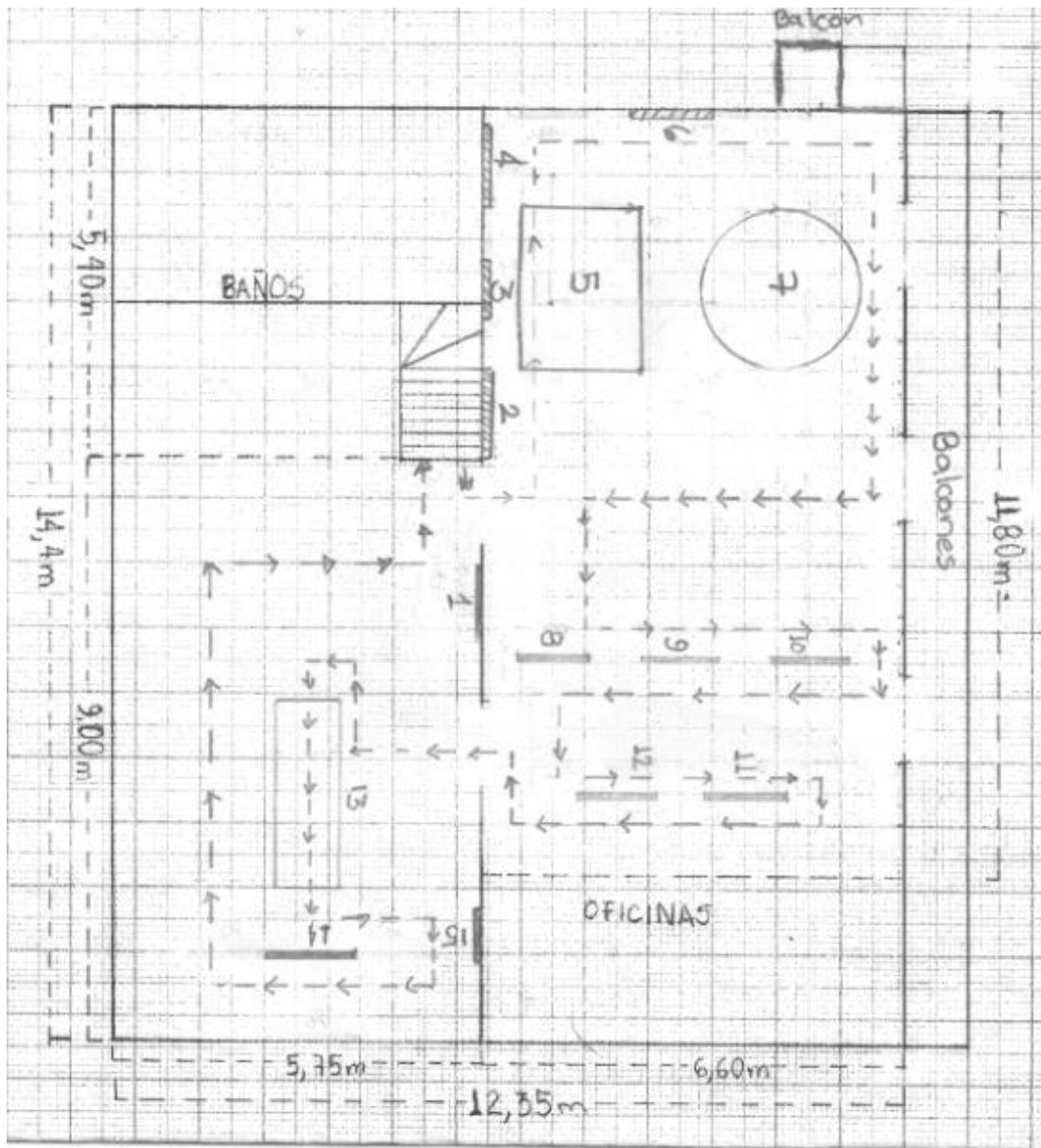


**Panel 6 Cara A: Juegos tradicionales 1.**

Impresión en vinilo. Panel 2.40 X1.22m



## 3.10.2. Anexo 2.



- |                                 |  |
|---------------------------------|--|
| 1. Bienvenida-presentación      | 6. Loop casos emblemáticos             |
| 2. Macayepo                     | 7. Homenaje a los ausentes             |
| 3. Las Palmas                   | 8, 9, 10, 11 y 12 panel 1, 2, 3, 4 y 5 |
| 4. Mampuján                     | 13. Peregrina                          |
| 5. Mapa de Hechos Victimizantes | 14. Panel juegos                       |
|                                 | 15. Loop de juegos                     |





### 3.10.3. Anexo 3



El Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 y  
El Museo Comunitario de San Jacinto, Invitan a la inauguración de  
La Sala Permanente de la Memoria Montemarina

Lugar: Museo Comunitario de San Jacinto  
Plaza Principal, San Jacinto, Bolívar  
Fecha: 16 de abril de 2015.  
Hora: 4:00 p.m.



Centro Nacional  
de Memoria Histórica





## 4. Trabajo Colaborativo

Asesor Institucional: Daniel Castro.

### 4.1. Introducción

“(...)en las afueras de la ciudad, al oriente, a la salida del boquerón formado por los cerros de Monserrate y Guadalupe, una antigua mansión, circuida de tapias amarillentas, sobre las cuales se levantan las copas florecidas y los verdes follajes de añosos huertos.

Una ancha portada, de verja de hierro, da acceso al patio empedrado de la Quinta, donde murmuran perennemente dos fuentes de mármol blanco. Todavía se ven, al pasar, algunos de los cerezos y alcaparros bajo cuya sombra se paseaba el Libertador, y, por la huerta, hoy desmedrada, parece aún divisarse la bonachona figura del chapetón José María Álvarez, soldado de Sámano, y después hortelano de Bolívar, llevando frescas hortalizas a la negra María Luisa, cocinera de la Quinta en aquel tiempo.

En el centro está la casa con sus jardines abandonados, sus árboles decrepitos que extienden sus ramas y sus sombras sobre los corredores solitarios y los salones en ruinas, donde en otros días resonaron músicas voluptuosas, en noches de festines sorprendidos por la aurora (...);” (Hispano, 1919, págs. 5-6).

El trabajo colaborativo en la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio “busca la concreción de un proyecto museológico integral y completo a partir de un caso práctico” (MMGP, 2012); es también además un ejercicio de construcción colectiva para realizar un proyecto dentro de una institución museal, y acercarse al entendimiento de la realización de sus labores.

Para la realización de este trabajo efectuamos un diálogo museológico entre las profesiones de la antropología y la historia, la primera encabezada por Álvaro Enrique Bermúdez y la segunda representada por mi persona, en torno a la relación

entre Simón Bolívar y la música dentro del contexto del Museo Quinta de Bolívar, en relación a dos instrumentos musicales (pianos) que se encuentran al interior de esta casa quinta.

## 4.2. Contexto histórico

La historia de la hoy llamada Quinta de Bolívar nace en el año de 1670, cuando “el bachiller Pedro Solís de Valenzuela hizo donación de un "glovo de tierra" a la capellanía de la Ermita de Monserrate” (Zambrano P., 1998), esta capellanía ostentó ser la titular de este terreno hasta el año de 1800 cuando el comerciante don José Portocarrero “compró el terreno y edificó la Quinta con el designio expreso de dar una espléndida fiesta en el día del cumpleaños de la Virreina” (Hispano, 1919, pág. 7), doña Francisca Villanoba, esposa del Virrey José Antonio Amar quienes llegaron en 1803 a Santafé.

Luego en 1820, Santander compró la Quinta a los descendientes de Portocarrero quienes la tenían muy deteriorada para obsequiársela al libertador “en nombre del Gobierno granadino, «como una pequeña demostración de gratitud y reconocimiento en que se halla constituido este Departamento de Cundinamarca por tan inmensos beneficios de que lo ha colmado Su Excelencia, restituyéndole su libertad»” (Hispano, 1919, págs. 7-8).

Aunque Bolívar ocupó varias veces la Quinta entre 1821 y 1826, no fue sino hasta este último año “cuando se realizaron las reparaciones y amoblamiento definitivo” (Zambrano P., 1998) de este inmueble como vivienda para el “Dios de Colombia”<sup>12</sup>.

Ya en 1827, Bolívar ocupó la Quinta y le correspondió afrontar el terremoto del 16 de noviembre de este mismo año antes de partir hacia Venezuela. Manuelita Saenz aparece en este momento en escena:

---

<sup>12</sup> Cuando la Quinta fue construida, el comerciante Portocarrero tenía una inscripción en el comedor que rezaba “Amar es mi delicia”, en 1822 la leyenda fue cambiada por “Bolívar es el Dios de Colombia”.

“Manuela se convertiría pronto en el centro de la casa. Consejera política y apoyo apasionado, sin condiciones, celebra reuniones sociales y políticas de los amigos incondicionales del Libertador y cuida de él en sus momentos de enfermedad y desesperanza” (González, 1998).

Fue en esta época cuando la Quinta tuvo su mayor actividad política:

“Celebraron por aquel tiempo los amigos del Libertador festejos en aquella Quinta. Asistieron muchos altos empleados, un grupo de particulares y el batallón Granaderos. Manuelita los recibió afablemente e hizo los honores de la casa, mas, en medio del entusiasmo de aquel día, hubo un episodio ridículo: los invitados de la Sáenz fusilaron en el patio de la Quinta un pelele, al que pusieron el nombre de Santander y esta inscripción: Muere por traidor” (Hispano, 1919, págs. 11-12).

Regresó el Libertador a ocupar la Quinta entre septiembre y diciembre de 1828, y nuevamente entre el 15 y el 30 de enero de 1830. Cuando donó la propiedad a José Ignacio París, para salir de Bogotá “el 8 de mayo de 1830, para no volver jamás” (Ibíd., pág 17).

José Ignacio París, dispuso la Quinta para la Instrucción pública, donándola a Matilde Barrios; sin embargo se encargó de su mantenimiento y en 1846 instaló las dos fuentes de mármol blanco en el patio principal.

Después de varios usos que se le dio a esta Quinta, entre ellos como centro de conspiración contra los artesanos de las Sociedades Democráticas Liberales; como Centro de Instrucción para señoritas; y socorrer en el lugar al general Tomás Herrera. Doña Manuela París decidió vender la propiedad en 1870 a Diego Uribe. En el año 1878 el inmueble pasó a manos de Miguel Plata Azuero; en 1880 se vendió a Nicolás Vargas y Vladislao Posada; ese mismo año Posada vendió sus derechos a Jasón Gaviria, y se evidenciaba ya la decadencia de la casa.

Continúo cambiando de dueños y de uso, pasando por “Casa de Salud”, fábrica de bebidas fermentadas llamada “Bolívar” y curtiembre de pieles.

Luego el doctor Alfonso Robledo “el 21 de marzo de 1919, (...) adquiere la Quinta para ser destinada a honrar la memoria del Libertador.” (Zambrano P., 1998). Tres años más tarde en 1922 “se hace el traspaso definitivo al Estado. Con esto termina el período de decadencia de la Quinta” (Ibíd.).

“En 1991, el Gobierno Nacional solicitó a la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá que restaurara la quinta” (Quinta de Bolívar, 2015), esta restauración llevó más de siete años, tratándose de recuperar el aspecto cuando fue habitada por el Libertador.

### **4.3. Tipología Museística**

La Casa Museo Quinta de Bolívar utiliza piezas reales en sus exposiciones, en este caso objetos que se atribuyen pertenecieron al Libertador, mostrando durante mucho tiempo la simple escenificación del momento; sin embargo esta tipología de casa museo ha venido cambiando al articular a la institución un direccionamiento “donde se trabaja en torno a la figura y legado de Bolívar” (Jiménez Perez, 2013), lo que muestra que se dan intentos de cambiar la tipología de un modelo tradicional a un museo de tendencia Constructivista, la cual en palabras de Pastor Homs “parte de la idea antiplatónica de que el conocimiento es una realidad subjetiva que no existe fuera de las personas y grupos concretos y, además, de que son los aprendices los que construyen su conocimiento mientras aprenden, interactuando con el entorno y creando y revisando tanto sus conocimientos como su actividad para aprender” (Pastor Homs, 2004, pág. 54)

Uno de los programas con que se intenta alcanzar la tendencia constructivista es el llamado “piezas en diálogo”, donde se busca que los objetos que escenifican parte de la vida del Libertador, se conviertan en medios para aprender de ellos y con ellos, permitiendo que los visitantes realicen diversos análisis sobre estos objetos llegando a sus propias conclusiones en torno a la vida cotidiana de Bolívar y su época. Este programa pretende entonces mostrar los objetos originales para mediante la observación y el análisis de estas piezas “desarrollar las capacidades

de las personas para entender, valorar y criticar el mundo que les rodea y a los seres humanos que lo habitan, sus culturas, sus costumbres, sus mitos, sus prejuicios, etc., y ello sin necesidad de grandes conocimientos especializados.” (Ibíd. Pág. 58)

Lo anterior se ve referenciado en el diagnóstico museológico que hace Alejandro Jiménez sobre la fundamentación pedagógica de los servicios educativos de la Quinta de Bolívar:

- “- Los comunicadores educativos que dirigen las actividades son en su mayoría licenciados o cuentan con formación en pedagogía.
  - Los postulados pedagógicos de los Museos están basados en modelos vigentes desarrollados por educadores que contribuyen a activar los procesos de memoria individual y colectiva, la participación y el dialogo.
  - Los materiales que apoyan estas estrategias parten de los contextos museológicos y los acervos de cada institución.
  - La existencia de guiones es trabajada por cada comunicador educativo, reelaborando los discursos y flexibilizando la interacción con los públicos.”
- (Jiménez Perez, 2013)

Lo anterior ha permitido que el área esté más inclinada a trabajar en las relaciones patrimonio-comunidad, democratizando los procesos de conocimiento al interior del museo.

#### **4.4. El Proyecto.**

Álvaro Bermúdez, compañero en la segunda cohorte de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, se acercó en febrero del 2012 y mencionó la posibilidad de realizar el trabajo colaborativo en la Quinta de Bolívar, invitándome a una reunión la semana siguiente con el entonces director de la misma, Daniel Castro, en el Museo de la Independencia Casa del Florero, reunión en la cual nos explicarían que esperaba la Casa Museo de nosotros.



En este momento no teníamos idea de cuál sería la función que deberíamos realizar para este componente. Así que cuando llegamos a la reunión nos dimos cuenta que debíamos investigar y realizar una cuartilla donde mostráramos la relación que tenía Simón Bolívar con la música, los bailes, y la sociedad del siglo XIX; específicamente debíamos utilizar dos pianos que se hallaban dentro de la casa y que uno de ellos se atribuye fue fabricado por el descendiente irlandés David McCormick y relacionarlos con el tema.

El objetivo de la investigación fue la realización de un documento que participara del programa de exhibición de la colección llamado “Piezas en Diálogo”, en el cual se exhiben objetos que pertenecieron al libertador, y se realizan conversatorios y visitas guiadas alrededor del tema seleccionado, que en este caso fue: “la música en la quinta de Bolívar”. Surgieron entonces las preguntas de nuestra parte si debíamos intervenir la sala de algún modo, o si participaríamos en algún tipo de taller o charla sobre el escrito; a lo cual se nos respondió que no; solamente se necesita el texto para ser incluido en este programa y exponerlo junto a los elementos físicos de la colección correspondientes a un clavicordio y un piano de mesa, reproduciéndolo dentro del guion del museo. No se realizaron más reuniones entre el Museo y los estudiantes, limitando el trabajo investigativo del componente colaborativo a la presentación de un documento.

Junto a Álvaro Bermúdez planteamos entonces cuadrar un cronograma de trabajo con un tiempo máximo de dos semanas (que era el término dado por el museo para la entrega del documento), dando plazo para explorar la bibliografía, para la construcción del texto, allí también incluimos un par de días para la elaboración de la cuartilla solicitada por la Quinta y se señaló la entrega a la finalización de la segunda semana.

Actividad	Semana 1	Semana 2
Consulta investigativa y bibliográfica	X	

Construcción del documento	X	X
Verificación y corrección		X
Entrega del documento a la Quinta de Bolívar		X

Decidimos entonces enfocar el documento a abrir nuevas interpretaciones sobre dos de los objetos que se encuentran en la Casa Museo Quinta de Bolívar, dos pianos que al estudiarlos van a mostrar su función social dentro del contexto temporal.

Así consecuentemente Pastor Homs habla sobre el aprendizaje por medio de objetos que ha sido una práctica educativa que se extiende desde el S.XIX hasta hoy, y que la misma museología ha tenido “un interés por el estudio de objetos y sus funciones sociales” (Pastor Homs, 2004, pág. 56). Esta autora propone unas fases para “ayudar a los visitantes a leer comprensivamente” a partir de los objetos e “interpretar razonablemente sus significados”.

Según esta autora las fases son:

1ª fase: Exploración sensorial del objeto.

2ª fase: Búsqueda de otras informaciones.

3ª fase: Análisis y discusión de la información obtenida.

4ª fase: recordar, comparar, relacionar y sintetizar.

Por lo que se aplicó esta metodología para comprender el objeto en su contexto desde la propia investigación hasta la elaboración final del documento.

## 4.5. La investigación

La exploración sobre el tema propuesto por la Casa Museo comienza visitando la Quinta de Bolívar por nuestra cuenta, para ubicar los objetos que resultarían ser las “Piezas en Diálogo”, no fue una tarea fácil y cuando los encontramos, descubrimos que no eran objetos destacados en la colección. Se trataba entonces de un piano de mesa y un tipo de clavicordio que estaban dispuestos en la sala.

En este punto nos encontramos que estábamos en la fase de exploración sensorial del objeto acumulando el mayor número de datos sobre estos instrumentos musicales. Allí hicimos el ejercicio de detallar el tamaño de cada uno, los cuales son pequeños al compararlo con un piano de cola, el material predominante era la madera, y se veían muy antiguos.

Luego, Para acercarnos un poco más a familiarizarnos con estos objetos nos adentramos en la 2ª fase para la comprensión del objeto: la búsqueda de otras informaciones. Así nos dirigimos a la colección de instrumentos de la Biblioteca Luis Ángel Arango y observamos que el clavicordio y un piano costurero expuestos allí eran los que más se asemejaban a los instrumentos que abrirían la posibilidad de un aprendizaje de y con estos objetos.

Teníamos información de antemano que la realización de estos objetos se atribuyó a David Mc Cormick por lo que decidimos buscar información sobre este personaje, pudo hallarse su mención en la sección Bailes del tomo I del libro de José María Cordovez Moure “reminiscencias de Santafé de Bogotá” donde al mencionar la decoración de una casa hace referencia al piano inglés o Bogotano y a su vez dice los fabricaba el norteamericano David Mac Cormick. Pero no se encontró más información de este personaje por lo que averiguamos por el origen del apellido y encontramos una referencia al Clan McCormick en la página web <http://usuarios.multimania.es/mccormick/>, allí hacía referencia a David McCormick “(1805-1881) viajó a Colombia radicándose en Florida Blanca (Santander); contrajo matrimonio con Margarita Stuart, dando origen al apellido McCormick en Colombia” y lo relaciona con “los muebles del Museo Nacional, el piano de la Quinta de Bolívar y tres unidades de propiedad particular”.

Seguíamos buscando otras informaciones pero en este estadio ya comenzábamos a pasar a la 3ª y 4ª fase para la comprensión de un objeto. Comenzábamos a realizar el análisis de la información y a comparar, mientras escribíamos el documento.

Se continuó entonces averiguando sobre el piano cuadrado y el clavicordio, como instrumentos esenciales que se tocaban al interior de los hogares de las élites bogotanas, y se encontró información en el autor José Ignacio Perdomo Escobar, quien dice que pertenecen a los instrumentos “cordófonos”, y explica que son y sus características.

Para entrar en la 3ª fase a la que se refiere Pastor Homs como Análisis y discusión de la información obtenida, preguntándonos por el uso y el significado que podían tener estos pianos en las sociedades bogotanas del periodo, nos propusimos a indagar sobre que música se escuchaba durante los años de las batallas de independencia; encontrando en las producciones de autores tales como Guillermo Abadía Morales “La música folklórica colombiana”, Egberto Bermúdez “la música campesina y popular en Colombia: 1880-1930”, y en la obra publicada por la Fundación de música en 1998 “El Granadino, la música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860), los insumos necesarios para formarnos una idea de la música que se escuchaba en la vida cotidiana de ese entonces.

Sobre Bolívar y su relación con la música y el baile se encontró una cita que se repite en: Docuodary Holstein “Memorias”, Dávila “Bolívar galante e intelectual”, Correa “Viaje Stendhaliano; tres ensayos sobre la psicología amorosa del Libertador”, Cuervo “Apuntes historiales”, Carbonell “Escuelas de Historia en América”, en donde Bolívar expresaba su pasión por el baile, diciendo que el “baile era la poesía en movimiento”

En la 4ª fase, para acercarse a la comprensión del objeto comenzamos a relacionar los instrumentos, la música, el contexto social y los personajes, mediante la bibliografía recolectada y las informaciones experienciales encontradas.

Permitiéndonos sintetizar esta información en el escrito presentado ante la Casa Museo Quinta de Bolívar. Así, comparando, recordando y relacionando las informaciones vivenciadas y aprehendidas previamente que teníamos sobre la música, el personaje de Bolívar, el proceso de independencia y la sociedad del siglo XIX. Llegamos a realizarnos las preguntas sintetizadoras, y lograr construir un texto coherente sobre la música en la Quinta de Bolívar expresada en estos dos objetos, y cómo se relacionaban con el tema del libertador y la sociedad bogotana en las décadas siguientes a la independencia<sup>13</sup>, estas preguntas son:

- “- ¿qué me ‘dice’ el objeto acerca de la vida, las actitudes, las expectativas, los pensamientos, etc., de los individuos y los grupos?
  - ¿Qué significó el objeto en su pasado?, ¿Qué significa hoy?
    - ¿Qué significa para mí?
    - ¿Qué significa para los demás?”
  - (Pastor Homs, 2004, pág. 58)

Por último se anexó la partitura de la contradanza histórica llamada “la vencedora”, arreglo e instrumentación para banda de José Rozo Contreras en 1956, transcrita y editada en el 2006 por Miguel Ángel Arias, disponible en el Centro de documentación Musical de la Biblioteca Nacional.

De este diálogo museológico realizado entre las disciplinas de la antropología y la historia, circunscripto además en la metodología sugerida por Pastor Homs para la comprensión de un objeto en un espacio museal, nace el escrito “La Música en la Quinta de Bolívar”, documento que se envió a Daniel Castro el 6 de marzo de 2012, el original está disponible en el anexo 1 de este escrito, y la versión editada se marca como el anexo 2, esta última también se encuentra disponible en <http://www.quintadebolivar.gov.co/que->

---

<sup>13</sup> El documento elaborado en este trabajo colaborativo se puede encontrar en el anexo 1, de este escrito.

hacemos/coleccion/PDF%20Piezas%20en%20Dilogo/Musica%20en%20la%20Quinta%201.pdf

#### **4.6. La entrega**

La entrega del documento donde se hacen los aportes puntuales a la inferencia que tenía la música en la Quinta de Bolívar se realizó por correo electrónico el día 6 de marzo de 2012, solicitando los respectivos comentarios para realizar correcciones o profundizar en algún tema, no se tuvo respuesta. Se insistió una vez más para recoger los posibles comentarios a lo que se respondió: “La información fue usada para la exposición con otros complementos del equipo de investigación de los museos. y ya está colgada en la web. Saludos”<sup>14</sup>. Después de este correo no hubo más comunicaciones con la Quinta de Bolívar.

#### **4.7. Consideraciones finales**

La clara especificidad en la propuesta de la Quinta de Bolívar en enfocarse única y exclusivamente en la construcción del documento que se utilizaría para este programa, alejó a los participantes de este trabajo colaborativo del resto del discurso museológico de la institución, y de su socialización ante el público objetivo.

Sin embargo, el proceso fue enriquecedor, al permitir acercarme a un escenario cuya memoria es significativa para la historia del país.

Las colecciones de la Casa Museo Quinta de Bolívar, además de contar como vivió el Libertador en los cortos periodos que habitó esta casa, también generan un discurso museológico que da cuenta como era la cotidianidad de las élites neogranadinas pos revolucionarias.

---

<sup>14</sup> Contestación del correo electrónico por Daniel Castro en el que se solicitaron los comentarios sobre el documento el día 17 de abril de 2012

La metodología sugerida por Ma. Inmaculada Pastor Homs para para lograr un aprendizaje a través del objeto, puede ser efectiva tanto en procesos de investigación como con en el solo hecho de hacerse una idea determinada por medio del análisis de un objeto, sea este dispuesto en la vitrina de un museo, así como encontrado en la vida cotidiana.

Creo que este proceso de aprendizaje a través de los objetos no siempre es consciente para un público que visita desprevenidamente un museo y pueden omitirse pasos dependiendo de la mirada con la que se intente comprender el objeto.

A nivel personal y profesional este proyecto permitió acercarme a un museo histórico institucional que enfoca su discurso a un periodo específico como lo es la independencia de Colombia, y a un personaje prócer de la independencia.

También el trabajo interdisciplinar permitió comprender que las instituciones museales necesitan la interacción de diferentes formas de pensar, de sentir, de construir y de vivir sus discursos, dándole vida a objetos que representan la memoria de un grupo social.

## 4.8. Bibliografía

- González, F. E. (01 de 03 de 1998). Bolívar en la quinta. *Credencial Historia*(99). Recuperado el 23 de 04 de 2016, de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1998/9902.htm>
- Hispano, C. (1919). *La Quinta de Bolívar*. Bogotá: Arboleda y Valencia. Recuperado el 13 de 03 de 2016, de <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/92312/brblaa604285.pdf>
- Jiménez Perez, A. (2013). Estancia. En *Expografía Audiovisual, del soporte al discurso. Trabajo de grado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- MMGP. (2012). *Pautas para la implementación y evaluación del trabajo final. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pastor Homs, M. I. (2004). *Pedagogía Museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona: Ariel Patrimonio.
- Quinta de Bolívar, C.-M. (07 de 11 de 2015). *Quinta de Bolívar - Historia*. Obtenido de <http://www.quintadebolivar.gov.co/quienes-somos/Paginas/Historia.aspx>

Zambrano P., F. (01 de 03 de 1998). Usos y transformaciones de la Quinta de Bolívar. *Credencial Historia*(99). Recuperado el 26 de 04 de 2016, de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1998/9901.htm>



## **4.9. Anexos**

Anexo 1 - La música en la quinta de Bolívar - Documento original

Anexo 2 - La música en la quinta de Bolívar – Documento editado por el equipo del Museo

## 4.9.1. Anexo 1

### La Música en la Quinta de Bolívar.

Por: Álvaro Enrique Bermúdez Páez y Julián Andrés González Gallego<sup>15</sup>. Marzo de 2012.

Durante la primera mitad del s.XIX, la música escuchada por las sociedades formadoras del periodo Republicano puede ubicarse dentro de la categoría del mestizaje; es decir, la música de las diferentes culturas que se encontraron después de la conquista -tanto las culturas nativas como las que llegaron de Europa y África-, se mezclaron entre sí dando como resultado una gran diversidad en la música escuchada en esta época.

Entre los *“cantos, aires o tonadas que corresponden a las integraciones o mezclas indoeuropeas, producidas con el aporte melódico o rítmico de cualquiera de sus componentes”*<sup>16</sup> -como oferta musical del momento-, se encontraban entre otros el Bambuco, el torbellino, la guabina, el rajaleña, el sanjuanero, el joropo, el galerón, el zumba-que –zumba, el pasaje, el seis, el pasillo y la danza. *“...En esos años, la sociedad y la cultura de las diferentes zonas del país estuvieron sujetas a un traumático proceso de cambio entre las pautas de organización social y cultural campesinas heredadas de la larga dominación colonial y la urbanización, desarrollo de nuevos sistemas de producción y el establecimiento de mercados y la construcción de una cultura urbana...”*<sup>17</sup>; por lo que puede asumirse que cada uno de estos elementos musicales eran propios de una región y/o estructura social, o por lo menos tenían variantes dentro de las mismas.

En el caso de las élites pos-revolucionarias independentistas bogotanas se distingue entre otros *“un amplio abanico de valeses, contradanzas, polcas, mazurcas, galopas y redovas”*<sup>18</sup>, si se habla de la música escuchada en los bailes de la época, como de la que se oía en la intimidad, toda ella tenía como protagonista *“Los sonidos tímidos y*

---

<sup>15</sup> Estudiantes de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia.

<sup>16</sup> ABADÍA, Morales Guillermo, La música folklórica colombiana Dirección de divulgación cultural/ Universidad Nacional de Colombia.1973

<sup>17</sup> BERMÚDEZ, Egberto, la música campesina y popular en Colombia: 1880-1930, En: Gaceta Colcultura/COLOMBIA No.32-33/abril de 1996, Página 113-114.

<sup>18</sup> Varios autores, EL GRANADINO, LA MÚSICA EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS COLOMBIANAS DEL SIGLO XIX (1848 - 1860). Extraído de la obra del mismo nombre publicada por la Fundación De Música en 1998. En <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio/cdm/granadin/indice1.htm>

*quedos del piano cuadrado de la época.*<sup>19</sup> Este protagonismo se debía a que tradicionalmente en “las familias de sociedad”, se formaba musicalmente a las señoritas en la interpretación de este instrumento -el cual se clasifica como un cordófono con mecanismo de teclado o citara con resonador en forma de caja<sup>20</sup>-, por lo que era relativamente fácil encontrar entre sus posesiones algún tipo de piano. Entre los instrumentos más comunes se encuentran: clavicordios, pianos rectangulares, pianos a manubrio y el piano inglés o bogotano<sup>21</sup>.

A principios del s. XIX se muda a Floridablanca (Santander), el Irlandés David McCormick (1805-1851), quien se dedica a la ebanistería entre otras actividades y deja como testimonio de su oficio algunos muebles y pianos que se encuentran distribuidos por la capital de Colombia entre las colecciones de la Biblioteca “Luis Ángel Arango”, otras unidades de propiedad particular, y dos pequeños pianos en el Museo “Quinta de Bolívar”<sup>22</sup> los cuales están presentes en la exposición.

En el caso del Libertador, “Después de días enteros de trabajo y de marchas, lo suficientemente agotadores para dejar exhausto al hombre más fuerte, Bolívar podía bailar bien erguido cinco o seis horas. Decía que el baile era la poesía en movimiento”<sup>23</sup>; por lo que sería posible afirmar que en estos instrumentos se pudieron haber tocado las notas en ritmo de contradanza de “La vencedora<sup>24</sup>” y “La libertadora”, la primera tocada en la Batalla de Boyacá y escuchada junto a la segunda en el baile ofrecido a los libertadores en el palacio de San Carlos y en fiestas de plaza<sup>25</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*

<sup>20</sup> PERDOMO, Escobar José Ignacio, cordófonos, en:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/instrument/cordo.htm>

<sup>21</sup> J. M. Cordovez Moure, REMINISCENCIAS DE SANTA FE DE BOGOTÁ, Biblioteca Básica Colombiana

<sup>22</sup> Se encuentra en: <http://usuarios.multimania.es/mccormick/>

<sup>8</sup> Docuodary Holstein: *Memorias*, vol. I. pág. 308. V. Dávila: *Bolívar galante e intelectual*. México, 1942. L. Correa: *Viaje Stendhaliano; tres ensayos sobre la psicología amorosa del Libertador*. Caracas, 1940. L. A. Cuervo: *Apuntes historiales*. Bogotá, 1925. D. Carbonell: *Escuelas de Historia en América*, páginas 218 ss. Buenos Aires, 1943.

<sup>24</sup> La Vencedora, contradanza histórica, versión para banda sinfónica, arreglo e instrumentación para banda de José Rozo Contreras, Bogotá mayo de 1956, transcripción edición: Miguel Ángel Arias, Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 2006, en: <http://gcn.mincultura.gov.co/ver/descargas/partituras/banda/>

<sup>25</sup> VARGAS, García Jorge Arturo, La Vencedora y La Libertadora, un legado histórico de Colombia, en: <http://www.glm.edu.co>

### LA VENCEDORA

Contradanza Histórica  
Versión para Banda Sinfónica

Arreglo e instrumentación para banda de José Roca Contreras  
(Bq944, Mayo de 1954)  
Templeton y el músico Miguel Ángel León  
Centro de Documentación Musical  
Elisavinda Núñez - melindra@ccrta.cdmx

**Allegro Moderato**

Piccolo  
Flautas I-II  
Oboes I-II  
Clarinete Piccolo Eb  
Clarinete I (A y B) Bb  
Clarinete II (A y B) Bb  
Clarinete Alto I-II Eb  
Saxofón Soprano  
Saxofones Alto I-II  
Saxofón Tenor  
Saxofón Barítono  
Saxofón Bajo  
Samofone  
Cornetas I-II  
Trumpetas I-II Fa  
Trumpetas Bajo I-II Bb  
Corno I-II Fa  
Corno III-IV Fa  
Trombones I-II  
Trombón Bajo  
Flautas Cornetas Soprano I-II Bb  
Flautas Cornetas Alto I-II Eb  
Flautas Cornetas Tenor I-II Bb  
Flautas Cornetas Bajo I-II Bb  
Flautas Bajo Grave Eb  
Flautas Bajo Grave Fa  
Flautas Contrabajo I-II Bb  
Contrabajo  
Tambor  
Bombo y Platillos

2

Picc.

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Picc. Eb

Cl. I (A y B) Bb

Cl. II (A y B) Bb

Cl. A. I-II Eb

Saxf. Sopr.

Saxf. A. I-II

Saxf. T.

Saxf. Bar.

Saxf. B.

Sifno.

Corn. I-II Fa

Trptas. I-II Fa

Trptas. B. Bb

Cm. I-II Fa

Cnos. III-IV Fa

Tbn. I-II

Tbn. B.

Fisc. Sopr. I-II Bb

Fisc. A. Eb

Fisc. T. I-II Bb

Fisc. B. I-II Bb

Fisc. B. G. Eb

Fisc. B. G. Fa

Fisc. Cbj. I-II Bb

Ch.

Thor.

Bom. y Pts.

This page of the musical score, titled "Montes de María un Lugar de Memoria", page 150, page 3, contains the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. I & II
- Obo. I & II
- Cl. Pcc. Eb
- Cl. I (A y B) Bb
- Cl. II (A y B) Bb
- Cl. A. I-II Eb
- Saxf. Sopr.
- Saxf. A. I-II
- Saxf. T.
- Saxf. Bar.
- Saxf. B.
- Srfon.
- Corn. I-II Fa
- Tpt. I-II Fa
- Tpt. B.
- Corn. III-IV Fa
- Tbn. I-II
- Tbn. B.
- Flic. Sopr. I-II Bb
- Flic. A. Eb
- Flic. T. I-II Bb
- Flic. B.
- Flic. B. Gc Eb
- Flic. B. Gc Fa
- Flic. Cb. I-II Bb
- Ch.
- Tbor.
- Bom. y Pls.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, and *f*. The music is divided into two systems, with first and second endings indicated by "1" and "2" above the staves.

## 4.9.2. Anexo 2

# piezas en diálogo CASA MUSEO QUINTA DE BOLÍVAR

Pág.

## La música en la Quinta de Bolívar

Durante la primera mitad del siglo XIX la música escuchada por las sociedades formadoras de las nuevas Repúblicas tuvo un carácter mestizo, en el que se fundieron ritmos indígenas y campesinos con formas musicales foráneas como los valsés y las contradanzas.

Entre los "cantos, aires o tonadas que corresponden a esas integraciones o mezclas indoeuropeas, producidas con el aporte melódico o rítmico de cualquiera de sus componentes",<sup>1</sup> se encontraban entre otros el bambuco, el torbellino, la guabina, el rajaleña, el sanjuanero, el joropo, el galerón, el zumba-que-zumba, el pasaje, el scis, el pasillo y la danza. En el caso de las élites pos-revolucionarias independentistas bogotanas se distingue además "un amplio abanico de valsés, contradanzas, polcas, mazurcas, galopas y redovas",<sup>2</sup> si se habla de la música escuchada en los bailes de la época, como de la que se oía en la intimidad. Toda ella tenía como protagonista "Los sonidos tímidos y quedos del piano cuadrado de la época".<sup>3</sup> Este protagonismo se debía a que tradicionalmente en "las familias de sociedad", se formaba musicalmente a las señoritas en la interpretación de este instrumento -el cual se clasifica como un cordófono con mecanismo de teclado o cítara con resonador en forma de caja-,<sup>4</sup> por lo que era relativamente fácil encontrar entre sus posesiones algún tipo de piano. Entre los instrumentos más comunes se encuentran: clavicordios, pianos rectangulares, pianos a manubrio y el piano inglés o bogotano.<sup>5</sup>

A principios del siglo XIX llega a Floridablanca (Santander) el irlandés David Mc Cormick (1805-1851), quien una vez domiciliado en la capital de la República firma como "carpintero y fabricante de pianos en Bogotá", y se dedica a la ebanistería entre otras actividades relacionadas con ese oficio. El irlandés dejó como testimonio de su oficio algunos muebles y pianos que se encuentran distribuidos entre algunas colecciones públicas y privadas de Bogotá.

La mención a estos instrumentos y a la actividad musical de los primeros años del siglo XIX, permite relacionarla con la figura y hábitos del Libertador Simón Bolívar. Dice uno de los edecanes del Libertador, el franco prusiano Decoudray Holstein, que "después de días enteros de trabajo y de marchas lo suficientemente agotadores para dejar exhausto al hombre más fuerte, Bolívar podía bailar bien erguido cinco o seis horas. Decía (Bolívar) que el baile era la poesía en movimiento".<sup>6</sup> Por lo tanto es posible afirmar que el Libertador hubiera practicado más de un paso de baile en los espacios de la Quinta, en especial cuando sabemos que en este lugar se celebró tanto la victoria de Carabobo como la de Ayacucho. En ellas pudieron escucharse igualmente las notas de la contradanza llamada "La vencedora"<sup>7</sup> así como "La libertadora"; la primera tocada en la Batalla de Boyacá y escuchada junto a la segunda en el baile ofrecido a los Libertadores en el Palacio de San Carlos en 1819 y en fiestas de plaza.<sup>8</sup>

AB/FG/RT



Anzoine De la Rue / Ramón Torres Méndez  
Baile de campesinos  
ca. 1878  
Litografía (Tema litográfico: Papel)  
Colección de Museo de Independencia - Casa del Ferrocarril, Ministerio de Cultura

<sup>1</sup> ARADÍA, Morales Guillermo. La música folclórica colombiana. Dirección de divulgación cultural/ Universidad Nacional de Colombia. 1973.

<sup>2</sup> Varios autores. El Granadino, la música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848 - 1860). Extraído de la obra del mismo nombre publicada por la Fundación de música en 1998. En <http://www.banrepocultural.org/biavirtual/musica/biaaudio/cdm/granadino/index1.htm>

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> PERDOMO, Escobar José Ignacio. Cordófonos. En: <http://www.banrepocultural.org/biavirtual/exhibiciones/instrument/cordo.htm>

<sup>5</sup> CORDOVEZ, Moure José María. Reminiscencias de Santa Fe de Bogotá. Biblioteca Básica Colombiana.

<sup>6</sup> Decoudray Holstein. Memorias, vol. I, pág. 308. V. Dávila: Bolívar galante e intelectual. México, 1912. L. Correa: Viaje Stenshalliano: tres ensayos sobre la psicología amorosa del Libertador Caracas, 1940. L. A. Cuervo: Apuntes históricos. Bogotá, 1925. D. Carbonell: Focaccia de Historia en América, páginas 218 ss. Buenos Aires, 1943.

<sup>7</sup> La Vencedora, contradanza histórica, versión para banda sinfónica, arreglo e instrumentación para banda de José René Contreras, Bogotá mayo de 1956, transcripción edición: Miguel Ángel Arias, Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 2006. En: <http://gen.mincultura.gov.co/web/descargas/partituras/banda/>

<sup>8</sup> VARGAS, García Jorge Arturo. La Vencedora y La Libertadora, un legado histórico de Colombia. E: <http://www.gjn.edu.co>