



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# **Estéticas de la atemporalidad**

Una aproximación desde los estudios de la comunicación para reflexionar sobre el *futuro* de la colección del Museo Nacional de Memoria

**Gustavo Adolfo Fernández**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad Ciencias Humanas, Comunicación y Medios (IECO)  
Bogotá, Colombia  
2020

# **Estéticas de la atemporalidad: una aproximación desde los Estudios de la Comunicación para reflexionar sobre el futuro de la colección del Museo Nacional de Memoria**

**Gustavo Adolfo Fernández**

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:  
**Magíster en Comunicación y Medios**

Director:

(PhD (c)) Oscar Antonio Caballero Rodríguez

Línea de Investigación:

Estudios Visuales

Universidad Nacional de Colombia

Facultad Ciencias Humanas, Comunicación y Medios (IECO)

Bogotá, Colombia

2020

*El puro presente no es sino el fugitivo progreso del pasado royendo el futuro. A decir verdad, toda percepción ya es memoria.*

Henri Bergson

## Resumen

De acuerdo con la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia, en la actualidad hay más de 180 museos de memoria en el mundo. Todos y cada uno de estos, fueron construidos e inaugurados, una vez el conflicto local había expirado y sólo cuando sus comunidades habían iniciado su convivencia con el presente pacificado. Actualmente su mayor reto es comunicar a sus públicos, a través de su colección de objetos de recuerdo, las extremas situaciones de violencia que tuvieron generaciones pasadas y para que las futuras no tengan oportunidad a repetir. Un nuevo museo hará parte de esta lista, no obstante, su diseño se encuentra sujeto *al problema de la atemporalidad* que ha impedido que pueda hacer oficial su inauguración y consiga abrir sus puertas a los colombianos.

Este es el caso del Museo Nacional de Memoria, el cual afronta hoy por hoy su mayor reto: entender cómo en medio del conflicto armado comunicará la memoria histórica del país a través de la selección, colección y preservación de objetos de recuerdo. Entender cuáles son las consecuencias de hacer un museo de memoria en *tiempos* de conflicto son las reflexiones para abordar en este texto. Pues ni los referentes internacionales, ni la inexistencia de esa distancia temporal, aunque sea mínima, entre el pasado violento y el presente pacificado, contribuyen a que este diseño de museo pueda salir de su estancamiento y entienda cómo comunicar a través de estos objetos un orden democrático postraumático, en el que los derechos culturales están garantizados para toda la población.

**Palabras clave: Museos de Memoria, Estéticas de la atemporalidad, Colección de objetos, Estudios de la Comunicación, Colombia, Conflicto armado.**

## Abstract

According to the International Coalition of Sites of Conscience, there are currently more than 180 museums of memory in the world. Each and every one of these was built and inaugurated after the local conflict had ended and only when their communities had begun to live with the pacified present. Today, their greatest challenge is to communicate to their audiences, through their collection of objects of memory, the extreme situations of violence that past generations experienced and so that future generations will not have the opportunity to repeat them. A new museum will be part of this list, however, its design is subject to *the problem of timelessness* that has prevented it from making its inauguration official and opening its doors to Colombians.

This is the case of the National Museum of Memory, which is currently facing its greatest challenge: to understand how, in the midst of the armed conflict, it will communicate the country's historical memory through the selection, collection and preservation of memorabilia. Understanding the consequences of making a museum of memory in times of conflict are the reflections to be addressed in this text. Neither the international references nor the lack of this temporal distance, even if it is minimal, between the violent past and the pacified present help this museum design to overcome its stagnation by understanding how to communicate, through these objects, a post-traumatic democratic order in which cultural rights are guaranteed for the entire population.

**Keywords: Museums of Memory, Aesthetics of timelessness, Collection of objects, Communication Studies, Colombia, Armed Conflict.**

# Contenido

	Pág.
<b>Resumen.....</b>	<b>4</b>
<b>Lista de figuras.....</b>	<b>9</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>14</b>
<b>1. Capítulo 1: ¿Qué es el tiempo?.....</b>	<b>21</b>
1.1 Impresiones fenomenológicas acerca del tiempo y la dificultad de pensar en él.....	28
1.2 Características del tiempo.....	30
1.2.1 El tiempo pasa y es inmanejable.....	30
1.2.2 El tiempo es irreversible.....	30
1.2.3 Somos tiempo.....	30
1.2.4 Hay repeticiones.....	32
1.2.5 El reloj y la medición.....	32
1.2.6 La idea del presente.....	33
1.2.7 ¿Qué es estar fuera del tiempo?.....	35
1.2.8 La eternidad.....	36
1.2.9 El eterno retorno.....	37
1.3 Características del tiempo.....	39
1.3.1 Concepción Tradicional: Antigüedad Grecia y tiempo circular.....	39
1.3.2 Pensamiento binario y el principio de no contradicción.....	39
1.3.3 tiempo = cambio= tiempo.....	40
1.3.4 San Agustín de Hipona.....	41
1.3.5 El Tiempo como otro: El tiempo subjetivo y objetivo.....	44
1.3.6 Concepción Tradicional Cristianismo: tiempo lineal y Teleológico.....	45
1.3.7 Walter Benjamin: Interrupción del tiempo lineal.....	47
1.3.8 Concepción Moderna: tiempo lineal secularizado.....	48
1.3.9 Idea del progreso: tiempo cronológico unilineal y medible.....	49
1.3.10 Perder el tiempo.....	49
1.3.11 Bernhard Welte: El ahora decisivo.....	52
1.3.12 La muerte, el ahora consumado.....	53
1.3.13 La figura del rato.....	53

---

<b>2. Capítulo 2: El surgimiento del museo y de la concepción de tiempo en el mundo occidental.....</b>	<b>55</b>
2.1 Imperios del coleccionismo: presente e inmortalidad.....	56
2.2 El Renacimiento y el cambio de paradigma: lo circular en lo lineal y lo lineal en lo circular.....	61
2.3 La sospecha: el surgimiento de los Wunderkammer y lo oculto en las pinturas por encargo.....	67
2.4 El inicio de la secularización católica y la melancolía por el tiempo.....	73
2.5 La experiencia del tiempo en la Edad Moderna: Saturno devorando a sus hijos.....	82
2.6 Vanitas, vanidad de vanidades.....	91
<b>3. Capítulo 3: Definición de atemporalidad en los museos.....</b>	<b>102</b>
3.1 La crisis espacial del museo: lo adentro y afuera del tiempo y el surgimiento de la “historia universal”.....	103
3.2 La victoria sobre el tiempo y la teatralidad de la atemporalidad.....	107
3.3 El surgimiento de la Museología y de la idea original del museo como medio de comunicación.....	113
3.4 La eclosión de los museos de los museos de memoria.....	119
3.5 La aventura museológica de los museos de memoria.....	124
3.6 Los retos después del conflicto: lo <i>actual</i> de los museos de memoria y su batalla contra la amnesia.....	128
<b>4. Capítulo 4: Museos en tiempos de conflicto.....</b>	<b>131</b>
4.1 El problema de la atemporalidad y la crisis de sus categorías de interpretación.....	132
4.2 El reto que tienen las instituciones nacionales de memoria de comunicar el problema de la atemporalidad.....	137
4.3 En busca de la salida o escape del conflicto atemporal.....	140
4.4 La atemporalidad de la denuncia: el problema de comunicar “lo actual” en las salas de exhibición del Museo Casa de la Memoria de Medellín.....	141
4.5 La atemporalidad del cambio de Gobierno: la influencia del Gobierno Nacional en los contenidos expositivos del Centro de Memoria Paz y Reconciliación.....	149
4.6 El retorno de la amnesia y la herencia del MNM.....	159
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>164</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>169</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>172</b>





## Lista de figuras

	<b>Pág.</b>
<b>Figura 2-1:</b> Grabado de Alquimia y cuadratura del círculo rastreado de la colección Michael Maier 1618. ....	66
<b>Figura 2-2:</b> Leonardo pintando la Mona Lisa de Cesare Maccari, 1863. Sala de La Gioconda, Salle des États, Museo Louvre. Francia.....	70
<b>Figura 2-3:</b> Habitaciones del museo del El Vaticano. ....	72
<b>Figura 2-4:</b> Alberto Durero, Melancolia I, 1514. ....	74
<b>Figura 2-5:</b> Eva en el paraíso por Jan Brueghel, 1618. ....	80
<b>Figura 2-6:</b> Expulsión del Jardín del Edén de Thomas Cole, 1828. ....	80
<b>Figura 2-7:</b> Detalle de Saturno devorando a su hijo de Peter Paul Ruben, 1633.....	85
<b>Figura 2-8:</b> Detalle de Saturno devorando a su hijo de Daniele Crespi, 1619.....	87
<b>Figura 2-9:</b> El niño espulgándose de Bartolomé Esteban Murillo, 1650.....	89
<b>Figura 2-10:</b> Detalle de Melancolia I, 1514 y Detalle de El niño espulgándose, 1650.....	90
<b>Figura 2-11:</b> Tablimium, suelo de comedor romano. ....	92
<b>Figura 2-12:</b> Tríptico Braque, Vanita de Roger Van Der Weijden. ....	93
<b>Figura 2-13:</b> Detalle de Vanita de Jan Gosaert, 1517. ....	95
<b>Figura 2-14:</b> Detalle de Vanita de Berthel Bruyn, 1540. ....	96
<b>Figura 2-15:</b> Detalle de Vanita La muerte y la vida de Hams Memling, 1940. ....	97
<b>Figura 2-16:</b> Detalle de Vanita La muerte z la doncella de Gans Baldung Grien.....	98
<b>Figura 3-1:</b> Inauguración del Museo Louvre en 1787, grabado por Martini Antonio, 1787.....	104

---

<b>Figura 3-2:</b>	Colección de historia de Latinoamérica. ....	110
<b>Figura 3-3:</b>	Visita de jardín de niños a la sala de armas y armaduras. ....	111
<b>Figura 3-4:</b>	<i>Raiders of the Lost Ark</i> . ....	112
<b>Figura 3-5:</b>	Colección 'No más Hiroshimas'.....	122
<b>Figura 3-6:</b>	Sala sobre ideología y propaganda del régimen nazi.....	127
<b>Figura 3-7:</b>	Sala de historia de la dictadura militar. ....	128
<b>Figura 4-1:</b>	Exposición <i>Medellín: memorias de violencia y resistencia</i> . Museo Casa de la Memoria de Medellín. ....	146
<b>Figura 4-2:</b>	El Presidente Juan Manuel Santos y el Alcalde de Bogotá Gustavo Petro inauguran el CMPR. ....	151
<b>Figura 4-3:</b>	Twitter de @AntanasMockus.....	159

Qué difícil es construir un museo sobre un relato que está en construcción. La guerra y sus memorias aún no terminan, siguen asesinando líderes, y ese es, precisamente, el reto del Museo Nacional de Memoria que, por mandato, liderará la construcción física y social de un museo de memoria para los colombianos. A diferencia de otras guerras, los actores involucrados en Colombia son múltiples, a veces difusos; las raíces son sociales, económicas, étnicas, ideológicas, de género y sus dinámicas a nivel territorial, distintas. La misma degradación de lo que ha ocurrido desde hace sesenta años complejiza el relato.

Entonces, ¿cómo hacer para que todos se sientan identificados con lo que expondrá el museo?

¿Cómo se integra, en un mismo espacio, el testimonio de un awá de Nariño, un campesino del Carare, un soldado víctima de una mina antipersona, un militante de la UP y un empresario de Medellín?

Builes, M. (2018). El museo como espejo. *Revista Arcadia*, 43 (N 150), 60-61.

¿Qué hacer?

La única solución, que no se va a aplicar, es hacer un museo de la memoria sin una narrativa común. Un museo donde se expongan las múltiples contenciones que aquejan a la memoria histórica de Colombia. Un museo de contradicciones e historias enfrentadas, que no tenga una narrativa en común ni un final feliz. Es un camino más difícil, pero en última instancia mucho más interesante, si bien no igual de inspirador, que los ejemplos de República Checa y Sudáfrica.

La otra solución es aplazar indefinidamente la inauguración del museo. Parece que esta es la que el Gobierno actual prefiere.

Villa, S. (9 de octubre de 2019). El problema de un Museo de la Memoria en Colombia. *El Espectador*. Disponible en: <http://www.elespectador.com/> [Consultado septiembre 2019].

De verdad es muy complicado. Pensar en hacer un guion museológico cuando el conflicto no ha terminado. ¿cómo tratar de recordar algo que es tan importante cuando siguen pasando cosas también muy importantes? Ahora imaginemos lo que es ir por el país y decidir qué objetos hablarán de este conflicto que no cesa.

Fernández, G. (11 de diciembre de 2019) [En conversación personal con Elsa Bedregal ex integrante del grupo de conservacionistas del Diseño del Museo Nacional de Memoria de Colombia].

## Introducción

Estimados lectores interesados en conocer acerca del proyecto del Museo Nacional de Memoria (MNM).<sup>1</sup> Con seguridad ha sido su curiosidad la que los ha traído hasta aquí, a esta aventura investigativa que ya puedo imaginar los ha llevado a buscar en diferentes medios de opinión y textos académicos; para enterarse, poder opinar y proyectar sus investigaciones, acerca de esa presencia tan particular y única que inquieta tanto acerca de este nuevo museo y que tendrá en el *futuro* presencia en la ciudad de Bogotá. Proyecto que lleva varios años en proceso de estructuración, aún no cuenta con una sede permanente y aún no hay certeza de cuándo abrirá sus puertas a los colombianos. Imagino habrán ya notado que toda la información que refiere a este proyecto museístico de memoria sugiere un tono de estancamiento o letargo. La razón de esto es porque, y debo advertirles, el proyecto del MNM se enfrenta actualmente en su etapa de diseño quizá a su reto más grande: entender cómo comunicará la *memoria histórica*\* de los colombianos a través de la selección y *colección* de objetos de recuerdo, que serán

<sup>1</sup> El pasado 9 de abril de 2015 bajo el mandato del presidente Juan Manuel Santos, se dio inicio al proyecto del Museo Nacional de Memoria con la Ley 1448. Con ésta, se daba la función al Centro Nacional de Memoria Histórica de “diseñar, crear y administrar” esta nueva institución museal, la cual tendría como propósito posibilitar a los colombianos una lectura unificada y plural de la memoria histórica, relacionando al conflicto armado que ha tenido presencia en el territorio nacional durante los últimos 60 años. Martha Nubia Bello, entonces a cargo de la dirección del CNMH, manifestó que el diseño esperaba ser un lugar para que el país pueda encontrar claves para leer críticamente su pasado, y para que desde una nueva lectura construya las condiciones de un nuevo porvenir.

\* Los significados de las palabras resaltadas en gris podrán ser consultados en el glosario que se presenta al final del documento.

posteriormente exhibidos al público en sus salas de exhibición. Esto al mismo *tiempo* que el conflicto armado en Colombia se mantiene vigente.

Ustedes encontrarán en este texto de investigación que su derrotero será analizar cuáles son las razones de que la actual vigencia del conflicto armado en Colombia no permita que este proyecto de museo pueda salir de su estancamiento y, no pueda dejar mejor sentados sus lineamientos conceptuales y el guion museológico de su colección. Para lo que se analizará en su momento cómo los modelos o referentes museológicos que a nivel internacional se tuvieron en cuenta para el diseño de la colección del MNM, no pueden ser tomados textualmente, dado que estas otras naciones que vivieron también un conflicto a su interior sólo inauguraron sus museos luego de un *tiempo* de violencia que ya no está más presente para ellos<sup>2</sup>. Y dado que, en el territorio nacional no ha existido ese *tiempo* pacificado, hablaremos aquí de que el proyecto de este museo pasa entonces por *el problema de la atemporalidad*. Concepto que abordaremos a lo ancho de esta investigación.

Para abordar el problema de la atemporalidad en este texto nos concentraremos en dos consecuencias subyacentes, las cuales se considerarán acá como las razones de que el museo tenga contrariedades en el diseño de su colección. Una de estas surgirá de la relación: dado que el conflicto se mantiene vigente, la selección de objetos estará sujeta a la labor de la *denuncia*. Para su comprensión se tendrán en cuenta las colecciones de los museos Casa Museo de la Memoria de Medellín, en el Departamento de Antioquia, y el Centro de Memoria Paz y Reconciliación en la Ciudad de Bogotá. Museos hoy respaldados por el Gobierno Nacional, lo que con el MNM sería el tercero. Estos dos museos hoy no cuentan con colecciones y a cambio de eso, sus salas están sujetas a un cronograma de exposiciones que denuncian las diferentes formas de violencia que surgen del actual conflicto armado. Al no tener una preservación de objetos y sí un tráfico de exposiciones, las salas de estos museos son propensas a un ecosistema perfecto para el olvido, a razón de que se va creando un apilamiento de denuncias consumadas en exposiciones que periódicamente irán siendo montadas y desmontadas.

<sup>2</sup> De acuerdo con la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia, actualmente hay más de 185 museos de memoria en el mundo. Cada uno de estos con particularidades históricas y geográficas sujetas a un pasado propio. Para encontrar más información de esta institución internacional y enterarse de sus investigaciones, pueden visitar su página web: <https://www.sitesofconscience.org>

La segunda consecuencia surge de la relación: si este será un museo nacional, el Gobierno Nacional tendrá injerencia directa sobre la toma de decisiones de los objetos de recuerdo de la colección. Y dado que en Colombia los gobiernos tienen periodos específicos que proponen cambios radicales durante su tiempo de administración, los objetos estarán expuestos a esos cambios políticos y a las formas de discursos de poder o a las intenciones políticas de gobiernos de turno. Uno de esos casos complejos que experimentó la comunidad museológica en Colombia en 2001, fue el debate que despertó el descontento de algunos sectores en el país, al ser incluida la toalla de Pedro Antonio Marín Marín, alias Manuel Marulanda Tirofijo, en la colección del Museo Nacional. Hecho que fue tachado como subversivo, simpatizante de la guerrilla y hasta apología del conflicto armado. La directora del museo en ese momento, Elvira Cuervo, tuvo que hablarles a los colombianos a través de los medios de comunicación y dar explicaciones sobre su decisión. Ella dijo: *Nuestra función es recolectar objetos. Somos conscientes de que no se puede mostrar la historia reciente de Colombia. Sabemos que hay que presentar todo esto en un momento preciso, oportuno y bastante lejano.* Tiempo después, el Museo Nacional presentó un comunicado a través de su página web en donde enunció que la toalla iba a estar en la colección del museo, pero que no sería exhibida<sup>3</sup>.

Para llegar a abordar el problema de la temporalidad asociado al diseño de la colección del MNM, esta investigación propone orbitar sobre cuatro campos de estudio que estarán ligados a lo largo del texto y que servirán en conjunto para entender su naturaleza y movimientos de gestación. Estos son, la Filosofía, la Museología, la Historia del Arte y los Estudios de la Comunicación. Además, estos campos de estudio permitirán ofrecer una descomposición distinta de este objeto poliédrico que es el concepto de atemporalidad y para transitar por bordes distintos que no se habían pensado en su relación con el coleccionismo. Ahora bien, una aclaración a favor de la metodología de este texto, el problema de la atemporalidad será puesto bajo análisis de corte hermenéutico profundo<sup>4</sup>, tomando como modelo el texto *Ideología y cultura moderna, teoría*

<sup>3</sup> Redacción. (4 de marzo de 2001). Continúa debate sobre la toalla de Tirofijo. *El Tiempo*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/> [Consultado septiembre 2019].

<sup>4</sup> En la primera fase, el análisis socio histórico se ocupa de las condiciones particulares en que los mensajes son construidos emitidos y recibidos tanto en los aspectos histórico temporal como en el aspecto sociocultural. La segunda fase el análisis formal o discursivo, el cual se interesa por la estructura del mensaje y lo que este transmite, esta fase puede sentarse solo en el contenido del mensaje. La semiótica ofrece un método adecuado para esta fase de análisis, poniendo en contraste el significado con su referente. Este análisis se enfoca en diferentes puntos. podrá ponderarse la estructura discursiva narrativa o argumentativa del mensaje. La tercera fase es el proceso de interpretación y re interpretación



*crítica social en la era de la comunicación de masas* (1998), del sociólogo británico John Brookshire Thompson. La idea aquí es tomar como ejemplo las tres fases que dividen al análisis profundo y que Thompson llama justamente como: análisis socio histórico, análisis formal y análisis de interpretación. En otras palabras, el problema de la atemporalidad será analizado aquí desde las condiciones y aspectos históricos que dieron su origen, su estructura discursiva del mensaje, y por último, desde su proceso de interpretación y re interpretación hasta tiempos más actuales.

Habiendo dicho esto, este texto inicia con el primer capítulo llamado: ¿Qué es el tiempo? Aquí, abordaremos desde la Filosofía esa estrecha relación que existe entre coleccionar objetos de recuerdo y pensar al tiempo. Dado que, el acto de coleccionar está sujeto a unas cuestiones como la existencia, el conocimiento, la verdad, la moral, la belleza, la mente, el lenguaje y la memoria, es necesario acudir entonces a las concepciones filosóficas acerca del tiempo, para hacernos una idea más clara del concepto de atemporalidad. Por ello, veremos temas ligados a la fenomenología del tiempo, con diferentes perspectivas y con lo que diferentes autores a lo largo de la historia han dicho con relación al tiempo y al coleccionismo. Coleccionismo que, veremos en el segundo capítulo, surge más bien de la carencia por no poder detener al tiempo. Este primer capítulo, además, sienta las bases del tono en que está escrito este texto. El cual busca conectar con los lectores y que se sumerjan en temas que tocan fibras tan humanas y existencialistas. No vale la pena hablar de temas tan actuales en nuestro país como la conformación de un nuevo museo de memoria, sin antes hacer reparo en esas fronteras que hay entre nuestra condición humana y el deseo por dejar una huella de nuestro tiempo.

El segundo capítulo se llama: El surgimiento del museo y de la concepción de tiempo en el mundo occidental. Aquí, la idea central es mostrar que estos dos temas están estrechamente relacionados y que uno surge como consecuencia del otro. Que hay, una historia del museo porque hay también una historia de la concepción del tiempo occidental. Y que hay una historia del coleccionismo, porque también hay una historia de las estrategias por dominarlo. Veremos a través de un análisis formal, que los intentos por construir museos surgieron de la carencia y la imposibilidad por entender al tiempo desde la nostalgia, rasgo puramente occidental y que irremediablemente hemos heredado. Ahora bien, si nuestra preocupación en el primer capítulo

en la que se busca delimitar qué dice el mensaje, acerca de quién o de qué se dice y quién lo ha interpretado así.

era entender al tiempo y al coleccionismo como temas sujetos a la condición humana, en este capítulo veremos desde la Historia del Arte las condiciones creativas del contexto socio histórico en que surgieron las primeras formas de museo. Iniciaremos por la Antigua Mesopotamia en el año de 530 a.c, pasaremos luego a conocer las historias de posesión de objetos de los grandes imperios europeos, posteriormente nos ubicaremos en el surgimiento de los Wunderkammer en el Renacimiento y finalmente llegaremos a la Edad Moderna, para conocer a los primeros museos oficiales de los que tenemos conocimiento y que surgieron justamente en el mundo occidental. Por último, a través de la Historia de Arte, descubriremos la producción artística y el horizonte creativo de esos artistas que, como comunicadores, interpretaron en sus obras los cambios y transformaciones de paradigma que iban gestándose en el mundo occidental y que afectaron a las formas de convivir con el tiempo. Lo cual, nos arrojó aún más a este frenesí por el conservacionismo.

El tercer capítulo se ubica a finales del siglo XIX, momento que es llamado por algunos historiadores como la época dorada de los museos. Aunque, ya veremos que este término será usado en diferentes momentos dependiendo de las transformaciones que el museo experimentará. El propósito central de este capítulo, es continuar con la definición de atemporalidad a través de este viaje en el tiempo, y comprender este concepto a la luz de las crisis de especialidad que permanecerán vigentes hasta finales del siglo XX. Durante estos tiempos de transformaciones y cambios radicales, la institución museal vivirá fuertes críticas por haberse acuñado conceptos como el de *historia universal* y el de dejar por fuera del tiempo a esas otras formas de expresión humana que no cabían en el modelo occidental. Esto lo conoceremos como el problema de lo adentro y lo afuera del tiempo. Al mismo tiempo, veremos que las críticas a la institución apuntarán a que su presencia es casi nula frente a otros temas más actuales que estaban prestando mayor interés, como, por ejemplo, los diferentes conflictos armados en el territorio europeo y el surgimiento de otros nuevos en el Latinoamérica. Campos de estudio como la Filosofía y la Historia del Arte, seguirán presentes en este capítulo, sin embargo, quien tomará las riendas aquí serán los Estudios de la Museología, dado que su presencia nos explicará que su surgimiento se responde a la luz de servir como catalizador y como estrategia para reivindicar al museo en temas más actuales asociados a la guerra. Cerraremos este capítulo hablando entonces del surgimiento de los museos de memoria y avanzaremos mostrando algunos ejemplos a nivel mundial y particularmente en Latinoamérica, para ir dejando listas las fichas sobre el tablero y cerrar el análisis interpretativo de esta investigación, con el diseño del Museo Nacional de Memoria en Colombia.

El último capítulo de esta investigación lleva por nombre: Museos en tiempos de conflicto. Y como es evidente, se sitúa particularmente en el contexto local. Aquí se hace una mención a esos museos de memoria que actualmente operan en el territorio nacional y los cuales tienen la difícil tarea de comunicar a través de sus salas el conflicto armado en Colombia que se encuentra en vigencia o, como ya podemos llamarlo en este punto: atemporal. El lector, se encontrará en esta instancia con las herramientas justas para comprender que el letargo del diseño de la colección del MNM, no se resume tan sólo a un tema propiamente de no saber cómo comunicar a sus públicos la historia del conflicto armado, sino que, hay cuestiones que a lo largo de este texto hacen más difícil la conformación de una colección de objetos. Campos como la Filosofía, la Historia del Arte y los Estudios de Museología trabajarán en colectivo con el campo de los Estudios de la Comunicación. Esto con el fin de cerrar el análisis formal y contribuir a esas categorías de interpretación entre la colección como lugar de mediación, su naturaleza comunicativa, la particularidad de su lenguaje y su capacidad para llegar a públicos particulares en contextos singulares. Cerraremos este capítulo con dos temas puntuales subyacentes de convivir con la atemporalidad del conflicto armado en Colombia, y cómo estos afecta al diseño de este museo de memoria. El primero será la atemporalidad de la denuncia, que nos enseña el problema que surge de no tener una colección de objetos, sino que al contrario involucra otras estrategias en sus salas de un constante cambio en los contenidos expositivos que produce el escenario perfecto para el olvido. El otro tema será la influencia del Gobierno Nacional en los contenidos expositivos, y aquí analizaremos a través de las noticias y medios de comunicación locales, cómo durante los últimos años este museo ha tenido que repensarse conforme a las nuevas instrucciones del gobierno de turno.

Finalmente, y antes de entrar en materia, una última advertencia: este texto como se ha venido sugiriendo, está escrito bajo un estilo de discurso narrativo libre. Si bien, se ha reparado con mucho ahínco en hacer una investigación histórica fiel y veraz, la propuesta aquí es abordar estos temas sui generis desde una comprensión distinta y más atractiva, alejada a las formas rigurosas del discurso académico. Y no esto no se dice peyorativamente, su única intención es llegar a todos los públicos, pues se aquí se abordan temas que a todos a nivel local nos compete. Se quiere entonces, que el lector encuentre empatía y se sumerja en estos temas desde una óptica más personal pero también con una visión de conjunto. Los capítulos se pueden leer por separado, no hará falta leer esta investigación de principio a fin, tampoco será necesario leerlo en orden. Esto para poder brindarles la oportunidad de una lectura orgánica y para que no se sientan precipitados a una conclusión. La única condición que tiene este texto es que se pueda

entender que mientras se guarde reparo que los objetos de la colección del MNM tengan presente la mediación y la transmisión de un conocimiento que no deja de estar sujeto a las condiciones atemporales, no se podrá pensar en trascender en el tiempo a un lugar sin conflicto, ni crear lazos de pertenencia con un proyecto de Museo Nacional de memoria para los colombianos. Esta aventura investigativa nos ayudará a preguntarnos si es el Tiempo para un museo nacional de memoria. Pero también, para preguntarnos cuál es nuestro tiempo.

# Capítulo 1

## ¿Qué es el tiempo?

**“Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quisiera explicarlo, no lo sé”**

San Agustín de Hipona

Estimados lectores, es un gusto darles la bienvenida a este texto que busca acompañarlos en su aventura investigativa, la cual los ha llevado a preguntarse por el Museo Nacional de Memoria. En la introducción de este texto se enuncia que este proyecto museológico se encuentra en una especie de letargo que ha perdurado durante los últimos cinco años. Aún no cuenta con una sede permanente y su inauguración a pesar de que está prevista para finales de 2021, aún no hay certeza de cuándo abrirá sus puertas a los colombianos. Hay una especie de sospecha que en el sector museológico a nivel nacional se presiente dado que los actores involucrados en la toma de decisiones de este museo no han mostrado resultados oficiales acerca de cómo serán los lineamientos de su colección.<sup>5</sup> Y sin estos, se hace confusa también la enunciación de su misión y su visión, pilares en la conformación de cualquier museo, con los que se pretende comunicar con los colombianos.

En este texto se propone estudiar cuáles son esos posibles escenarios de tensión en los que se puede notar que es difícil hacer una colección de objetos de recuerdo que hablen del conflicto armado. Por lo que hay que ir a su raíz, al sustrato mismo de la implicación que toma hacer una escogencia de objetos. Si nos ponemos en los zapatos de esos actores involucrados en la toma de decisiones como los son, los conservacionistas, los curadores, el equipo de investigación conformado por especialistas de diversos campos interdisciplinarios, incluso la o el director. Si pensamos en hacer nuestra propia colección haciendo una escogencia de esos objetos que hablen de nosotros, pensar en cuáles y cómo estos nos identifican, y cómo queremos que sean vistos por los demás, porque al final, coleccionar no es por otra cosa que poner una banderilla en el tiempo para que otros la vean. Ahora pensemos qué será eso de escoger objetos una vez se está contando la historia al mismo tiempo de varias personas. Cómo saber si todos esos objetos identifican a los colombianos, con los que se pueden también sentir satisfechos incluso en cómo son exhibidos y decir, sí, yo también hubiera escogido ese objeto para hablar de mí. Y para que otras generaciones futuras puedan hacer todo este recorrido por la memoria con relación a un pasado. Pero ¿cómo hacer una colección cuando los acontecimientos no dejan de

<sup>5</sup> Sorprende que, en el documento presentado en el año 2017 por el Centro Nacional de Memoria Histórica, en el que se enuncian los lineamientos conceptuales y el guion museológico del diseño del MNM, brille por su ausencia algún tipo de aclaración o insinuación de cómo se conformará la colección de objetos. Tampoco la misión y objetivos de esta, ni la intención siquiera de la conformación de un comité de conversación por parte de la dirección general. Para más información puede consultarse este documento como: Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). *Museo Nacional de la Memoria: un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guion museológico*. Recuperado de <http://www.centronacionaldememoriahistorica.gov.co/>.

sucedan y más aún cuando estos están enmarcados en unas dinámicas de violencia que afectan a todos en el territorio nacional? Sí, a todos, porque en Colombia, todos somos víctimas en mayor o menor medida de este conflicto armado.

Ese sustrato por coleccionar no surge solamente de la necesidad de denunciar o de esclarecer, sino que también es una actividad humana innata que ha estado incluso por fuera del museo, porque todos en nuestras vidas hemos querido en algún momento preservar, guardar, mantener en el tiempo. Esa relación con el tiempo que sujeta a la colección, como forma primaria de la humanidad, tiene que ser respondida desde la forma misma en que nos relacionamos con el tiempo. Una forma de detenerlo, como si hubiera una especie de tensión entre nuestro cuerpo que se disuelve a cada instante y dejar la huella con una intención de vernos en relación con el pasar de la vida. Veremos en este texto, para iniciar, un enfoque desde la Filosofía para entender de dónde provienen esas necesidades de poner en el tiempo un objeto. Dado que este acto está sujeto a unas cuestiones como la existencia, el conocimiento, la verdad, la moral, la belleza, la mente, el lenguaje y la memoria. Todas las anteriores, vistas desde las concepciones filosóficas acerca del tiempo. Y es que antes de hablar de esos problemas que tenemos en nuestro país, en nuestro territorio común, lleno de incertidumbre por un conflicto que no cesa, habrá que primero mirarnos hacia adentro y volver a lo primario, a nuestra condición humana para hallar nuevas respuestas y para identificarnos frente al tiempo que vivimos.

Sin embargo, aclaremos, el tiempo al igual que la identidad, son temas que no son estudiados sólo desde la Filosofía. Al tiempo lo podemos encontrar analizado con diferentes tratamientos y en diferentes disciplinas. En los últimos siglos se ha abordado la cuestión más material con respecto al tiempo desde una perspectiva científica. Está el ejemplo del gran colisionador de partículas de Higgs y lo que se piensa de él como máquina del tiempo<sup>6</sup>. Hay un abordaje científico que cualquiera puede hacer sobre el tiempo si entiende algo de Física, cosa que en general los que venimos de las Ciencias Humanas no entendemos a la perfección, y si bien con mucho ahínco y pericia tratamos de abordarlo desde diferentes epistemes que hallamos a la mano, aún nos cuesta. En este caso el diálogo con la Ciencia es fundamental. Pero la Filosofía no quiere competir con la Ciencia porque lamentablemente muchas veces pasa eso, se enciman los

<sup>6</sup> Lederman, L. M. (1993). *Three finales: Time machine, cathedrals, and the orbiting accelerator. In the God Particle: If the Universe Is the Answer, What Is the Question?* United States: Dell Publishing.

abordajes y entonces terminamos teniendo un enfoque filosófico que nos habla de Física o de Ciencia o también tenemos al revés, abordajes científicos que nos hablan de la Filosofía.

En este capítulo vamos a tratar de concentrarnos más que nada en lo que es un abordaje filosófico, en función de las diferentes formas en que los autores relevantes para este texto trabajaron acerca del tiempo y con lo que posteriormente encontraremos respuestas de este deseo tan único y auténtico por el coleccionismo. El tema es que, sobre todo los primeros filósofos y paradójicamente los últimos del siglo XX cuando entran a analizar en detalle la cuestión del tiempo, tienen que dar cuenta de la explicación científica al menos en algún punto. Y si bien el coleccionismo no entra en la ramificación de los conceptos científicos, hay que cruzar por ahí para entender sus lógicas de comprensión. Sobre todo, porque los primeros filósofos eran también medio científicos. Nadie puede decir que Aristóteles estrictamente era filósofo cuando la mayoría de sus textos están hoy en día enmarcados en lo que serían diferentes disciplinas científicas. Aristóteles, es el primero que daría una definición del tiempo que marcaría muchísimo a nuestra Cultura Occidental (Ricoeur, 1999, p 643). Esa misma que es la heredera de los héroes, las políticas, la identidad y de la que emergieron instituciones como la iglesia o incluso los museos, que son estos los que nos convocan aquí. Pero sobre Aristóteles ya hablaremos.

En el siglo XX pasa lo mismo que con la revolución que se da en la Ciencia y sobre todo en la Física Cuántica, se vuelven a rever los límites sobre el tema del tiempo en términos filosóficos. Es como que la Filosofía puede y debe escindirse del tratamiento material que hace la Ciencia sobre la cuestión. Debe hacerlo, porque justamente debe empezar a hacerse las preguntas que la Ciencia no puede contestarse. Pero al mismo tiempo no puede sólo hacer su mirada a otro lado con lo que sucede a nivel científico. Porque la Filosofía se despega de su tiempo, pero en una relación de exclusión-inclusión, tiene un pie puesto en su tiempo y otro pie afuera para marcar la diferencia específica de lo que puede ser el tratamiento filosófico (Foucault, 1973, p 164). Nadie hace filosofía etérea fuera de su contexto como si fuera producto de nuestra mente, y la mente humana estuviera totalmente abstraída de los cambios materiales y culturales que se dan en la realidad. El pensamiento es siempre hijo de su tiempo (Foucault, 1973, p 167). Está claro. Pero al mismo tiempo lo que busca la Filosofía es exceder aquello que el tiempo condiciona.



En el famoso texto *Desnudez* (2009) de Giorgio Agamben (1942 -), encontramos un capítulo titulado *¿Qué es lo contemporáneo?* En este, Agamben busca explicarnos desde una mirada actual el significado que tiene la palabra *Contemporaneidad*. Y nos ofrece una perspectiva que aclara que en su raíz, esta palabra, claramente está atada a la idea de tiempo, pero que no es más que un motivo para ubicarnos en un lugar y con el que pretendemos dejar de sentir la zozobra de no encontrarlos, esto porque *“Cuando intentamos entender el tiempo en que vivimos, estamos de algún modo abrumados por nuestro tiempo, encajetados por nuestro tiempo, estamos dentro de nuestro tiempo”* (p 17). Con otro ejemplo, Agamben nos cuenta que, en 1923, Ósip Mandelstam (1891-1938) escribió un poema titulado "El siglo" (1923) (pero la palabra rusa *viak* significa también "época"). El poema contiene, no una reflexión sobre el siglo, sino sobre la relación entre el poeta y su tiempo, es decir, sobre la contemporaneidad. No el "siglo", sino, según las palabras que abren el primer verso, "mi siglo" (*viak moi*):

Siglo mío, bestia mía, ¿quién podrá  
mirar en tus ojos  
y soldar con su sangre  
las vértebras de dos siglos? (p 19).

Entonces, ¿Cómo visualizar desde adentro nuestro tiempo y sus propios límites, para dar cuenta de la contemporaneidad? Agamben no sólo se detiene allí, nos presenta en forma de metáfora al tiempo como una luz. Es decir, nuestro tiempo está iluminado por focos que nos dejan entrever qué es lo que hay (p 27). Pero, la mirada filosófica no puede ser condescendiente con esa luz porque lo que le interesa a la Filosofía, que es la pregunta por el porqué, el origen, es quién maneja esa luz, de dónde sale esa luz, qué hay detrás de esa luz, o peor, qué oculta esa luz. Porque, cuando la luz ilumina, desplaza directamente a la penumbra y oculta toda una zona de sentido que se nos escapa de nuestra lógica. Entonces en *¿Qué es lo contemporáneo?* dice Agamben, es poder vislumbrar al mismo tiempo las luces de la época, pero también sus sombras. (p 28) Sombras que siempre como son penumbras no se nos presentan de manera directa. Por eso el pensador contemporáneo siempre tendrá una mirada de frontera. Es estar en los márgenes. La Filosofía tiene vocación marginal. Porque si no lo fuese, sino estuviese en el margen, estuviera adentro o afuera. Si está afuera no dice nada sobre el mundo. Y si está demasiado adentro, es cómplice, porque termina de algún modo atravesada por un sentido que

no termina la Filosofía de poder cuestionar, o de poder comprender sus contornos. Eso es un gran problema para la contemporaneidad y tiene por supuesto que ver con la manera en que pensamos el tiempo.

Además de la Ciencia, al tiempo también lo trata las Artes. Hay mucho abordaje que se hace sobre el tiempo desde de las artes, porque como se verá más adelante, es un concepto problemático y que muchas veces lo que nos sucede es que la razón no nos alcanza para terminar de comprenderlo. Entonces lo que hacemos es darle lugar a otro tipo de discurso, a otro tipo de género discursivo, que, en vez de explicar al tiempo, lo abre desde otro lugar. Un buen relato sobre el tiempo nos genera una empatía y nos permite comprenderlo no racionalmente sino emocionalmente, existencialmente. Donde por ahí no podemos dar respuestas, pero sí podemos generar un tipo de comprensión desde otro lugar, en esta famosa distinción que ya lleva más de 100 años entre explicar y comprender. Lo que remite no a un despliegue racional de argumentos, sino justamente a una comprensión que supone una presencia mucho más corpórea, mucho más completa de nuestro ser. El arte también es conocimiento. Lo que pasa es que no se remite a las formas tradicionales del conocimiento que establece la Ciencia y la racionalidad. Conocemos desde otro lugar, desde el despliegue, porque el arte está plegado, justamente la razón despliega. En el arte la relación con la obra es directa e inmediata sin mediación, es intuitiva. Entonces genera un cambio. Una posibilidad de transformación. De allí que una buena obra de arte genere una transformación en el ser que visita por ejemplo un museo y que le lleva a sentir una experiencia estética que lo obliga a trascender su conciencia arrojándolo al océano de lo indescriptible con las palabras y con las emociones y “que lo conducirán a la estructura formal de la pregunta por el ser” (Heidegger, 1927, p 13–22).

Tenemos entonces a la Ciencia, la Filosofía y el Arte, que estudian estos conceptos que racionalmente no terminan de poder ser explicados en su totalidad frente a la noción del tiempo. Pero además hay una cuarta disciplina que estudia al tiempo y esta es la Religión. Justamente la Religión está plagada de metáforas acerca del tiempo. El cristianismo no tiene sentido, si no es en función del desarrollo de una temporalidad. Es más, diríamos que inventó el cristianismo la idea de tiempo que tenemos en Occidente. La inventó, nos arrojó y nos condenó a ella. Nos encajetó en la concepción de tiempo lineal, el cual tiene un origen Teológico en la idea de cómo se fue creando en el mundo y en la idea misma de que el mundo termina con el apocalipsis. Un inicio y un fin. Un origen y un fin. Sobre estos conceptos vistos desde la Religión ya lo

---

abordaremos más adelante en el segundo capítulo de la mano de los Estudios de las Artes visuales, pasando por el Renacimiento.

Finalmente tenemos una cuarta disciplina que estudia al tiempo, y esta no podría ser otra que la Historia, la cual lo estudia con mucho reparo y bastante rigurosidad. Aunque, hay con la historia la sospecha de que se entiende así misma desde la hegemonía, como si sólo ella pudiera enajenarse del privilegio de tratar al tiempo con dignidad. Tenemos el caso por ejemplo de las Ciencias Sociales, de donde justamente surgen los historiadores, quienes además les gusta que los llamemos científicos históricos, esto para recordarnos su fuerte pretensión por hablarnos del tiempo, como si fuera un relato que se debe enunciar exacto y sin errores.

Pero, por más que los historiadores quieran a veces decirnos qué Sí y qué No es tiempo, todos sabemos que la historia se construye sobre la frontera que divide entre lo que es y lo que no es; entre lo que paso y no paso. Con lo cual, todo análisis histórico supone también una concepción filosófica de nuestra relación del pasado. Del relato sobre el pasado que construimos juntos y eso no se puede obviar. Y por lo menos supone aceptar que podemos abordar el pasado. Que existe la memoria. La cual nos permite relacionarnos con el pasado a partir de cierta verosimilitud. Y la conciencia de que lo que nos queda del pasado, lo que sobrevive del pasado o la posibilidad de acceso al pasado, siempre es a través del presente. Y de esos textos que provienen del pasado, de esas fuentes, textos, aunque sean orales, pero textos, aunque sean dibujos, pero textos, provienen del pasado y en el presente las estamos reinterpremando.

La historia no tiene que ver con el pasado nada más, tiene que ver también con cómo el presente reconfigura el pasado. Si se pudiéramos abordar el pasado no sería el pasado. El pasado es inabordable. Lo que uno aborda sobre el pasado son los testimonios del pasado. Se tendría que justificar mucho acerca de la fidelidad representativa entre esos testimonios y el pasado del que supuestamente hablan. A nivel individual y a nivel social. Diría que a nivel individual sería más fácil porque uno está acostumbrado a mentirse. A nivel social hay un involucramiento de un otro. Vamos a abordar también el tema de la historia con relación al tiempo. Solo tengamos en cuenta que cuando hablamos de historia y nos peleamos haciendo historia, suponemos previamente y está bueno siempre evidenciarlo: qué concepción del tiempo estamos manejando cuando hablamos del pasado y nuestra posibilidad de abordarlo.

## 1.1 Impresiones fenomenológicas acerca del tiempo y la dificultad de pensar en él

Empecemos con la fenomenología del tiempo. El tiempo es de esos temas que todo el mundo sabe de qué se trata, pero nadie sabe cómo explicarlo. Tiene una inmediatez en nuestra existencia porque convivimos con el tiempo y somos tiempo. Pero está tan presente, tan estrechamente presente, que nos cuesta tomar la distancia necesaria para definirlo. Cuando uno define algo toma una distancia. Pero el tiempo está tan entramado en lo que somos que cuesta muchísimo generar esa distancia para hablar de él. Y se genera en nosotros una sensación ambigua casi angustiante de que todos sabemos muy bien de qué se trata cuando hablamos del tiempo, pero cuando queremos ponerlo en palabras nos causa horrores. Uno tendría que desafectarse de temas que de algún modo nos constituyen afectivamente en lo que somos. Cuesta más. Con el tiempo pasa eso. Estaría muy bien empezar haciendo más que un intento explicativo, un compartir de experiencias, porque el tiempo pasa por ahí. Por eso digo una fenomenología, como se da el fenómeno en nuestra realidad cotidiana.

Aquí vale la pena entonces dar cuenta del contexto local en Colombia. El tiempo que nos acompaña en nuestros vínculos. La muerte y la conciencia de que algo termina y que se revive una y otra vez. El dolor y la frustración de los tiempos que vivimos en este país. Y que claro, podemos ponernos en respuestas históricas del porqué de nuestro tiempo. Pero frente a la pregunta del tiempo de manera filosófica: ¿Nunca más viviré esto del conflicto?

La angustia del tiempo y cómo cambia esto nuestras vidas. La angustia existencial de la cual seguramente nos pueden hablar los psicólogos. Es una pérdida de tiempo pensar en el tiempo y en nuestras experiencias existenciales. Elucubrar que el tiempo no lo podemos controlar y que intentar detenerlo es una causa perdida. El tiempo va. La conciencia de la muerte y la conciencia de que el tiempo pasa y es indetenible. Las cosas materiales se detienen, pero el tiempo es inmaterial, nos arrastra y resulta revelatorio de lo que es el tiempo pasando. Como una ola, la ola va yendo y nosotros con ella. El tiempo nos arrastra con él. Si esta idea de que el tiempo pasa y uno que está arrojado dentro. Que uno esté condenado a pasar con el tiempo y dar cuenta de que si a pesar de que morimos el tiempo sigue. La angustia de que mi vida acaba pero que el tiempo sigue. Qué le daremos a los que siguen.

El problema con el tiempo es que uno lo vive y cuando termina, es el tiempo de uno el que termina. Las aporías del tiempo. Y esa paradoja es irresoluble. Pues nosotros sabemos que la cosa termina, pero nuestra voluntad no quiere que termine. Angustiar de una pregunta que no tiene respuesta. De allí a la Filosofía. De responder preguntas que nadie es capaz de respondernos. ¿Qué es el tiempo? Es irrespondible.

## 1.2 Características del tiempo

### 1.2.1 El tiempo pasa y es inmanejable

¿Cuáles entonces son las primeras impresiones que uno tiene sobre el tiempo? La primera es que el tiempo pasa y que es inmanejable. La condena del tiempo por ejemplo es que no se puede ir de para atrás y esa a la vez es su segunda característica: es irreversible.

### 1.2.2 El tiempo es irreversible

Esta característica del tiempo lo hace más insoportable. Pero si uno pudiera ir para atrás qué diferente sería todo. Qué diferente sería la ética, entonces cambiaría la manera en que nos apropiamos de nuestros errores para ir resolviéndolos. La ética de la responsabilidad tendría sentido, pero no es posible porque un error dura para siempre salvo que uno pudiera olvidarlo. La irreversibilidad del tiempo se junta con la primera característica (la de que el tiempo pasa) que es su indisponibilidad del tiempo, es indisponible porque no lo podemos dominar y al mismo tiempo el tiempo es irreversible porque el tiempo solo va en una dirección. Lo que sucede sucede y ya, no hay retorno. Lo irreversible deja marcas que uno tiene que asumir. Es interesante el tipo de vida que nos tocó. Nos podría haber tocado otro, nos podría haber tocado el volver todo el tiempo o al menos que pudiéramos conseguir al menos diferentes opciones. Sería distinta la vida. Pero es imposible. Estamos condenados a una opción. Y es el tiempo el que nos lleva a esa lógica.

### 1.2.3 Somos tiempo

¿Qué es el tiempo? ¿estamos dentro del tiempo o fuera del tiempo? Heráclito dijo: Somos y No Somos tiempo. Es decir, el tiempo está fuera nuestro, pero somos tiempo, al mismo tiempo está adentro nuestro, como dice Agamben. Hay un tiempo que sucede por fuera, está pasando el tiempo. Pero al mismo tiempo, como somos los seres humanos seres temporales, no solo

---

percibimos el tiempo porque no solo somos los perceptores del tiempo, sino que además ontológicamente somos seres temporales. Es una característica que nos define. Entonces, queda en esta situación de este contraste que hay un tiempo que nos excede, pero al mismo tiempo no somos más que tiempo. Se da esa dualidad de la que no podemos salir. Es más, todo lo que digamos sobre el tiempo lo decimos desde nuestro lugar temporal. Entonces es imposible salirnos del tiempo para hablar de él. Y el problema es que para hablar del tiempo como algo objetivo solo podemos hacerlo si nos salimos del tiempo. Si estamos implicados en el tiempo, lo que decimos carece de objetividad como mínimo.

El presente es presente para mí. Tomemos las tres categorías de tiempo más famosas, pero llevémoslas a una cuestión más cotidiana. Ayer, hoy y mañana. Explicar estas categorías es imposible. Porque son *categorías móviles* como el yo, el tú y el nosotros. ¿Pero y el ahora? ¿Cómo explicar el ahora? El ayer obviamente no tiene un lugar fijo. ¿Qué es el ayer? Uno vive por conceptos móviles. Esto significa que hay que dar cuenta en principio de una relación problemática entre un tiempo objetivo de un tiempo subjetivo. Conviven ambas formas del tiempo. Es cierto que el tiempo es tiempo para nosotros. Y el hoy, es hoy para nosotros. Y el presente, tiene que ver con nuestro presente. Y nuestro pasado, tiene que ver con nuestro pasado. Y es cierto en este esquema que hay un pasado compartido porque tampoco es individual. El tiempo es una categoría relacional y pública. Es cierto que el tiempo es siempre tiempo percibido y vivido por alguien y que eso cambia.

Pero independiente de cómo lo percibamos el tiempo se da. Y no lo podemos poseer ni manejar, porque si el tiempo fuese plenamente subjetivo entonces en algún punto podría operar sobre él. Y las formas en que podemos operar el tiempo son siempre cualitativas. Podemos hacer la obviedad de no darnos cuenta de que el tiempo pasa. Pero lo que no podemos hacer es detenerlo. O sea, el tiempo nos excede. Y lo que nos excede es que hay tiempo objetivamente hablando independientemente de nuestra percepción. Entonces la pregunta de la grieta toma lugar: ¿el tiempo es subjetivo o objetivo? Respuesta; ambos. Y lo que hay que entender es cómo vincular ambos extremos.

## 1.2.4 Hay repeticiones

Hay repeticiones, hay regularidades con las que nos permitimos medir el tiempo. El sol sale todos los días y saldrá mañana. Entonces esas regularidades nos permiten su dimensión. ¿Para qué queremos medir el tiempo? La medición del tiempo no es solamente una cuestión de curiosidad intelectual, nos da a un orden y nos proporciona un ordenamiento, para caracterizar y justificar desde una concepción del trabajo como transferencia y satisfacción de nuestras necesidades básicas, está bien, y para que exista la posibilidad de medir el tiempo gracias a la regularidad de la naturaleza para sembrar el tiempo. Lo que sucede es que se fue dando algo que uno puede pensar que fue algo exactamente inverso y es que el ordenamiento del tiempo más que remitir a la necesidad o uso inmediato por parte del ser humano, se convirtió en un instrumento de su dominación.

## 1.2.5 El reloj y la medición

Quinto elemento: el reloj. ¿El reloj mide el tiempo? ¿O lo ordena en función de intereses que no son exactamente aquellos que están presentes en la necesidad de su medición? Julio Cortázar (1914-1984) en Preámbulo a las *Instrucciones para dar cuerdas al reloj* (1964), decía que cuando te regalan un reloj no te dan «solamente ese menudo picapedrero que atarás a la muñeca y pasearás contigo...Te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo, pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgando de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio en la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo por perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia de comprar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj». (p. 23)

Hay entonces con el reloj una relación directa con el paso del tiempo, su temporalidad, su condena, su cotidianidad más nefasta. Hay una obsesión además impulsada por sujetar al reloj,



o que el se sujete a nosotros, de nuestra muñeca, literalmente, haciéndonos sus esclavos; pensando que lo poseemos, pero en realidad termina éste poseyéndonos a nosotros mismos y no al revés.

## 1.2.6 La idea del presente

Seis, la idea de presente. Estamos viviendo el presente. ¿Qué es el hoy?; ¿qué es el ya? ¿qué es el ahora? Imposible de explicar ¿verdad? Pensemos materialmente al tiempo. Estamos viviendo ahora el presente. El presente está sucediendo y esto que sucede deja de ser de inmediato el presente para ser el pasado. ¿Adónde se fue? sucedió, desapareció. Está en nuestra memoria sí, que se va corrompiendo con la apilación de los recuerdos. Pero lo que va sucediendo se va yendo. ¿Por qué no permanece? Qué bueno fuera que cada segundo permaneciera, o sea, que cada segundo que vivimos permaneciera y fuera acumulativo. No alcanzarían los átomos del universo porque en términos de Física Cuántica, el Principio de Entropía explica que lo que va sucediendo se va acabando; el tiempo se hace menor, lo que sigue a lo que era. Hay una pérdida; el segundo principio de la Termodinámica es que se va perdiendo energía, frente a esto más la irreversibilidad.

La figura del presente que todo se lo devora se llama Cronos. Que es el Dios del tiempo para los griegos y Saturno para los Romanos. Para nosotros pensar en el tiempo en la actualidad remite a una única idea que no nos alcanzan para bordear esa diversificación de conceptos. Para los griegos en sus días estaba Cronos, y Aión, dioses con los que podían acercarse mejor para pensar en todo esto que es el tiempo. Cronos, era más el tiempo desde una concepción cronológica, el tiempo lineal. Su figura más famosa es una la cual más adelante analizaremos de la mano de los estudios de las artes, y que se ha repetido diferentes veces en diferentes momentos y con diferentes artistas, es la de Cronos devorando a sus hijos, un filicidio fundado en el temor de que ellos le arrebatan el poder. Miedo, además sometido a su propia pena porque en el pasado ya había asesinado a su padre Urano para tomar su lugar en el poder. Entonces Cronos pensaba que le iban a hacer a él lo que él le había hecho a su padre.

Cronos es la figura del presente, porque el presente todo lo que toca lo arruina, lo hace ruina. Si algo queda del presente es ruina. Pero si uno lo piensa en términos absolutos, primero el

---

presente no existe, se está yendo, y segundo, el presente lo que hace en algún sentido, es que va devorando todo lo que toca. El tiempo es algo así como un objeto poliédrico con muchos ángulos que tratamos de descifrar, pues estamos aquí viviendo un tiempo que va desde la nada hacia la nada. Y lo único que hay es el presente.

Cronos en Romano es Saturno, que es sábado. Y sábado es el día en el que se celebra al Dios Saturno. El sábado era en la Edad Media el día de la melancolía, una figura muy temporal también que ya analizaremos en este texto<sup>7</sup>. Pero que, sólo hasta aquí diremos que este día, antiguamente, se decía, bajaban los demonios y buscaban personas lo suficientemente débiles para penetrar su alma y depositar en ellos una especie de polvo negro o bilis negra que les generaba la melancolía. Veremos también que a quienes encontraban sobre todo con la disposición a volverse melancólicos sería a los monjes, que estaban en los conventos. Diremos hasta aquí que, la melancolía tiene una relación muy particular entre el pasado y el presente y sobre todo justamente por la inaplicabilidad del presente que hace que en realidad nuestro presente siempre sea nuestro pasado más inmediato.

¿Qué es el Ya? ¿El ahora?: Lo que acaba de pasar. Estamos justo ahora, o sea ahora, recién. El ahora es siempre un recién no porque lo sea o no lo sea, sino porque nuestra conciencia del tiempo siempre es conciencia del tiempo que pasó. Pero porque la conciencia supone un movimiento que no tiene que ver con lo que está pasando sino con cómo nosotros lo concebimos y en ese acto hay un paso del tiempo. Si fuese así todo lo que decimos sobre el hoy, lo estamos diciendo sobre el recién. Si así fuese, conclusión, la melancolía no es un estado de ánimo, es una condición misma de nuestra existencia. Es decir, no es que seamos melancólicos o que podamos dejar de serlo, sino que nuestra relación con el tiempo supone a la melancolía como forma de ser, porque siempre somos habitantes del pasado. Tenemos entonces una descripción sintomática del ser humano, de nosotros mismos, como seres trágicos.

<sup>7</sup> Véase capítulo 2.3 *El inicio de la secularización católica y la melancolía por el tiempo*.

## 1.2.7 ¿Qué es estar fuera del tiempo?

La última característica. ¿Qué es estar fuera del tiempo? ¿Cuál es la idea que tenemos, si todo es tiempo, existe el No tiempo? ¿Qué es lo otro del tiempo? ¿La eternidad?

Esta famosa declaración hace confusa a la eternidad. Hay dos concepciones de ella, una es el tiempo infinito, en la cual hay una lectura de que la eternidad (la cual no es la más común) es que el tiempo es infinito. O sea, la vida sigue yendo y siendo para siempre. Eterna infinitud del tiempo. Esa idea de eternidad está más ligada al infinito. No hay origen. El origen lo ponemos nosotros porque, es insoportable saber que la vida viene desde siempre y va para siempre. Además, como todo a nuestro alrededor nace y muere, es mejor pensar que todo el universo con su absolutez también nace y muere. Esta idea del tiempo como que siempre está transcurriendo, la idea del río de Heráclito viene viniendo y sigue yendo<sup>8</sup>.

La otra forma de ver a la eternidad, que es muy difícil de pensar, es la de estar fuera del tiempo. ¿Cómo sería estar fuera del tiempo? Una cosa es estar en otro tiempo paralelo al tiempo usual, es decir, una realidad paralela en un tiempo que diverge, es decir la posibilidad de que sucedan dos temporalidades paralelas, pero en distinto momento. En resumen, vivir un tiempo paralelo, pero más lento. Temporalidades diferentes. Ahora la eternidad, o sea Dios, no tiene tiempo. Esto significa que en este momento Dios está leyendo este texto, está viendo a Jesús morir en la cruz y viendo el periodo jurásico, al mismo tiempo que el final del mundo. Todo al mismo tiempo. La eternidad supondría estar totalmente abstraído del tiempo. Imaginativamente es posible. Ni eso es la eternidad, porque sería algo peor como detener el tiempo.

<sup>8</sup> La cita original (DK 22 B 12) se debe a Cleantes, el filósofo que dirigió la Stoa durante más de treinta años. Cleantes dice que Zenón, el fundador de los estoicos, coincide con Heráclito en la descripción del alma cuando la define como “exhalación sensible”, porque cuando Heráclito quiere mostrar que las almas exhaladas se convierten en conscientes, las compara con un río de este modo: “Sobre aquellos que se meten en el mismo río pasan aguas siempre distintas y las almas se alzan exhaladas de lo húmedo”.

## 1.2.8 La eternidad

Y esta es la última concepción de la eternidad. No podríamos pensar que si el universo, el ser, el mundo, es una totalidad, ¿en realidad es eterno? ¿está fuera del tiempo? En realidad, si existe una totalidad y esa totalidad no es abierta y es totalidad porque no es abierta, si fuera abierta le faltaría algo, no sería totalidad, si hubiese una totalidad esa totalidad por definición estaría por fuera del tiempo. Si Dios es esa totalidad, la idea de absolutismo de una totalidad, existiese por sí misma, no existiría el tiempo, porque esa totalidad es como el ALEF (1949) de Jorge Luis Borges (1899-1986), por ejemplo, ese punto que Borges ve debajo de la escalera donde está todo. Pero si está todo, está el inicio y el fin, y entonces no hay tiempo. ¿Como generar la disrupción?<sup>9</sup>

En su texto, *La Gaya Ciencia* (1882) en el capítulo *La carga más pesada*, Nietzsche, nos hace una pregunta de qué pasaría si un día o una noche se apareciera fortuitamente un demonio en nuestra más profunda soledad y nos dijera lo siguiente: esta vida como la vivimos ahora, y cómo la hemos vivido, si tan sólo se pudiera repetir y la pudiéramos vivir innumerables veces. Y no hubiera nada nuevo en ella, sino que habría que volver a cada dolor y cada placer, cada sentimiento y cada gemido. Todo lo que hay en la vida inefablemente pequeño y grande, todo en el mismo orden y en la idéntica sucesión; incluso esa araña y ese claro de luna entre los árboles y este instante y nosotros mismos. Qué pasaría si al eterno reloj de arena de la existencia se le diera la vuelta una y otra vez y nosotros con él con cada grano de polvo. Nos pregunta, Nietzsche, transmutado en ese demonio, «¿Acaso te lanzarías al suelo rechinando los dientes y maldecirías al demonio que te hablara de esa forma? ¿O has vivido alguna vez un instante extraordinario, en el que hubieras podido responderle: ¡Eres un dios y nunca he oído algo más divino!» (p. 341). Nietzsche continúa más adelante «Cuando un pensamiento así se apoderase de ti, te metamorfosearía, tal como eres, o tal vez te trituraría; ¡la pregunta sobre cualquier cosa “¿quieres esto otra vez y aún innumerables veces?” se impondría sobre tu actuar como el peso más

<sup>9</sup> “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal.” Borges, J. L. (2012). *El Aleph*. Nueva York: Vintage Español, p. 99.

pesado! O, [podríamos preguntarnos], ¿qué tan bien dispuesto debes estar hacia ti mismo y hacia la vida para no desear ninguna otra cosa que no sea esta última, eterna confirmación, este sello?» (p. 343).

Si supiéramos que nuestra vida se va a repetir eternamente en este ciclo temporal, diferente al que nosotros conocemos y que tiene que ver con el eterno retorno de lo mismo, si así fuera, Nietzsche nos pregunta ¿Cómo reaccionaríamos? ¿Qué nos generaría saber que esto se repetiría para siempre? ¿Haríamos lo mismo? ¿Estudiaríamos lo que estudiamos? ¿Nos dedicaríamos a lo que nos dedicamos? Piensen que esta vida se va a repetir por siempre. Entonces la pregunta no tiene que ver tanto con la metáfora existencial de lo que podría pasar, la pregunta es al revés, es casi como una pregunta ética. De qué manera se relacionarían con su propia vida, si la vida se repitiera eternamente.

## 1.2.9 El eterno retorno

El eterno retorno no es una concepción del tiempo, es una concepción ética, es como la pregunta que nos hace Nietzsche, la cual tiene más que ver en el modo en cómo uno se relaciona con lo que hace en función de esta metáfora, que es la misma metáfora de Dios. Si hubiese un ser superior que estuviera mirando el interior de nuestra concepción pensaríamos realmente en cometer adulterio o en aborrecer a nuestros padres.

Ahora, ¿Hace falta que Dios exista o no? ¿Hace falta pensar en un Dios arriba para auto condicionarse para hacer el bien? Aquí es lo mismo, la metáfora del eterno retorno nos posibilita pensar cómo nos relacionamos con nuestros actos. Hay dos posibilidades: como dos extremos y grises. Primera posibilidad, si esta vida se va a repetir eternamente, por las dudas, nos portaremos bien; porque no queremos ser los eternamente sacados. Me explico, no queremos ser quienes hemos hecho el mal. Si fuéramos prudentes y creyéramos en la prudencia, probablemente reprimiríamos la mayoría de nuestras acciones para que nuestra vida fuese lo que debe ser. Lo que otros pretenden y deciden que debe ser una vida buena. Una vida apolínea, ordenada, racional, económica.

Pero entonces, ¿Cuál es la otra opción? Exactamente la contraria, si esta vida se repite eternamente igual, el eterno retorno nos habilita exactamente hacia el contrario, vamos a tratar de vivir nuestra vida del modo más libertario, más erótico, más auténtico porque, y si no, estamos reprimidos a la represión. Y a la represión, que en este caso sería al orden, entendido como prudencia. Elegiríamos probablemente una vida más dionisiaca que apolínea, que se va a repetir eternamente. ¿No nos liberaría la idea de repetición eterna en función de los actos que generamos y de las acciones que realizamos? ¿No la haríamos desde un lugar mucho más libre? ¿No buscaríamos una relación más libre con nuestras acciones sabiendo que eternamente las vamos a padecer en el sentido en que, vamos a tener que convivir con ellas?

Probablemente la mayoría de nosotros tengamos o sintamos las dos opciones o puede que convivamos en ambos extremos. Porque, por un lado, esa presencia del miedo tiene legitimidad, somos hijos del miedo y entonces en ese caso la metáfora del eterno retorno tiene algo emancipatorio. Esto es lo que tiene de interesante la Filosofía, nos importa que, si lo pensamos de este modo, nos tenemos que ver con nosotros mismos en relación con lo que hacemos. Esta, es una forma de concebir el tiempo desde la ética. Si la vida durara 500 años y no lo que dura, de nuevo, cómo nos relacionaríamos con nuestras decisiones. ¿Quién decidió que el colegio dura lo que dura y en función de quién? ¿En función de la cantidad del tiempo que uno va a disfrutar del conocimiento? Claramente, ahí hay una estructuralización, serialización, disciplinamiento y normalización de la existencia en función de un tiempo productivo que tiene como horizonte lo que Foucault llama *Cuerpos políticamente dóciles y económicamente rentables*<sup>10</sup>. Entonces hay también una instauración de ciertos tiempos vitales en función de un determinado orden.

<sup>10</sup> Foucault, M. (1984). *Vigilar y castigar nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España Fuente, D. H. de la, & Planas, J. A. (2019). *Morir antes de morir: ritos de iniciación y experiencias místicas en la historia de la cultura*. Madrid: Dykinson. p.84.

## 1.3 Características del tiempo

### 1.3.1 Concepción tradicional: antigüedad griega y tiempo circular

Si bien asociamos nuestra época al tiempo lineal, la circularidad está más presente de lo que se imagina. Aunque vamos midiendo nuestro tiempo como una carrera hacia adelante, sumando matemáticamente nuevas fechas, hay una circularidad en la repetición de los ciclos naturales, en los pasos de las estaciones que se repiten año tras año, e incluso en el día y en la noche que se suceden diariamente. Lo circular en lo lineal y lo lineal en lo circular. Siempre llega el otro año el mismo día, pero se trata de que llegue diferente. Los griegos entendían al tiempo como circular porque tomaban como modelo el retorno permanente de las cosas en la naturaleza. Si contemplamos a la naturaleza, casi no nos daríamos cuenta de la presencia de lo nuevo. Ya que, aunque nada sea nunca igual a nada, todo se repite con cierta regularidad. Sin embargo, es en Grecia donde surge con Aristóteles la división del tiempo en instantes y es el mismo Aristóteles quien define al tiempo como la medida del movimiento (Ricoeur, 2005, p. 643). Pero entonces, ¿Cómo medir el tiempo? ¿Tiene comienzo el final?

### 1.3.2 Pensamiento binario y principio lógico de contradicción

La dificultad para pensar el tiempo tiene que ver con un problema conceptual que halla, por un lado, nuestra forma de pensamiento, nuestra lógica, y lo que es después el tiempo como entidad. La tesis es la siguiente: nuestra manera de pensar, lógica, binaria, dicotómica, no contradictoria, se vuelve falante, se vuelve limitada para comprender un tiempo que por naturaleza es contradictorio, cambiante y que rompe la binariedad. ¿Por qué? Porque nuestra lógica, nuestra manera de pensar supone el pensamiento binario. Además de todo lo que nosotros pensamos supone una estructura previa que no la ponemos en juego, pero que está ahí latente, que es el principio de no contradicción. El principio de no contradicción ordena nuestra vida, ordena nuestro ser en el mundo y hace que por repetición lo que es siempre es y se diferencie de lo que

no es. Si no hubiese contradicción no nos entenderíamos. Si nosotros cada vez que dijéramos una palabra -en un mismo contexto- no significara siempre la misma palabra, no habría posibilidad de comprender nada. Estamos suponiendo siempre previamente que un vaso es un vaso cuando pudo no haber sido. Es como que, en la historia del ser, lo primero que hay es un dispositivo que establece que las cosas son o no son. Después son vaso, computadores, palabras, pero toda la realidad que nos rodea supone previamente, diríamos en términos computacionales, un programa, un software que tiene como principal orden el principio de no contradicción.

Ese es el orden lógico primario. Nada puede ser y no ser al mismo tiempo, las cosas son o no son. Como nada puede ser y no ser al mismo tiempo, y cómo las cosas son o no son, nosotros entendemos, ordenamos y entramos al vaso y lo entendemos porque lo diferenciamos de lo que no es. Ahora, el tiempo se nos escapa a esta forma binaria de pensar. Porque el tiempo es y no es al mismo tiempo. No podemos decir del tiempo que es algo, porque para poder decir que es algo, síganme metafóricamente, lo tendríamos que detener. Heidegger dice sobre esto en particular: El tiempo no es el tiempo, se da y deviene (Heidegger, M., & Rivera, J. E. (n.d.). *Ser y tiempo*, p. 347).

### **1.3.3 tiempo = cambio= tiempo**

El tiempo es cambio. Y el cambio es tiempo. Por eso preguntar ¿Qué es el tiempo?, es querer darle estabilidad a lo inestable. Tal vez se trate de sacarlo de las lógicas rígidas. Que no se puede definir, no significa que no se lo pueda pensar. En la antigüedad los griegos sostenían una concepción del tiempo circular pero el cristianismo va a incorporar una noción lineal del tiempo. Ahora bien ¿es el tiempo circular o lineal?

Aristóteles definió al tiempo como la medida del movimiento. O sea, el tiempo está siempre yendo, deviniendo, ¿Cómo hacemos entonces para caracterizarlo? Pues bien, debemos averiguar cómo detenerlo. Ningún dique conceptual, ninguna palabra, las palabras detienen la realidad, las palabras encorsetan a la realidad, la estructuran, la ordenan, pero al mismo tiempo la estabilizan, pero el tiempo va y no hay palabra que sostenga ese devenir que desborda



cualquier clasificación posible. ¿Cómo hacemos para explicar algo que al mismo tiempo está siendo enunciado? ¿Nos alcanza esta lógica para comprender una figura tan anómala como la del tiempo que es ni es, ni no es, sino que al mismo tiempo está siendo y no siendo? ¿Y por qué decimos esto? Porque al tiempo como medida del movimiento, como medida del cambio, remite a una explicación metafísica, cuando decimos -tomemos cualquier cambio posible-, por ejemplo, el cambio de un lugar a otro de un vaso, en este caso, es aquí atrás y no es aquí en este nuevo lugar. Ya no es más a donde era y pasó a ser en donde no era. ¿Cómo explicar este paso del ser al no ser y del no ser al ser?

Todo cambio supone siempre un traspaso del ser al no ser, si hay cambio ninguno de los dos polos permanece estático. Por eso muchos filósofos como Hegel entienden que el devenir o el cambio, es primero al ser y no ser. Porque entendemos que algo sea o no sea en la medida en que pueda ir y venir de lo que es a lo que no es y viceversa. El ser y el no ser son momentos del devenir. Pero si hay cambio, si hay devenir, si hay movimiento: hay tiempo. Porque el cambio supone una secuencia, supone como mínimo una linealidad. Esto pasó de aquí a acá en un segundo. El tiempo vendría a ser como la trama que posibilita que las cosas cambien. Aristóteles entonces desde allí diría algo más: ese tiempo en el que las cosas cambian, en que las cosas tienen movimientos, es un tiempo medible. Por eso, llama Aristóteles al tiempo, la medida del cambio o la medida del movimiento. Sin cambio no hay tiempo. El cambio o el devenir es lo que nos permite entender al tiempo.

### 1.3.4 San Agustín de Hipona

En los principios de la Edad Media, San Agustín se preguntaba por el tiempo y se respondía paradójicamente (...) Si nadie me lo pregunta, lo entiendo; pero si quiero explicarlo, no lo entiendo. Sabemos qué es el tiempo y vivenciamos el tiempo, pero no podemos explicarlo (*Tiempo, historia y enseñanza*, p. 105). Nuestro lenguaje cuando lo intenta incurre en aporías o en razonamientos contradictorios. ¿Le quita esto seriedad al tema? ¿O tenemos que aceptar que hay cosas que no son explicables? Y sobre el tiempo, San Agustín indagaba aún más (...) Lo primero que se puede decir del tiempo es que hay un pasado, un presente y un futuro (*Tiempo, historia y enseñanza*, p. 106). Está claro que el pasado ya no es y que el futuro no ha sido. O

sea, el pasado y el futuro no son nada, son dos momentos inexistentes. ¿Y el presente? ¿Qué es el presente? ¿Cómo capturo el instante? ¿Cómo defino el ahora? ¿El presente es indefinible?

Si hablamos del hoy y queremos fijarlo en la realidad, nos resulta imposible ya que el hoy siempre está pasando. El presente se está siempre yendo. Cuando lo tratamos de percibir, el hoy ya pasó a hacer el ayer. El instante es lo efímero en sí mismo y por eso es imposible de establecer en un concepto. O peor, el presente es el punto de cruce entre el pasado y el futuro, o sea lo que ya no es y lo que aún no ha sido. Entre una nada y otra nada. El presente es nada. Pero, hay algo que no termina de entenderse en esta lógica, preguntar al ser del tiempo, es suponer al tiempo como una cosa, al tiempo como algo estable, pero el tiempo es lo que siempre está cambiando.

San Agustín, que es posterior a Aristóteles, inquieto por resolver estas paradojas enunció posiblemente su más famosa reflexión acerca de lo que es el tiempo, dijo San Agustín lo siguiente: ¿Qué es el tiempo?, se pregunta, el tiempo es algo muy íntimo, muy mediato del que todos podemos dar fe y conocimiento directo, pero nos cuesta muchísimo poder explicarlo, desplegarlo en conceptos. ¿Y por qué pasa esto? Siendo esta su reflexión más famosa: podemos dividir el tiempo en tres dimensiones: ayer, hoy y mañana. Pasado presente y futuro. ¿Qué es el pasado? El pasado no es. Porque si le diéramos entidad al pasado y afirmamos el ser del pasado, si el pasado fuera algo, no sería el pasado, estaría siendo hoy. O sea, ¿qué es lo que pasó? Lo que pasó, es algo que en su momento fue, era, pero hoy ya no es nada. Estrictamente hablando, el pasado no es nada. Todos tenemos detrás un pasado propio y universal. Ese pasado ya no está. ¿Podemos afirmar al ser del pasado? No. ¿Tenemos al pasado en dónde? En la memoria, en el recuerdo, en una foto, en un video, en un museo. Pero en términos absolutos, el pasado no es nada. Esto es radical, porque en el fondo es razonable lo que dice San Agustín. Lo que pasó, pasó. Después nos peleamos desde el presente cuando abordamos lo que pasó. Pero esa es otra pelea que damos en el presente. Sobre lo que pasó se puede dejar testimonios, claramente. Pero el pasado en términos filosóficos no es nada. ¿Y el futuro? El futuro es lo que va a venir. ¿Y cuál es el ser del futuro? Tampoco. El futuro tampoco puede ser caracterizado como algo, así como el pasado ya pasó y no es nada, el futuro todavía no ha sucedido. Por lo tanto, el futuro tampoco es nada. El pasado no es nada y el futuro no es nada. El futuro es lo que va a suceder en 3 segundos, pero por ahora no es nada.

---

Llegó, ya no es el futuro. Pasó a ser el presente. O sea que nunca vamos a dar con el ser del futuro. El pasado no es nada y el futuro tampoco.

Bien, qué es lo único que hay, presente. ¿Y qué es el presente? Estrictamente hablando, absoluticemos el presente, ¿Cuál es el ser del presente?, bueno, en realidad como está siempre deviniendo el tiempo, el presente no es más que el punto de encuentro entre el pasado y el futuro. Porque y si no, cuál sería el tiempo presente de modo absoluto.

¿Este?

Ya pasó. Gran definición del presente, el punto de encuentro entre el pasado y el futuro. Ahora el pasado no es nada y el futuro no es nada y el presente es el punto de intersección entre la nada y la nada, por conclusión, el presente tampoco es nada. Por lo tanto, el tiempo no existe, el presente no existe. Porque en realidad, lógicamente si partiéramos del esquema binario, ser y no ser, llegaríamos a esas conclusiones. Obvio que el tiempo existe, pero cuando lo pensamos a fondo se nos desborda. Pero el pensamiento lógico supone estos principios de no contradicción que el tiempo los hace derrumbar, los pone en jaque. El razonamiento lógico de San Agustín es correcto. Pero el tiempo existe, entonces podemos hasta decir que el tiempo nos da la posibilidad. La vuelta. Es algo que por ejemplo trabaja Heidegger (Ricoeur, P., 1999, *Ser y tiempo*, p. 84) que el tiempo es una figura que nos permite comprender las limitaciones de nuestra lógica. Damos vuelta al esquema. Cuando queremos pensar al tiempo y nos damos cuenta que no podemos al mismo tiempo, nos damos cuenta que no lo podemos todo. El tiempo siempre tiene algo religioso. Algo excedente, hay algo que nos excede en el tiempo y que no lo podemos explicar. No religioso dogmático. Religioso en el sentido de que hay algo existencial, que escapa la posibilidad de que nuestra lógica pueda asirlo. El tiempo no se puede asir. El tiempo no se puede aprender. Entonces escapa, y al escaparse el tiempo en nuestra forma de conocer lógica, nos permite volver sobre nosotros mismos y darnos cuenta de que no hay lógica para el tiempo.

### 1.3.5 El tiempo como otro: el tiempo subjetivo y objetivo

Otra figura es la cuestión del otro. La otredad es otra figura que no ayuda a comprender a la lógica. Claramente el tiempo está revestido de todas las características de la otredad, porque cuando queremos comprender al tiempo, ya no es el tiempo, lo volvimos parte de las categorías lógicas para comprender, le dimos sustancia para decir: el tiempo es largo, el tiempo es lindo. Pero el tiempo no es, no es y no es al mismo tiempo. Entonces no puede ser, lo traducimos etnofilocéntricamente a nuestras categorías para poder darle sentido, pero entonces en ese caso lo perdemos. Dentro de la línea de estas contradicciones hemos nombrado una a la que le vamos a dar nombre, que sería: La aporía de Ricoeur, filósofo francés que tiene un libro que se llama *Tiempo y Narración*, en donde habla de todo esto, y la separación entre dos maneras de concebir al tiempo que por un lado es el tiempo subjetivo, y por otro lado el tiempo objetivo. Ricoeur dice que es imposible resolver la aporía, la paradoja entre ambas formas de temporalidad. O sea, todos sabemos que nuestra forma de relacionarnos con el tiempo es siempre desde nuestro tiempo vivido; el pasado, el presente y el futuro es para nosotros. Eso se llama tiempo subjetivo. Pero en paralelo, uno puede tomar la idea de tiempo absoluto que es pensar al tiempo como una línea. Una línea que viene sucediendo y una línea que nos genera un problema. En esa línea del tiempo que viene sucediendo, ¿cuál es entonces el presente? En esas líneas de secuencias homogéneas y vacías, ¿dónde ponemos el presente? Siempre que nosotros instauramos que hay un presente, lo instauramos desde nuestro presente. Pero objetivamente hablando con relación a el tiempo cósmico, el tiempo que está más allá de nuestra temporalidad, ¿podemos hablar en esa línea homogénea y secuencial de tiempo total y absoluto de un pasado, presente y futuro? No, en absoluto. Pasado, presente y futuro, son tres dimensiones del tiempo que no se dan en el tiempo objetivo, se dan siempre en el tiempo en que nosotros percibimos. En ese sentido, no existen en términos de tiempo cósmicos el pasado, el presente y el futuro. Entonces dice Ricoeur: ambas formas de concebir el tiempo conviven, la filosofía y la ciencia siempre intentaron que una forma se reduzca a la otra. Como la típica grieta. ¿Quién dice si el tiempo es subjetivo u objetivo? Y dice Ricoeur: “esto no se resuelve porque se dan ambas figuras, o sea, no podemos acceder al tiempo si no es desde nosotros” (*Tiempo y narración iii: El tiempo narrado*, p. 1013). Pero al mismo tiempo, el tiempo nos excede, no se reduce a nosotros.

Sabemos que hay tiempo más allá de nosotros, pero no podemos acceder a él si no es desde nosotros.

Ambas características convienen en nuestra relación con el tiempo a manera aporética. Somos tiempo y a la vez al tiempo más allá de nosotros. Sin embargo, hay una manera de concebir el tiempo objetivo. El tiempo objetivo tiene como sinónimo el tiempo cósmico, el tiempo real, y al tiempo subjetivo tiene como sinónimo tiempo vivido y en general los filósofos que se dedican a trabajar las cuestiones del tiempo, llaman al tiempo vivido o tiempo subjetivo con el nombre de temporalidad. Entonces sepamos que cuando hablamos de temporalidad hablamos del tiempo subjetivo y cuando hablamos de tiempo solo hablamos de tiempo objetivo. Se dio ese consenso nominal. El tiempo, o sea el tiempo objetivo, llega a nosotros bajo un formato que es la idea de tiempo lineal, no ganó el eterno retorno o el tiempo circular, pudo ganar el tiempo circular pero no ganó. Pero la metáfora del tiempo que se establece es la del tiempo lineal, que es la que, de algún modo, por lo menos hasta hoy, mejor explica el suceder del tiempo.

### **1.3.6 Concepción Tradicional Cristiana: tiempo Lineal y Teleológico**

En la concepción circular del tiempo, no hay comienzo ni final. Ya que lo circular ni comienza ni termina. La idea del tiempo en la biblia puede comprenderse a luz de una concepción lineal y teleológica. Es lineal porque hay un comienzo y un final. Y es teleológica porque hay un propósito que se persigue a través de un recorrido. En la biblia hay una creación del mundo que inicia el tiempo, pero hay un pecado del hombre que genera la caída. Toda la historia humana es lograr que se nos perdone ese pecado original. La vida así cobra sentido, ¿Pero es un sentido auténtico? Se va instalando así la idea del tiempo, como un proceso al que hay que darle sentido. Nuestro tiempo, nuestra vida, valen en la medida en que encuentran su realización.<sup>11</sup>

La pregunta es de dónde sale la idea del tiempo lineal. Fíjense lo siguiente, la idea de tiempo lineal, o sea la idea de que el tiempo es una línea que va yendo para adelante, está atada a la

<sup>11</sup> Sobre este apartado, abordaremos de nuevo en el capítulo 2 con ejemplos de algunos artistas del Renacimiento que trataron estos temas en sus obras. Véase capítulo 2.3 *El inicio de la secularización católica y la melancolía por el tiempo*.

primera característica de pensar al tiempo. Este va sobre una línea que va para adelante. Es una idea que tiene un claro origen teológico. Está presente en la forma en que piensa el tiempo la biblia. Hay un origen, el génesis, palabra que significa comienzo u origen, nacimiento. Hay una generación, un origen un comienzo. En el comienzo Dios creó al mundo, dice el génesis, y al momento Dios crea el sol, los planetas y determina, a los días, para administrar y ordenar ese mundo. La vida podría ser un gran rato en el que estamos aquí pero no, se ordena con la luz, con el sol y la oscuridad, y aparte en ese texto dice Dios, que la Luz es buena y la oscuridad es mala.<sup>12</sup> Con lo cual ese ordenamiento cronométrico del tiempo define también una ética que tiene que ver con algo muy obvio. ¿Por qué es bueno el día y mala la noche? Por la productividad. Porque en la noche ¿qué hacemos? dormimos y descansamos. Hay una homologación directa entre el día, la ética y la productividad. Es más, cuando Dios crea a Adán y Eva los lleva a vivir al paraíso donde de alguna manera el tiempo no pasa en los términos usuales y cotidianos que para nosotros. ¿Qué sucede? El pecado, el ser humano comete el error. Y cuando comete este error, Dios castiga al ser humano y lo castiga de muchas maneras, pero una de ellas es que lo arroja al tiempo mundano. La historia nace con la caída, porque en ese cielo especial que era el paraíso no había envejecimiento, no pasaba nada. Ahora hay una caída. Y luego de ello, la redención porque para poner de nuevo todo como estaba antes tenemos la vida.

En este punto qué tal si nos preguntamos ¿Qué es la vida personal? No la vida de la humanidad. Porque la historia bíblica es de este modo: Dios crea el mundo, el mundo peca y la caída, y toda la historia que viene después es la espera del mesías que viene a salvarnos; el mesías llega, nos salva, pero lo crucificamos y entonces tenemos que abrirnos para que nuestro salvador termine realmente de asumir que hemos hecho los deberes y generar así una escatología final que con el apocalipsis todo el mundo sea debidamente perdonado. Más allá de los pasos del relato bíblico que son de un corte estético inigualable, lo que hay que entender ahí es la matriz: que el tiempo histórico, es decir, que el tiempo que vivimos nosotros, tiene un solo objetivo: hacer los deberes para que Dios nos perdone. ¿Por qué nos tiene que perdonar Dios? ¿Por que pecamos? ¿Qué de nosotros hay en el pecado de Adán y Eva si pasaron cerca de 5777 años? En términos cristianos diríamos que somos imagen, es la palabra de Dios. Nos tenemos entonces que hacer responsables del pecado original. Porque todos somos miembros de esa estirpe. Entonces según el relato, tenemos la posibilidad de que Dios nos perdone, ¿Qué tenemos para eso? La historia,

<sup>12</sup> Véase capítulo 2.3 *El inicio de la secularización católica y la melancolía por el tiempo*.

el tiempo. Según la religión este tiempo tiene un final. Una vez que todos hayamos hecho los deberes, va a volver Cristo, se va a acabar el mundo y volveremos todos a el mundo originario del que fuimos despedidos para ser felices eternamente en el seno de Dios.

Conclusión, la historia tiene un sentido. Lo que sucede a lo largo del tiempo no es casual. Ni azaroso. Inocuo. Pasa por algo, hay tiempo para que nos realicemos, ¿qué significa realizarnos? Salvarnos. En definitiva, estamos en el tiempo con un objetivo Soteriológico, salvífico. O sea, no estamos en el mundo sin alguna razón, estamos para salvarnos porque estar en el mundo es un error, deberíamos estar en cielo sin padecimientos. Pero nos tocó esto, por culpa de Adán y Eva, nos tocó el cuerpo, nos tocó la limitación, nos tocó el hambre nos tocó el amor. Todas esas limitaciones que nos hacen padecer. Esa es la matriz teológica del tiempo lineal.

### **1.3.7 Walter Benjamin: interrupción del tiempo lineal**

Tal vez lo interesante sea pensar al presente no desde la lógica binaria que lo inhabilita. Sino desde la suspensión del tiempo lineal. O en términos de Benjamin, desde su interrupción (Ojeda, E, 1997, *Walter Benjamín la lengua del exilio*. p. 63). Es la antigua idea del Carpe Diem: aprovechar el día. Si el presente sólo cobra sentido en tanto realiza un pasado o se realiza en un futuro, el presente pierde densidad. Recuperar el pasado para vivirlo por fuera de la linaliedad, detenerlo y abrirnos a lo que se nos presenta. Volver a tomarnos tiempo, entender que vivimos y somos vividos por el tiempo. Tomarnos tiempo no significa ser esclavos del ocio consumista ni cambiar una forma de alienación por otra. Se trata de poder suspender la linaliedad y darle toda la plenitud a ese paréntesis que se abre y nos permite volver sobre nosotros mismos (p. 65). Solo cuando podemos interrumpir la linealidad tomamos conciencia del tiempo en tanto tiempo. Tomamos conciencia de que somos tiempo.

### 1.3.8 Concepción Moderna: tiempo lineal secularizado

Con la entrada de la Modernidad la concepción cristiana del tiempo se va secularizando, pero permanece de alguna manera en dos frentes. Por un lado, las ideologías modernas que entienden que la función del hombre es transformar y mejorar el mundo, y por otro lado en la conciencia individual del sujeto, nuestra vida cobra sentido en la medida en que pueda a lo largo del tiempo irse realizándose. El sentido de la vida es que la vida tenga sentido.

La religión con los años ha venido perdiendo peso. El mundo se ha modernizado. Se provocó paradójicamente, como ya lo veremos más adelante, gracias al Renacimiento, una provocación que produjo el proceso de secularización de nuevas culturas sin tener la deuda con la religión. El mundo se volvió laico, secular, moderno, racional. Sin embargo, la matriz del tiempo permanece, aún continúa con nosotros la noción de la realización de la cual no tenemos más que nuestra vida para eso. Y la vida tiene sentido en cuanto a lo largo de esa línea de tiempo que empieza desde que somos bebés y termina cuando somos viejos y logramos cumplir con nuestro propósito. Somos parte de una cadena de montaje que va estructurándose en un supuesto propósito final que debemos realizar. Es una metáfora esta vida que tiene una fuerte presencia teológica que se mantiene, aún contra la secularización.

En relación con lo expuesto ¿Por qué no pensar al tiempo desde otra perspectiva en donde lo que vamos viviendo cada día son momentos, y cada día vale por sí mismo? ¿Por qué tenemos que conectar un momento con el otro? Porque la concepción lineal del tiempo supone además de la linealidad dos características más que provienen de su fuente teológica. Y es que el tiempo además de ser lineal tiene que ser productivo y finalista. En Filosofía se dice a esto teológico, que viene de *Telos* en griego finalidad; que todo tenga un sentido, que la secuencia del tiempo suponga la realización de algo. La historia tiene entonces un sentido. Estamos en una especie de linealidad productiva y teleológica que define que venimos a este mundo para realizar una especie de naturaleza que no se sabe cuándo lograremos.



### 1.3.9 Idea del progreso: tiempo cronológico unilineal y medible

Hay una concepción del tiempo y de la historia, basada en el progreso. La cual remite a que hay un tiempo cronológico unilineal y medible; el tiempo en el que transcurrimos tiene que dar frutos, por eso es que se va consolidando la idea de un tiempo productivo, segmentado, capaz de ordenar y sistematizar nuestras vidas. Esta, es la forma que se pensó el tiempo en el capitalismo. El tiempo se vuelve una función más de la productividad. Así, los modelos de aprovechamiento y uso racional del tiempo se constituyen en los valores dominantes. Nuestra existencia parece reducirse a la línea recta en donde transcurrimos acumulando metros. Aprovechar el tiempo, y volverse cada vez más productivo y eficiente, parece ser lo único importante. Pero lo único que no se discute es “aprovecharlo”. ¿Pero aprovecharlo para qué? ¿No será esta concepción de productividad y teleológica, una manera farmacológica de poder soportar un tiempo que en realidad puede pensarse de manera discontinua? Esa continuidad a religión, a orden, a reproductibilidad. Si empezáramos de nuevo, por ejemplo, si en realidad un día no estuviera atado del otro o al posterior, es decir, no podríamos salirnos de una concepción cuantitativa incluso del tiempo porque esa teleología hace del tiempo productivista, es decir que a lo largo del tiempo tenemos que ir generando una ganancia, una expansión, un crecimiento. De ahí viene una de las frases más letales que repetimos: no hay que perder el tiempo, el tiempo es oro.

### 1.3.10 Perder el tiempo

Por eso tal vez sea más interesante acceder al tiempo desde otro lugar, incluso desde su lugar opuesto. ¿Y si en vez de pensarlo linealmente pensamos al tiempo desde su pérdida? ¿No conectaríamos mejor con el tiempo si en lugar de ganarlo, lo perdiéramos? ¿Qué nuevos sentidos se nos abrirían si nos dedicáramos a perder el tiempo? ¿Podríamos pensar el tiempo de esta manera? Hay en el tiempo una aporía de la fenomenología del tiempo como bien plantea Paul Ricoeur (*Tiempo y narración iii: El tiempo narrado*, p. 665). Hay dos dimensiones del tiempo: El tiempo objetivo y el tiempo subjetivo. El primero es ese que se da más allá de los hombres. Hay un tiempo que nos sucede, que nos trasciende, que nos excede. Pero por otro lado toda nuestra comprensión del tiempo está siempre determinada por nuestra conciencia y percepción de este.

El tiempo es para los hombres el tiempo que vivimos. Por eso la aporía se produce, cuando ninguno de los extremos puede reducir al otro. Nosotros somos tiempo, pero el tiempo es más que nosotros (p. 663).

A diferencia del tiempo objetivo, llamamos temporalidad a su percepción subjetiva, o sea, al modo en que los seres humanos lo percibimos. El pasado, el presente y el futuro, son por eso dimensiones de la temporalidad ya que solo existen para el sujeto que desde su presente mide el tiempo. El tiempo cósmico, es un tiempo homogéneo que se visualiza en el suceder y continuidad de los fenómenos naturales, pero que resulta inmedible sin un parámetro subjetivo. ¿Dónde marcaríamos el presente? ¿Quién lo definiría si nadie lo mide? ¿No lo marcaríamos siempre desde el presente donde nos hallamos? ¿No termina el tiempo objetivo mostrándose entonces atemporal, ya que resulta imposible despegar los momentos? ¿No es toda la historia del hombre un intento por apresar el tiempo, un deseo por hacer coincidir nuestra temporalidad con el tiempo objetivo? No es nuestro único tema el no querer aceptar que la temporalidad no es todo el tiempo y que por eso nosotros moriremos pero que el tiempo continuará aún sin nosotros. La temporalidad se nos manifiesta como pasado, presente y futuro (p. 663). Pero si estas son dimensiones humanas, no tendría sentido hablar de pasado y de futuro, sino para cada uno de nuestros presentes respectivos. ¿Pero cuál sería el presente privilegiado? ¿Cuál impondría la medida del tiempo para todos, o tenemos que aceptar que el tiempo más allá de lo humano no existe? Pero la contraprueba es igual de contundente, si el tiempo fuera solo humano podríamos manejarlo, modificarlo, detenerlo, pero no podemos. No está claro que hay algo más que nuestra percepción y medición. No está claro que estamos temporalizados sobre algo que se nos da y que nos excede. Hay algo de gratuidad en el tiempo. El tiempo se nos da. El futuro sigue viniendo. Y el pasado es irrecuperable.

Pero entonces ¿qué sería perder el tiempo? ¿Sería algo así como salirse de esa secuencialidad? Hay un filósofo llamado Epicuro, el cual decía que tenemos que realizarnos con nuestras acciones como si fuera la primera vez que las realizamos (Gual C., 1981. *Epicuro*, p. 72). Entonces, por ejemplo, si volvemos a nuestras casas hoy en la noche y en lugar de hacer lo automático de dejar nuestras cosas en la sala, prepararnos la comida, lavarnos los dientes, ponernos la pijama, etc., nos relacionamos con esas acciones como si fuera nuestra primera vez. Pero no es la primera vez porque llegamos a casa todos los días. Epicuro insiste en vivir esta vida y sus momentos como únicos, pensar desde lo nuevo lo que rompe de cierta manera la idea

de un tiempo productivo (*Epicuro*, p. 72). Un ejemplo más, en el judaísmo, el Shabat es el sábado, el cual es el día para descansar y no hacer nada. Esto, porque durante toda la semana se trabajó tan fuerte que hay un día para liberarse de la lógica. Y entonces en ese día hay el derecho para parar, aunque, la sensación no es plena, porque al día siguiente hay entonces una desesperación de que el descanso no es finito y se debe continuar trabajando los otros días restantes de la semana. La angustia del día que se define en que no hay descanso más que para tomar aire y seguir y continuar.

Justo allí entonces también tenemos que hablar de la relación con las horas. Por lo que de nuevo debemos hablar de la temporalidad. Pero esta vez concentrándose en el futuro, el cual, es este que está por pasar. Todo lo que podamos prever el futuro ya no es el futuro. No podemos decir que algo se preside porque esa predicción que hacemos traducida en planificación, prevención, la hacemos desde el presente. El futuro por suerte siempre trae sorpresas que no se ajustan al presente, porque si se ajustarán al presente no habría futuro. Nosotros podríamos planificar muchas cosas de nuestro futuro, se provoca un acontecimiento y algo se distinta y va para otro lado. Entonces, todo lo que podamos anticipar el futuro, lo hacemos desde el presente, un presente proyectado hacia el futuro. No un futuro absoluto. El futuro siempre está en estado de promesa, está siempre por venir. Pero este tiene que dárse nos, donado, regalado gratuitamente por gracia de algo que no podemos explicar de la gracia del mañana. Podemos realizarnos en los proyectos que nos plazca, pero tiene que darse algo que nos excede que es la posibilidad de que el tiempo se estire y haya un mañana. El mañana podría no venir, es decir, dentro de 3 segundos cuando lean esto puede que el futuro no permita que avancen en esta página.

Pero se dio, el futuro les dejó continuar leyendo. Y esto es porque nosotros vamos edificando nuestro presente que se va proyectado sobre un cauce que se nos va dando. Si el tiempo es un río, tiene que haber un cauce. Ese cauce se nos da. Se nos regala. Tiene la estructura del regalo, porque no nos cuesta nada ni nos pide nada a cambio. Evidentemente se trata de una estructura metafísica que nos excede. Y esto no es religión. Porque la religión dice que es Dios el que nos otorga desde su gracia la posibilidad de que el futuro advenga y podamos realizar, tener, vivir. Filosóficamente hay un don. El futuro se nos da. Ese es el don. Se nos regala, se nos dona, se nos da. Y no sabemos por qué. De esas características son los límites que tenemos. Porque hay mañana, se va dando, todo el tiempo adviene a nosotros ese mañana.

Con el presente pasa algo parecido. Por eso dice Bernard Welte que es posible pensar el presente por fuera del paradigma productivista (Godzieba, A., 1994, *Bernhard Weltes fundamental theological approach to christology*, p. 122) ¿Y qué dice el paradigma productivista? El presente existe como un peldaño más en una sucesión de momentos que van estructurando algo a realizarse. Entonces todos estamos aquí en este curso para generarle algo en sus vidas para volver mejor a sus trabajos y para que alguien más le exprima su plusvalía necesaria para que otros sin darse cuenta trabajen más felices, a eso que llama Marx; “prostitución de la clase obrera”<sup>13</sup>.

### 1.3.11 Bernhard Welte: El ahora decisivo

Bernhard Welte intenta recuperar el presente en la figura del instante. Pero pensando no ya desde lo cuantitativo sino desde lo cualitativo. (*Bernhard Weltes fundamental theological approach to christology*, p.125). Así nos presenta la idea del momento decisivo que es aquel que en su extraordinariedad nos hace tomar conciencia de nuestra existencia. El ahora decisivo es aquel momento que en su extraordinariedad interrumpe la linealidad y nos hace tomar conciencia de nuestra conciencia (p.133). Aquel viaje, aquel beso, este temor. Hay ahora que por su poder de transformación pueden generar un cambio imprevisible en nuestras vidas. El acontecimiento. Lo que cae de repente ante nosotros.

El presente se vuelve como un peldaño en una escalera. La teleología. Entonces vamos pasando por diferentes presentes que tienen una función a lo largo de una línea. Welte dice, pensemos de otra manera el presente: cualitativamente, no cuantitativamente (p.133). Para ello introduce tres figuras. La primera, la llama el ahora decisivo. La segunda, el ahora consumado. Y la tercera, la figura del rato. En relación con la primera, la figura del ahora decisivo dice Welte que a lo largo de la vida hay 4 o 5 momentos decisivos; que uno sabe direccionar el sentido, su vida en función de ese momento y cuando vive ese momento está diciendo; este era el momento decisivo. Y no sólo tomamos conciencia de que está sucediendo ese momento para nosotros, sino que estamos

<sup>13</sup> Stuart, R. C. (2002). *Marxism at work: ideology, class, and French socialism during the Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press.p.327).

tomando conciencia al mismo tiempo de que está sucediendo el tiempo. De que el tiempo se está manifestando en ese día como está manifestando ahora. Pensemos cómo se desatiende la noción del tiempo cuando se cae en la cuenta de que se está sucediendo el ahora.

### **1.3.12 La muerte, el ahora consumado**

El ahora consumado es el momento en el que una totalidad ha llegado a su fin. Pero no a su fin productivo, sino a la consumación de una obra. No es cuantitativa la medición porque no hay medición. ¿Y no es la muerte el momento que mejor expresa este ahora consumado? ¿No es la muerte ese instante pleno en donde toda una vida culmina, quiere decir, se realiza? En el ahora consumado vivenciamos el acaecer del tiempo mismo. En la consumación que realiza la donación del tiempo que se nos ha dado y transforma el mundo. Marca una inflexión. Después, porque siempre hay un después, la cosa continúa, pero continúa transformada.

### **1.3.13 La figura del rato**

Welte dice también que el tiempo además no se nos presenta del mismo modo y que para su comprensión no podemos dejar de pensar en la figura del rato. Dice Welte, que para hablar del tiempo hay que hacer un elogio del rato. Pero ¿Qué es el rato? ¿Cuándo dirá un rato? De acuerdo con Welte, los ratos no duran, los ratos irrumpen y nos desbordan haciéndonos tomar conciencia del acaecer mismo del tiempo (p.159). Con seguridad un rato es siempre poco y sin embargo como no dura, parece eterno. Es ese rato de interrupción en el que podemos tomarnos el tiempo para nosotros. Es esta figura la que rompe con la linealidad del tiempo, nos desconecta y no se trata de otra cosa que otras formas de relacionarnos con el tiempo. Parar, detenernos, no dejarnos arrastrar, recobrar nuestra vivencia y conciencia del tiempo. Con el momento. Conectar con lo que hay. La vida no es una ecuación matemática, sino una obra de arte que no empieza ni termina, la releemos todo el tiempo. Welte dice acerca de esto que, si uno pensara la vida no como una sucesión productiva de momentos sino como un gran rato que uno se toma y que a uno le dan esa posibilidad, (p.160) probablemente no sé si disfrutaríamos más, pero encontraríamos perspectivas diferentes a los condicionamientos que ha hecho del tiempo una variable más de nuestra dominación.

Para concluir, la existencia humana está sujeta a las condiciones del tiempo. Hemos visto con diferentes referentes filosóficos que esta denominación parece que nos deja sin escapatorias, sin salidas. Aunque, y no por eso, se puede decir que ha sido el convivir con el tiempo algo terriblemente desesperanzador e insufrible. Pues, hay también unas reacciones muy interesantes que experimentamos en consecuencia por querer detener el tiempo. No sólo estudiando al tema desde el mundo de las ideas, sino también con otras estrategias que involucran todo nuestro cuerpo.

Veremos ahora que también acompaña a la existencia humana una fragilidad corpórea que nos impide desplegar nuestro tiempo. Por lo que continuaremos con el segundo capítulo analizando una estrategia que propone detenerlo; logrando que se mantenga atemporal y vigente nuestra existencia. Quizá no corpórea, pero con la que podemos conseguir dejar una huella, una historia, haciéndonos atemporales en la transitoriedad del tiempo. Hablamos aquí de coleccionar objetos de recuerdo. Conoceremos a grandes personajes de la historia que buscaron contar la historia de sus comunidades ordenando y categorizando objetos en salas, para evitar que fueran olvidados. También como imperios escribieron su historia tomando objetos como trofeos de otras culturas. Y veremos finalmente que la estrategia de coleccionar es tan inherente a nuestra existencia humana que con la transitoriedad del tiempo daremos surgimiento a los museos, nuestras máquinas de hacer presente y del viaje en el tiempo.

Por lo cual, en el segundo capítulo analizaremos a través de un recorrido hermenéutico, que está más enfocado desde una construcción histórica occidental, justamente dónde nacieron los museos, cómo se fueron dando las transformaciones de pensamiento en convivencia con el tiempo. Nos encontramos con conceptos de la Filosofía para poder entender de dónde proviene nuestra concepción actual de tiempo. Además de ideas como la melancolía, la fugacidad del tiempo y de la vida, el *Carpe diem*, el desvanecimiento de las ilusiones juveniles, entre otras. También veremos que la Historia del Arte estuvo involucrada en la concepción de los museos, pues fueron los artistas y sus obras las que comunicaron esa transitoriedad de lo humano en convivencia con el tiempo. Todo esto para llevarnos a puertas del surgimiento del museo a inicios del siglo XIX, lo cual nos llevará en el capítulo tres a estudiarlo desde otras características temporales.

## **Capítulo 2**

# **El surgimiento del museo y de la concepción de tiempo en el mundo occidental**

**“Toda pasión bordea el caos, el del coleccionista, el caos de los recuerdos”**

Benjamin Walter

## 2.1 Imperios del coleccionismo: presente e inmortalidad

Érase una vez en que la principal ocupación de los museos era la de resistir el paso del tiempo. Generalmente cerrados y comprendidos dentro de ciertos límites, estos recintos confinaban el transitar de la vida en espacios cargados de una mística particular y de una ostentidad digna de comparar con los Jardines colgantes de Babilonia, el Palacio de Moctezuma o la Tumba de Akbar. Estos edificios fantásticos se fueron construyendo poco a poco en diferentes lugares del mundo, por lo que es correcto decir que han sido parte de la historia de la humanidad por cerca de 2000 años. Esto es un hecho realmente interesante. No sólo tenemos registros muy antiguos de sus construcciones sino también evidencias que dan prueba de esa deseo tan único e inquietante por reparar en el transitar de la vida y el tiempo; un tiempo que se va y que se trata de congelar a través de la colección y conservación de objetos que, y si lo pensamos mejor, pueden entenderse como señales, pistas, huellas, vestigios, marcas, recuerdos, etc.; de un tiempo que ya no está y que hace parte del pasado. A esto le podríamos llamar melancolía, y es justamente el mismo nombre con el que Alberto Durero nombró uno de sus grabados más importantes en el Renacimiento: Melancolía I. Pero ya llegaremos a eso. De lo que podemos hablar hasta aquí, es que el tiempo pasa y es inmanejable. Esta, es una de las primeras impresiones que nos llevamos acerca del tiempo. Éste pasa y es incontrolable. La condena del tiempo a la que estamos sujetos es que no se puede ir de para atrás y esa a la vez es -como se mencionó en el primer capítulo- su segunda característica más incómoda: es irreversible. ¿Serán los museos la necesidad de resistir el paso del tiempo?

El primer museo del que se tiene registro se remonta a la antigua Mesopotamia, en el año de 530 a.c, en lo que hoy es Irak. Y “la primera curadora fue la princesa, Ennigaldi-Nanna, quien empezó a coleccionar, almacenar y exhibir antigüedades mesopotámicas en el templo de Egipar, su propio hogar”. (Scott, D. 2016., *Art: authenticity, restoration, forgery*, p.71) Sólo hasta el siglo XVIII cuando arqueólogos ingleses excavaron la zona, descubrieron docenas de artefactos muy bien ordenados en filas y con etiquetas de arcilla escritas en tres diferentes idiomas. Incluso aquellos arqueólogos impresionados por su hallazgo dijeron que era impresionante como “Todas estas salas estaban guardando reparo en ejes transversales como el orden, la lógica y el tiempo”



(Scott, D., p. 72). Hoy en día sería improbable conocer de la cultura mesopotámica, incluso podría ser casi inexistente, si no hubiera sido por el ingenio de esa joven princesa por crear un sistema de divulgación de su cultura y reparar en su transitoriedad en el tiempo. De no ser este su propósito, por qué entonces, habría puesto tanto interés en cuidar con recelo que se especificarán “mapas de localización y fichas técnicas en nuevas lenguas que tendían a expandirse por los Ríos Tigris y Eufrates” (Scott, D., p. 74).

Resulta interesante ver con este antecedente, cómo sería de diferente si pudiéramos vivir sin la incertidumbre por el tiempo. Como nuestra forma de relacionarnos con nuestro entorno cambiaría. Que diferente sería la ética de nuestros actos. Entonces, cambiaría la manera en que nos apropiamos de nuestra vida y como también nos comunicáramos con los otros, sin la necesidad de ir dejándolo todo registrado; sin tener que usar nuestra memoria, sin acudir al esfuerzo del recuerdo. En tal caso, una princesa en Mesopotamia no hubiera pensado en todo esto, sino que con seguridad habría usado su propio tiempo de otras maneras que ahora nos resultarían difíciles de suponer. Porque solo tenemos una versión de cómo ella reaccionó frente a su ética de responsabilidad, frente a la irreversibilidad del tiempo. A esta princesa le pareció entonces, que el no dominio sobre el tiempo no le daría opción al retorno; que había que dejar marcas, de nuevo, huellas, que dejarán registrada su presencia en este mundo y de quienes le acompañaban. Es el tiempo el que la llevó a esa lógica por coleccionar.

Luego de muchos años, la tradición de coleccionar y exhibir objetos empezó a volverse muy popular e imitada por diferentes líderes, emperadores y gobernantes de Europa. En el año 27 a.c, el Imperio Romano tenía por ejemplo su propia colección de “botines de guerra que habían obtenido en campañas de conquista y expansión del territorio” (Blom, P., & Najmías, D., 2013, *El coleccionista apasionado: una historia íntima*, p. 34). Quizá fue por entonces cuando se empezó a intuir la necesidad de crear un relato atemporal, que representara a una sociedad en particular con relación a sus hazañas o sus logros obtenidos durante su proyecto de imperio. Aquí la divulgación de lo humano y la transitoriedad en el tiempo, tenía una relación más cercana a la posesión de objetos, como valor simbólico, no sólo de recuerdo, sino también de poder; el paso de lo que se quiere guardar, que conlleva a pensar en lo que se quiere representar.

Este fue un momento en el que la forma más exquisita en que los imperios presumían todo su poderío era dejando una marca o una huella resueltos en edificios enormes, bustos por todas

partes, coliseos y esculturas titánicas de héroes, líderes, gobernantes o emperadores que habían hecho algo determinado en cierto momento de la historia, y que por sus hazañas, y contribuciones al imperio, merecían ser tratados por las manos de escultores tan prodigiosos, que les convertían en objetos de arte de deleite y el goce de quienes podían presenciar su grandeza. Pero la presencia de escultores, y su misión por llevar a las personas a un nivel estético supra humano<sup>14</sup>, con monumentos exorbitantes, no es una cosa particular del Imperio Romano. Hay un poema romántico muy famoso que subyace al movimiento literario de la Filosofía Política, escrito el 11 de enero de 1818 por Percy Bysshe Shelley y que lleva por nombre Ozymandias<sup>15</sup>. Este fue inspirado tras el arribo de una estatua colosal de Ramsés II a Londres, adquirida por el Museo Británico en 1816 (James, T. G. H., & Davies, W. V. (1996). *Egyptian sculpture*, p. 3). El soneto parafrasea la inscripción en la base de la estatua que dice: "*Rey de reyes soy yo, Ozymandias. Si alguien quiere saber cuán grande soy y dónde yago, que supere alguna de mis obras*". (Shelley, P. B., & Reiman, D. H, 1986, *The Bodleian Shelley manuscripts*. New York: Garland Pub, p. 21). Bysshe Shelley, quien además fue autora también de Frankenstein y el moderno Prometeo (1818), toma como eje central de este poema de Ozymandias, la inevitable decadencia de todos los líderes y de los imperios, que sin importar cuán poderosos fueron en su momento, el tiempo ha venido para llevarlos.

Es interesante reparar en la transitoriedad en el tiempo que ha tenido la estatua de Ramsés II, iniciando con su elaboración después de la muerte del emperador en Egipto en 1213 a.c, posteriormente cuando luego fue encontrada a manos del aventurero italiano Giovanni Belzoni en 1816, para finalmente llegar a su último lugar de tránsito (por lo menos por ahora), en el Museo Británico (James, T. G. H., & Davies, W. V, p. 23). Ni los Romanos habrían querido construir tanto nunca nada como monumentos de sus héroes. Ni los egipcios habían querido tanto levantar una estatua enorme de Ramsés II, si no fuese por esa tendencia por trascender por encima del

<sup>14</sup> La palabra supra humano está formada por raíces latinas y significa "mejor que las personas". Sus componentes léxicos son: el prefijo supra - (encima) y humanus (hombre). En este contexto se consideraría válido entonces pensar que los monumentos son representaciones de hombres supra humanos que están por encima de la merced del tiempo pues vencen el pasar de la vida y se hacen inmortales. De allí la expresión proveniente del arte: fue inmortalizado por las manos del artista. Es decir, hacerse perpetuo en la memoria de los hombres. Fuente: Planas, J. A. (2019). *Morir antes de morir: ritos de iniciación y experiencias místicas en la historia de la cultura*. Madrid: Dykinson. p.98.

<sup>15</sup> Ozymandias era un alias de Ramsés el Grande, faraón de la decimonovena dinastía del antiguo Egipto. El apodo venía de una transliteración griega de Ramsés hecha durante su reinado (User-maat-re Setepen-re).

tiempo, con objetos labrados con tanto reparo y con tanta carga de preeminencia para que su recuerdo se mantuviera perpetuo y vivo para la eternidad.

Solo para terminar el tema de Ozymandias, otro hecho interesante: esta estatua antes de que el Museo Británico lograra tenerla dentro de su colección, existió primero la intención de Napoleón Bonaparte por adquirirla para Francia en 1817 (James, T. G. H., & Davies, W. V, p. 23), sin mucho éxito, pues por esos años su hegemonía política y militar se hacía cada vez más débil hasta finalmente ser encarcelado en la Isla de Santa Elena hasta su muerte en 1821. Que dos naciones iniciarán una carrera por la posesión de un objeto de valor simbólico tan impresionante como la estatua de Ramsés II es muy dicente. No sólo representa la contienda de ambos países por adueñarse de este símbolo de poder, sino que aún en tiempos más modernos, los imperios entre sí continúan en la batalla por dejar su impronta en el tiempo de lo que poseen y por lo que quieren ser recordados. Nunca había sido tan fuerte el recuerdo de Ramsés II, ni tampoco ha habido museo más grande que el Museo Británico.

Lo que resulta tan seductor del coleccionismo, es la posibilidad de apertura a las múltiples maneras de ver el tiempo cuando se posee un objeto. Entendemos esa multiplicidad como una manera de hacer conciencia sobre la heterogeneidad de miradas que construyen una realidad acerca de dejar una impronta. De muchas formas es esta heterogeneidad la que se desconoce en los discursos dominantes sobre la representación, incluso como veíamos en los deseos por hacer de los personajes considerados importantes de la historia, que eran representados por artesanos de maneras apoteósicas, quien al final posee este objeto y lo resguarda bajo su dominio, termina anulando la voz y la mirada de los sujetos sobre los cuales se construye la historia, de allí su relación con el imperialismo. En este caso, quienes hicieron el objeto por primera vez. Si desplazamos entonces nuestra atención a los segundos y terceros planos de la estatua de Ramsés II en su lugar de origen en el antiguo Egipto, y lo pensamos como un trofeo de guerra que transitó hasta llegar al Museo Británico, tendremos que buscar indicios de esas otras formas en que se pensaba al tiempo. Las cuales, parecieran estar ocultas y no siempre manifiestas de forma consciente en el real significado que se tiene acerca de esa necesidad por tenerlo dominado; de la maestría que se buscó con el coleccionismo y lo que hizo expertos a los que veían en los objetos de valor simbólico, la oportunidad del viaje en el tiempo. Pero también la oportunidad de poner su impronta en él.

No fue una carrera sin sentido por legitimar un lugar en la historia la que llevó a los imperios a coleccionar y poseer objetos invaluablees que estuvieran bajo su dominio. Fue una carrera que ocultaba detrás la preocupación por estar a la merced de lo ingobernable. Porque y si estos imperios comprendían que el tiempo es inmanejable, que el tiempo es irreversible y que somos tiempo, no quedaba más que pensar en el presente. Habría que estudiar la forma en que estos imperios, líderes, gobernadores, se relacionaban con su propio presente. Claro, dada sus propias formas de concebir su tiempo, que los llevaría a iniciar una aventura que les tomaría muchos años hasta cuando tuvieran finalmente gran importancia para las generaciones futuras. Hay en sí mismo, una concepción de que el tiempo que era suyo, entonces su presente, no lo sería para siempre, sino que sería el presente de otros. Hay entonces una relación clara con el territorio, porque el tiempo pasa por los lugares con fronteras. El presente que ahora es mi presente, en el mañana será el presente de esos otros que viven aquí en este espacio. Sin duda, una lectura claramente relacionada con los proyectos de expansionismo. Es en sí, una noción por el otro, aquel que tendrá durante algún tiempo mi presente, ese que ahora mismo estoy construyendo. Como aquel corredor que recibe el bastón de su compañero y corre con todo ímpetu para entregárselo a otro. Es la noción del presente todo lo que nos queda. Es justamente en este plano de lo que ocurre ahora, en donde nos animamos a hacer lo posible por usar este presente para algo en el futuro. Para hacer una extensión de nuestro tiempo.

Por eso hablar del presente y del coleccionismo, en contextos tan particulares como en los imperios, obliga a reparar en la estrecha relación que no se puede obviar y que los complementa mutuamente. A razón de que en contextos como estos, se piensa al tiempo de manera colectiva. Esto significa que hay que dar cuenta en principio de una relación problemática entre un tiempo objetivo y un tiempo subjetivo. Conviven ambas formas del tiempo. Es cierto que el tiempo es para nosotros. Y el hoy, es hoy para nosotros también. Pero el presente tiene que ver con nuestro presente. Y nuestro pasado, tiene que ver con nuestro pasado. Y es cierto que, en ese esquema, hay un pasado compartido porque tampoco es individual. Entonces “el tiempo es una categoría relacional y pública” (Bourriaud, N., Beceyro, C., & Delgado, S. (2006). *Estética relacional*, p. 34).

## ***Interludio***

Ahora bien, antes de continuar y llegados a este punto, haremos una aclaración. En este capítulo estamos abordando los antecedentes que surgieron mucho antes de la conformación de la idea de museo que conocemos actualmente. Porque como hemos visto hasta aquí, ya había antecedentes a priori de esa propensión humana por tratar de detener y extender el tiempo a través de la colección de objetos de recuerdo. Aclarar esto es de gran importancia, porque no se puede hablar de una historia de los museos sin hablar de la historia de dónde surgieron esas necesidades por detener el tiempo. Lo que los convierte en una consecuencia.

## **2.2 El Renacimiento y el cambio de paradigma: lo circular en lo lineal y lo lineal en lo circular**

El siguiente paso en la evolución de los museos ocurrió en el Renacimiento, cuando se fomentó de nuevo el estudio por el mundo natural, después de un milenio de ignorancia occidental a causa del oscurantismo. Sería en medio de esta coyuntura donde se daría origen a la concepción actual que tenemos de museo. Para poder abordar el movimiento de gestación del museo, en este contexto histórico tan trascendental, debemos primero entender qué concepciones del tiempo precedían al Renacimiento, porque en esas transformaciones de conceptos a nivel general, se daría también origen a la forma de tiempo que conocemos actualmente. Veremos entonces de qué manera se pensaba al tiempo antes del oscurantismo, durante el oscurantismo y en el renacimiento. Por lo que brevemente dividiremos este tema en dos frentes. El primero, que ubica la concepción clásica griega del tiempo circular. Y el segundo, el inicio de la secularización católica y la eclosión de nuevas formas de pensamiento a través del lenguaje artístico. En este último, profundizaremos un poco más, pues paradójicamente se beneficiaría del Renacimiento para dejar entredicho los cambios de paradigma en el mundo occidental.

Configuremos entonces el primero de los frentes diciendo que, justo en esta coyuntura entre el oscurantismo y el Renacimiento, durante los siglos XV y XVI, en los periodos que conocemos de transición como la Edad Media y los inicios de la Edad Moderna “La concepción que se tenía

acerca del tiempo es que éste era lineal. Con un inicio y un final” (Javier L. M, 2012., *Temporalidad lineal cristiana*, p. 46). Dar inicio a este frente diciendo esto, resulta importante para aclarar que esta idea del tiempo como una línea recta ha tenido origen en el oscurantismo y se ha mantenido vigente hoy en día. Pero, antes de esto, hubo otra manera de pensar al tiempo en el mundo occidental, el cual tiene origen en la concepción tradicional, particularmente griega, la cual pensaba que el tiempo era circular. No había inicios ni finales. Todo se repetía constantemente. Pero sería posteriormente con el cristianismo que se reinterpreta al tiempo con relación al límite, hasta dónde puede llegar. Pero ya veremos de dónde surge esta idea. Por ahora, enfoquémonos en Grecia porque sería justo allí donde tendría de la mano de pensadores como Aristóteles, un inicio a las nuevas formas de interpretación. Decíamos que el tiempo en el mundo clásico se interpretaba más como una “repetición, conforme a los ciclos naturales, en los pasos de las estaciones que se repiten año a año, e incluso en el día y en la noche que se suceden diariamente” (Javier L. M, p. 46) y “surgiría con Aristóteles la definición del tiempo como la medida del movimiento” (Olmedo, F., 1984, *Pensamiento De Aristóteles*, p. 40). Pero, hagamos una pausa aquí y preguntémosnos; ¿Cómo medir el tiempo? ¿Para qué habría de querer medirse al tiempo?<sup>16</sup>

Aristóteles iniciaría el cambio del paradigma clásico, dándole al tiempo una medición. Hubo la inflexión en el pensamiento humano por dejar de observar a la naturaleza con sus repeticiones, para encontrar la salida a ese letargo en el que el tiempo como forma de medición era inexistente. Pensemos cómo pudo ser la vida por fuera de esas lógicas en que se ordena, caracteriza y justifica al tiempo en relación con la novedad. Porque justamente esa era la gran máxima de Aristóteles, “[...] viendo en la naturaleza no se puede encontrar la novedad, pues los ciclos se

<sup>16</sup> Es simplista contraponer la idea circular del tiempo que tenían los antiguos griegos al tiempo lineal judeocristiano. En la concepción judeocristiana, el tiempo lineal aparece en combinación con una historia orientada hacia un final preestablecido y revelado. Además, también se da en esta tradición una concepción repetitiva del tiempo. Por su parte, en la Grecia clásica el concepto circular del tiempo coexistió con un tiempo histórico laico que es lineal, del que Heródoto y Tucídides fueron sus principales exponentes. Es verdad, sin embargo, que este concepto de tiempo no fue el dominante en la Antigüedad; prevaleció sobre todo en periodos de rápidas y grandes transformaciones políticas, como las que afectaron a la Atenas del siglo v a.c. No obstante, el tiempo teleológico está ausente de la tradición griega. La narración histórica, tal como hoy se la entiende, sólo nacería en el siglo XIX, en conexión con el desarrollo del capitalismo maduro. El clasicismo no puede seguir observándose como un fenómeno monolítico capaz de emitir modelos para el resto de la humanidad en su largo recorrido histórico.

repiten una y otra vez” (Olmedo, F., p.58). Esta frase nos hace pensar que estábamos taciturnos sin la histeria sobre el tiempo, y aunque pareciera que no hubiera algo malo de ello, hay en el pensamiento de Aristóteles como una evidencia de esa inquietud que no encuentra en la contemplación de la naturaleza la catarsis absoluta. Es como si hubiera una necesidad de encontrar algo nuevo, de salir del alelamiento para ir por algo más. Como si surgiera de repente el apuro por hacer que la vida tuviera significancia. De allí la necesidad del movimiento. Para llevarnos a otro estado. Aristóteles incluso decía que “el movimiento es lo que lleva a que un objeto pase de ser a dejar de ser. Y que, con el nuevo movimiento, cambie lo que ahora es a lo que será”. Es decir, hay tiempo porque hay movimiento. Y hay movimiento porque hay tiempo. (Olmedo, F., p. 61).

Esta fue la coyuntura en el pensamiento existencial proveniente del mundo clásico. Al parecer era inevitable el cambio. Pero, lo que fue sucediendo durante el oscurantismo hasta el Renacimiento, y con gran complicidad de la Iglesia, que ahora explicaremos, es que se creó una forma de relacionarse con el tiempo completamente inversa. No desde la repetición sino desde la necesidad de encontrar un motivo frente a ese tiempo que no es eterno. Y es que el ordenamiento del tiempo más que remitir a la necesidad o uso inmediato por parte del ser humano, en relación con su entorno, se convirtió en un instrumento de dominación en el oscurantismo.

Dicho lo anterior, abordemos ahora el segundo frente, el cual se ubica en el oscurantismo. Resultaba por entonces que, si existían dudas acerca del mundo que nos rodeaba, una única respuesta que se tenía frente a cualquier pregunta de nuestros orígenes, de nuestro entorno y sobre nuestro devenir, apuntaban a Dios. “De modo que según el cristianismo todo empieza y termina con Dios”. (Olmedo, F., p. 39). ¿Por qué el cielo es azul y de noche hay estrellas?: Dios. ¿Por qué nieva en invierno y por qué hace tanto sol en verano?: Dios. ¿Cómo es que un día nacemos y con el tiempo tan sólo un día morimos?: Dios.

Fue en el Renacimiento en que los estudios por el mundo natural comenzaron a ganar terreno, trayendo de vuelta la visión clásica griega; se cambió de tener el foco en Dios, para darle nuevamente protagonismo al hombre. “Un cambio de enunciación, una modificación en el lenguaje mismo, en que ya no se hacía a Dios como único responsable de todo lo que nos

rodeaba, sino más bien desde una experiencia humana”, (Olmedo, F., p. 39), buscando bajo nuevos métodos explicar en el sentido más llano todo lo que nos rodeaba.

Pero no siempre fue tan fácil este cambio de enunciación, porque el legado del oscurantismo en instancias renacentistas aún tenía poder. Aquellos que osaban de imaginar o analizar con métodos que luego serían conocidos como métodos científicos, eran tomados como ortodoxos e incluso herejes envueltos en temas de brujería o prácticas oscuras. Esta fue la suerte de Leonardo Da Vinci, por ejemplo, a “quien se le atribuyó diversos rumores, mitos e historias en que se le acusaba de ocultista y alquimista, porque su producción intelectual apuntaba a comprender el mecanismo de la vida y derrotar a la muerte” (Martin, W., Rische, J. M., & Gorden, K. V., 2009, *El ocultismo y su reino*. p. 315). El *hombre de Vitruvio* de Da Vinci por ejemplo, fue la solución simbólica que Leonardo dio a un antiguo problema matemático, que tuvo cierta importancia en el Renacimiento y también en la alquimia, en lo que se conoce como "la cuadratura del círculo" (Martin, W., Rische, J. M., & Gorden., p. 322). El arquitecto romano Marco Vitruvio, descubrió un buen día que hay diferentes tipos de proporciones matemáticas en el cuerpo humano, a las cuales consideró como la medida de toda construcción arquitectónica, siguiendo el antiguo *dictum* de que el hombre es la medida de todas las cosas:

*"Sin simetría y proporción, ningún templo puede tener un plan regular; esto es, debe tener una exacta proporción elaborada a partir de los miembros de una figura humana bien formada".*

(Martin, W., Rische, J. M., & Gorden., p. 322)

La frase “el hombre es la medida de todas las cosas” es un principio filosófico sofista enunciado por Protágoras, según el cual “el ser humano es la norma de lo que es verdad para sí mismo, sin los condicionamientos de Dios”, (Platón, & Denyer, N., 2008, *Protágoras*, p. 37), lo que también implicaría que la verdad es relativa al ser humano. Esta máxima admite diferentes interpretaciones dependiendo del sentido que se atribuya a cada uno de sus elementos, a saber: el hombre, la medida y las cosas. Pensemos, para empezar, a qué se podía estar refiriendo Protágoras cuando hablaba de “el hombre”. ¿Sería, acaso, al hombre entendido como individuo o al hombre en un sentido colectivo, en cuanto especie, es decir, a la humanidad? Considerado el hombre en un sentido individual, podríamos afirmar, entonces, que habría tantas medidas para las cosas como hombres existentes. Platón, filósofo idealista, suscribía esta teoría. (Platón, &

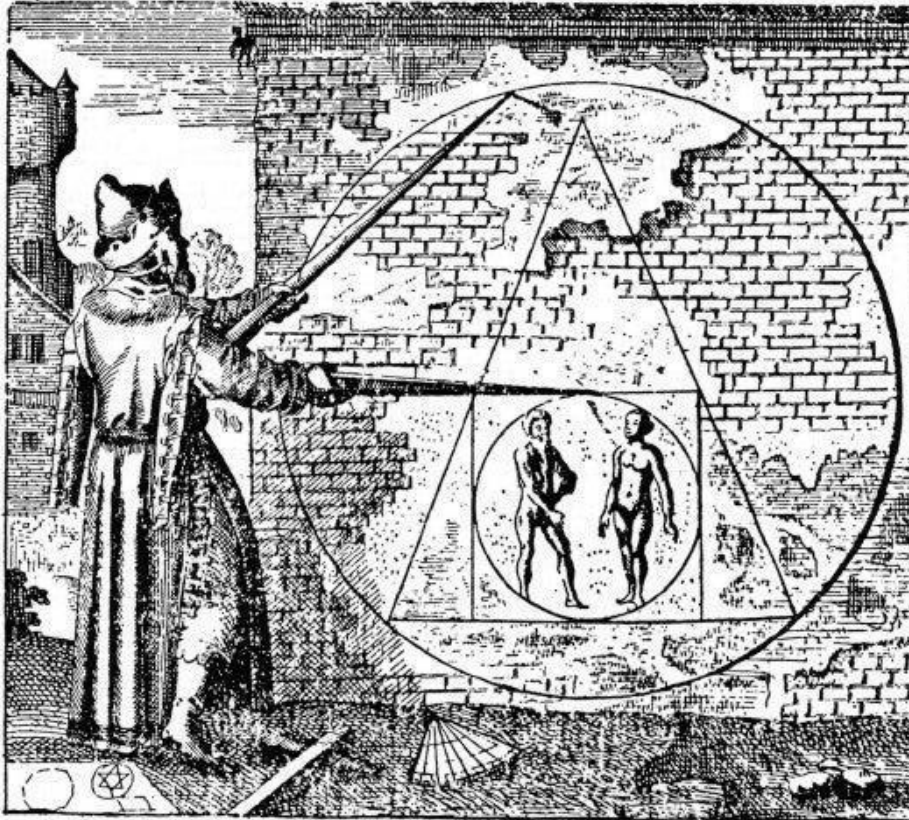


Denyer, N., 2008, *Protagoras*, p. 39). Pensado el hombre en un sentido colectivo, serían admisibles dos enfoques diferentes. Uno según el cual ese hombre colectivo haría referencia a cada grupo humano (comunidad, pueblo, nación), y otro extensivo a toda la especie humana. La primera de estas hipótesis, pues, implicaría cierto relativismo cultural, es decir, cada sociedad, cada pueblo, cada nación, actuaría como medida de las cosas. Por su parte, la segunda de la hipótesis concebida por Goethe supondría considerar "la existencia como la única medida común a todo el género humano" (Kula, W., 1998, *Las medidas y los hombres*, p. 159).

Lo cierto es que, en todo caso, la afirmación del hombre como medida de las cosas tiene una fuerte carga antropocéntrica, lo cual, a su vez, describe un proceso de evolución del pensamiento filosófico en los griegos. Pensamiento que más adelante en el Renacimiento será la base para la construcción de los estudios por el mundo natural, la transformación de los museos y las nuevas formas de pensar, como lo hacía Da Vinci en su momento, el mecanismo de la vida y derrotar a la muerte; temas fuertemente relacionados con el tiempo.

Sólo para terminar con *El Hombre de Vitruvio*, una aclaración más: Simbólicamente, en diversas culturas, el círculo ha representa el espíritu (o el cielo) y el cuadrado la materia (o la tierra, la base en una estructura arquitectónica). Aquel que conecta a la materia y al espíritu es el hombre, quien tiene la sustancia que combina lo material y lo espiritual: el alma. El alma es también símbolo de la piedra filosofal, vehículo de la unidad divina entre la tierra y el cielo. Es por todo lo anterior que *El hombre de Vitruvio* de Da Vinci es tan significativo, un verdadero emblema de una forma de pensamiento que conjuga ideas filosóficas, matemáticas y alquímicas y se inscribe dentro de una mentalidad analógica. Como expresó John Mitchell: "Hombre, templo y cosmos eran vistos idénticos, y bajo este entendimiento se erigió toda la filosofía y la ciencia del mundo antiguo" (Kula, W., 1998, *Las medidas y los hombres*, p. 179).

(Figura 2-1)



Gills., A. (2009). Grabado de Alquimia y cuadratura del círculo rastreado de la colección Michael Maier 1618. [fotografía]. Disponible en <http://www.museodelprado.es> [Consultado enero 2019].

Antes de continuar en nuestro camino por conocer lo que se pensaba acerca del tiempo en el Renacimiento, pararemos sólo por un momento, para dejar una mención acerca de la presencia de la alquimia, la magia oscura y otras prácticas ocultistas, que éstas en el Renacimiento, tuvieron una connotación peyorativa a causa de la iglesia. Pues fue justamente prueba de la victoria del oscurantismo sobre el Renacimiento, el hacer pensar que algunos métodos de investigación científico eran prácticas prohibidas en el que fuerzas demoníacas tenían participación.

Sobre este tema en particular recomendaremos la obra del historiador, filósofo y especialista en temas de religión en el Renacimiento, Ioan Petru Culianu (1950- 1991), a quien no sólo se le conoce extensamente por ser especialista en estos temas sino porque su vida personal y las causas de su muerte, son todo un misterio digno de ser representado por un cine de angustia, duda y suspenso como el de Hitchcock, Lynch o Amenábar. En uno de sus libros más aclamados conocido al español como *Eros y magia en el Renacimiento* (1984), Culianu, hace un apasionante estudio sobre el concepto de la imaginación en el Renacimiento y los cambios provocados después por la Reforma. El autor arranca de las teorías neoplatónicas de Pico della Mirandola, Marsilio Ficino o Giordano Bruno, para considerar la magia como una ciencia del imaginario, retratando de paso «al gran manipulador»<sup>17</sup>, el mago renacentista. Culianu sostiene que la magia, en su más alto grado de desarrollo, es un método de control tanto del individuo como de las masas, que se funda en un conocimiento profundo de las pulsiones eróticas personales y colectivas. A través de la imaginación todo puede ser manipulado; de ahí que el autor no sólo reconozca en la magia a un remoto antecesor del psicoanálisis sino, además, de la psicología aplicada y de la psicología de las masas. Pero la Reforma, y más tarde la Contrarreforma, impusieron con éxito una radical censura del imaginario, que consiguió acabar con la magia. Censura, según Culianu, que permitió a manera reivindicatoria el surgimiento de las ciencias exactas y de la tecnología moderna (Couliano, I. P., p. 45).

## **2.3 La sospecha: El surgimiento de los Wunderkammer y lo oculto en las pinturas por encargo**

Retomemos, sería en el Renacimiento, escenario de cambios trascendentales de pensamiento, de secularización cristiana y eclosión de las ciencias exactas, que los museos tendrían su nueva evolución. Por un lado, teníamos que la colección de objetos de recuerdo se mantenía y con más vigencia que nunca, en cuanto que esta actividad cobraba un especial lugar de exquisitez entre familias de poder adquisitivo. Ya no sólo era una costumbre de emperadores y de imperios. Entonces, se hacía popular la colección y preservación de objetos bajo las relaciones: entre más extraño sea el objeto y cuanto más desconocido sea su lugar de procedencia, mayor valor tendrá

<sup>17</sup> Couliano, I. P. (1988). *Eros and Magic in the Renaissance*. London: University of Chicago Press.

---

y de allí que su deseo de obtención (María, M., 2013, *Historia de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta el siglo, p. 48*). Comerciantes, investigadores, expedicionistas, aventureros, enamorados, todos querían encontrar en sus viajes esos objetos preciados para llevarlos a sus propias colecciones, o para venderlos, o para ofrecerlos a otros quienes podrían guardarlos con reparo. Fue durante el Renacimiento en que había en Europa un tránsito acelerado de *reliquias* invaluables provenientes de diferentes lugares del mundo. “Muchos de estos objetos iban a parar después a los Gabinetes de curiosidades wunderkammer en Alemania, Italia, Francia, España e Inglaterra” (María, M. p. 50). Los cuales, años posteriormente se irían conformando como los museos de “historia universal”. Pero esto sólo sucedería a finales del siglo XVIII con la fundación del primer museo en este tipo, el Museo Británico (1753).

Los Gabinetes de curiosidades wunderkammer, al igual que la princesa Ennigaldi-Nanna, guardaban gran reparo porque esos objetos provenientes de todos los lugares fueran exhibidos bajo lógicas estrictas de orden; con fichas técnicas, categorizados en tamaño, forma, lugar, etc. Estos lugares, tenían el interés de servir para la educación y el conocimiento. Aunque muchos de esos funcionaban clandestinamente, porque como ya hemos dicho, el oscurantismo aún se mantenía vigente, y estos lugares pudieron ser interpretados como negativos por ir en contravía a las logias cristianas por ir más a la corriente de los temas como las ciencias.

Ya habían pasado suficientes años desde que la idea original de museo, palabra que viene del griego *mouseion* (templo dedicado a las musas en Atenas) había pasado de ser templos dedicados a las musas, y en donde los suplicantes pedían a ellas su protección, inspiración e ingenio. Ahora, había regresado en el Renacimiento la necesidad de transmitir y/o comunicar a las personas, una conciencia acerca de la transitoriedad en el tiempo de culturas inexistentes y de las cuales no se tenía más información. Estos gabinetes eran colecciones de objetos que funcionaban como una especie de enciclopedias físicas y que exhibían artefactos que eran de total desconocimiento aún para las mentes más analíticas del Renacimiento. Uno de los más dignos wunderkammers perteneció a un acaudalado naturalista del siglo XVII, anticuario y médico llamado Ole Worm (1588-1644), quien para entonces coleccionaba especímenes naturales, esqueletos humanos, antiguos textos (en el sentido ya discutido) de culturas desaparecidas e incluso piezas precolombinas como; como vasijas, flechas, poporos y demás

---

objetos provenientes de las Américas. En otros gabinetes de curiosidades, se podían encontrar anomalías genéticas, piedras preciosas, trabajos de arte y reliquias históricas y religiosas.

Fue el Renacimiento un momento en que surgió un brote de curiosidad por encontrar nuevas respuestas desde diferentes enfoques. Inició como una sospecha que se ocultaba, pero que poco a poco empezó a ganar terreno. Prueba de ello fueron justamente los Gabinetes wunderkammer, que dieron su cuota a esa transformación de pensamiento coleccionando objetos que venían de diferentes lugares, lo que desplegaba la idea del mundo, haciendo más grandes los bordes. La imaginación y el conocimiento estaban juntos y ambos se acrecían exponencialmente.

Por otro lado, tenemos que, en el arte, no dejaba de pasar lo mismo. La imaginación y el conocimiento se empezaron a ver reflejadas en las obras de los artistas del Renacimiento. Este fue un momento de alta producción artística, bajo las dinámicas de los pedidos por encargo (Hollingsworth, M., & José, G. G. B., 2002, *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, p. 43). Esa está también la época dorada de los mecenas, personas o instituciones que pagaba a artistas para que pintaran, esculpieran y erigieran edificios, de acuerdo con las expectativas y caprichos del favorecedor. “Era sencillo, dependiendo del talento y popularidad del artista, se tenía la garantía de poseer una grandiosa obra y con ello, una cantidad de dinero justa por pagar” (Hollingsworth, M., & José, G. G. B., p. 43).

**(Figura 2-2)**

Hacia 1503, Leonardo comenzó el retrato de una dama florentina: Lisa Gherardini, esposa del mercader Francesco del Giocondo.

Colección Bridgeman. (2001). Leonardo pintando la Mona Lisa, Cesare Maccari, 1863, sala de La Gioconda, Salle des États, Museo Louvre. Francia **[fotografía]**. Disponible en <http://www.wikipedia.org> **[Consultado enero 2020]**.

Entre los pedidos más comunes estaban retratar a personas acaudaladas, comerciantes y personas de la realeza. Aquí, ya hay otro rasgo interesante de estudiar, porque el arte serviría como estrategia para hacer atemporal a esas personas que pagaban para que su relato permaneciera vigente. Y claro, estas obras harían parte luego de su colección personal, que pasaría posteriormente a manos de otros coleccionistas e instituciones con el poder de hacer colecciones aún más grandes. Y así, esta obra tendría su tráfico en el tiempo con el que va consiguiendo cada vez más un valor de reliquia durante su transitoriedad. (Véase Figura 2-2).

Es bien conocido que la iglesia fue, por ejemplo, uno de los patrocinadores más activos de la producción artística en el Renacimiento. Incluso, sería difícil distinguir al Renacimiento sin la presencia de las obras religiosas. Tenemos por ejemplo pinturas muy famosas como *La Resurrección de Cristo* (1463) pintada por Piero Della Francesca, *La Anunciación* (1426) de Fra Angélico, *La Asunción de la Virgen* (1518) por Tiziano y *El Cardenal* (1510) de Rafael di Sanzio. Y bueno, muchas, muchas más obras y artistas del Renacimiento que hicieron parte de estas enormes campañas de la iglesia por la producción a gran escala de obras religiosas.

Pero, ahora bien, aclaremos que en el Renacimiento había dos situaciones en contravía. Por un lado, los artistas estaban acompañando con sus obras esos cambios de pensamiento que surgían de la necesidad de replantearse el oscurantismo. Y al mismo tiempo, la iglesia, mecenas más activo, emprendía una campaña publicitaria a toda marcha por producir obras religiosas a gran escala. En medio de estas dos fronteras, artistas como por ejemplo Rafael Di Sanzio, se debatían entre pintar para la iglesia como una forma de trabajo, y pintar para sí mismo lo que sentía del mundo actual. Justamente, *La escuela de Atenas* (1509) es una de esas obras *rebeldes* que nos pueden dar evidencia de esta situación.

Empecemos diciendo que a Di Sanzio le encargaron pintar las habitaciones del Palacio del Vaticano en Roma, sin algún tipo de comentario o sugerencia” (Abajo, A. A., 2012, *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, p. 1003). Di Sanzio ya llevaba muchos años pintando para la iglesia, así que ya confiaban en su criterio. “Lo único que se le había pedido, es que, en los muros principales de una de las habitaciones, hiciera un fresco de gran formato” (Abajo, A. A., p. 1003). (Véase Figura 2-3).

(Figura 2-3)



Colección Bridgeman.(2007). Habitaciones del museo del El Vaticano. [fotografía]. Disponible en <http://www.wikipedia.org> [Consultado enero 2020].

Di Sanzio empezaría haciendo un esbozo de un espacio arquitectónico que tenía como referencia la Basílica de San Pedro, la cual había sido terminada de construir tan sólo cuatro años atrás. Todo parecía normal, pero poco a poco algunos personajes iban apareciendo en escena. Estos tenían aspecto de los grandes filósofos del mundo clásico griego; en el centro de la imagen, Aristóteles y Platón. También algunos otros como Sócrates, Heráclito, Diógenes, Euclides y Epicuro estaban allí presentes.

Lo curioso de este fresco, es que Rafael había dado a estos filósofos los rasgos de personajes más contemporáneos. Como, por ejemplo, en el grupo de personajes a la izquierda de la pintura, a quienes se les relaciona con el grupo de los matemáticos, sobresale Pitágoras, que estaría con los rasgos físicos del importante arquitecto de la época, Donato D'Angelo Bramante. Quien,



además, fue el que aconsejó al Papa Alejandro VI para que fuera justamente Rafael quien hiciera este fresco. También en el centro, en la parte inferior, encontramos a Sócrates que es representado con el rostro de Miguel Ángel. Rafael entonces, jugó a representar a filósofos, matemáticos, científicos y personajes de la academia de toda índole, con rasgos de sus contemporáneos, incluso a él mismo se representó, a la izquierda, escondido, casi oculto, pequeño y mirándonos.

Entonces, ¿Cuál puede ser el significado de este procedimiento un tanto curioso? Hay aquí, una cosa interesante detrás, y es que, al representar a los grandes científicos filósofos de la época griega, y al darles los rasgos de los artistas de la época, Rafael estaba diciendo que las artes estaban al nivel de las ciencias. Que eran Artes Liberales. Los artistas, ya no eran solo artesanos, eran gente creadora, al igual que los genios de la ciencia. Esto es muy importante en ese momento, pues Rafael da un paso más hacia esta reivindicación del hombre del Renacimiento; de que el artista ya no es solo un artista, sino que también es un verdadero *creador*.

En conclusión, el Renacimiento fue un momento coyuntural en el que se iniciaba la secularización de conceptos religiosos, por unos nuevos encaminados a la ciencia y la divulgación de lo humano a través del arte. Con pintores como Rafael Di Sanzio, percibimos que hubo la sospecha por entender por fuera de los límites de la iglesia a la condición humana por entender su lugar en el tiempo.

## **2.4 El inicio de la secularización católica y la melancolía por el tiempo**

Hasta aquí solamente a primera vista, podemos pensar que la relación entre el hombre y su intención por explicar al mundo, desde un enfoque Occidental, que le rodeaba en el Renacimiento, no pudo haberse dado sin una necesidad por romper un modelo católico, que por supuesto, se iba a secularizar posteriormente, frágil e inestable, debido a una curiosidad que sobrepasaba cualquier otra intención política y religiosa. Había una especie de zozobra por ubicar como protagonista al hombre, para que se resolviera así mismo sus propias preguntas. Y es que, si lo pensamos en términos de lo que divulgó el Renacimiento en la transitoriedad del tiempo, podemos llegar a pensar que la mayor invención del hombre occidental no fue Dios, sino



Melancolía I es un grabado que la primera impresión que proyecta es la de una escena caótica y desalentadora, oscura y sin trincheras. Entre los primeros elementos que se resaltan en primer fondo, vemos a una mujer que parece ser un ángel o un ser celestial. A sus pies, herramientas de tallado y carpintería. En ese conjunto aparece un mármol por tallar, una bola y una rueda. En el suelo hay además un perro escuálido, más arriba un niño de la misma naturaleza de la mujer, una escalera que no se aprecia a dónde llega, un reloj de arena, una campana, una balanza, un cuadro misterioso con números (que ya hablaremos de éste con detenimiento), y en el fondo, un horizonte con un cometa y un murciélago con la inscripción Melancolía I. (Véase Figura 2-4).

Un precepto importante antes de analizar esta obra es que, para la época, la melancolía no se entendía como hoy, como un concepto negativo propiamente, entonces se relacionaba con la creencia de los cuatro humores del hombre: Colérico, Melancólico, Sanguíneo y Flemático. (Alberto, C., 2006, *La geometría de Alberto Durer: estudio y modelación de sus construcciones*, p. 14). Cada uno de estos humores se asociaba con los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las cuatro edades del hombre, los cuatro vientos, los cuatro puntos cardinales y las cuatro fases del mundo. Particularmente el humor melancólico se asociaba con la tierra, la sequedad, el frío, el viento y el otoño (Alberto, C. p. 15). Los hombres melancólicos eran propensos según la medicina de entonces, a sufrir demencia, de ese modo, podemos hacer una primera interpretación de la obra; una mujer padeciendo de locura, pero no es cualquier mujer, si la relacionamos con el entorno, nos damos cuenta de que es una artista o que es el arte mismo en sí. Vistiendo un manto hermoso y con un compás en su mano, nos da referencia de la íntima relación renacentista de las artes con las matemáticas y, por otro lado, “las llaves colgando de su vestido, las cuales representan la apertura creativa a nuevas formas de belleza” (Alberto, C. p. 15).

Ahora bien, algo extraño se puede notar en la mirada de la mujer, algo que la hace detenerse en su labor. Su expresión malhumorada corresponde a lo que por entonces se entendía como un gesto de melancolía, una actitud huraña, solitaria, pero también vigilante. Algo malo va a pasar y eso lo hallamos en el horizonte, en el paso del cometa. En la antigüedad, un cometa era considerado el síntoma de un fenómeno maléfico. El artista parece quedarse paralizado porque ante una inminente desgracia, la labor no tiene sentido. A su costado vemos a un niño que parece

ser su hijo de modo que la protagonista es también una madre. Propiamente “podría ser la misma madre de Durero, que falleció en el mismo año en que él terminó esta obra 1514, número que está inscrito en el cuadro que se encuentra arriba de su cabeza” (Alberto, C. p. 16).

Algo en esta obra nos hace creer que estamos frente a un tratado de alquimia, tras la roca en forma de poliedro vemos un recipiente con fuego muy similar al caldero de un alquimista, y el hecho de que esté encendido, no quiere decir que hay un mensaje encriptado. La balanza, el reloj y la campana, son elementos asociados al Dios Saturno; la medición y el pasar del tiempo. Detengámonos en esto: La campana simboliza la creación, en la alquimia además Saturno, está asociado con el plomo, por otro lado, si vamos al lado opuesto del grabado, vemos a un perro que es el símbolo químico que representa el azufre. Azufre, que, en representación con Saturno, simboliza el oro. *El tiempo como oro*. En este grabado de Durero podríamos pensar que, estamos frente a la fórmula química para convertir el plomo en oro, frente a algún tipo de avance experimental por detener el tiempo.

Se han tejido varias hipótesis al respecto, incluyendo alguna que considera que el poliedro es en realidad la piedra filosofal para detener el tiempo. Ese tiempo que es oro y que es un elemento de gran importancia, al igual de incomparable valor. Incluso, si regresamos al cuadro con los números misteriosos, descubrimos que se trata de una especie de cuadrado mágico, puesto que los números que contiene en todas las direcciones suman 34. ¿Qué es 34? ¿Alguna proporción misteriosa entre el plomo y el azufre, que pueda dar como resultado la obtención de oro? ¿La obtención de tiempo? ¿Será entonces que el grabado de Alberto Durero representa a ese ángel que se rinde ante el pasar del tiempo que le sobrepasa, y resignado, sólo le queda más que ser testigo del presente que todo se lo devora?

En el renombrado texto, *Saturno y la Melancolía (1991)*, de los afamados historiadores en las Artes Visuales, Raymond Klibansky (1905-2005), Erwin Panofsky (1892-1968) y Fritz Saxl (1890-1948), los autores hacen un exquisito análisis entorno a las relaciones que hay entre el grabado de Durero y “Saturno, Señor de la Melancolía” (Klibansky, R. Panofsky, E. Saxl., p. 306). De esta obra sobresale la noción de melancolía y su evolución histórica durante la Antigüedad y la Edad Media, el estudio de Saturno Dios del tiempo y astro de la melancolía, así como la glorificación de la melancolía y de Saturno en el neoplatonismo florentino y, como eje particular, el origen de

la idea moderna del tiempo como algo que fue considerado tan relevante como el mismo oro, una concepción que provenía de la alquimia y de allí, seguramente, el surgimiento del viejo adagio *el tiempo vale oro*. Sobre esto en particular citamos el siguiente párrafo:

«.. su mente está preocupada por visiones interiores. De suerte que afanarse con herramientas prácticas le parece carente de sentido (...) El gesto del puño, que hasta aquí era un mero síntoma de enfermedad ahora simboliza la concentración fanática de una mente que ha sido verdaderamente un problema, pero que en el mismo momento se siente tan incapaz de resolverlo como de desecharlo. Tiempo. (...) La mirada vuelta a una lejanía vacía. Tiempo (...) Los ojos de Melancolía miran al reino de lo invisible con la misma intensidad con que su mano hace lo impalpable (...) Rodeada de los instrumentos del trabajo creador, pero cavilando tristemente con la sensación de no llegar a nada. Tiempo. (...) Un genio con alas que no va a desplegar, con una llave que no usará para abrir, con laureles en la frente, pero sin sonrisa de victoria.

(Klibansky, R. Panofsky, E. Saxl., p. 307)

Ahora bien, la figura del presente que todo lo devora se llama Saturno. Que es a la vez y como hemos venido diciendo, el Dios del tiempo. Dios, que en su versión griega se llama Cronos. Los griegos, tenían a Cronos, pero también tenían diferentes dioses para pensar el tiempo. Cronos es más el tiempo cronológico, el tiempo lineal. Sobre esto ya hablaremos. Por el momento, es importante aclararlo porque la figura de Cronos más famosa que tenemos en el ideal colectivo es la que proviene de la mitología griega en donde él mismo se devora a sus hijos. Según el relato, Cronos supo de Gea, diosa de la tierra y madre de Cronos, que estaba destinado a ser derrocado por uno de sus hijos. El miedo acrecía pues años atrás Cronos había asesinado a su padre Urano, Dios del cielo, y sentía, que la vida misma le iba a castigar por sus actos, teniendo su mismo destino. Cronos es también la figura del presente, porque el presente todo lo que toca lo arruina, lo convierte en ruina. Si algo queda es ruina del presente. Pero, si también lo pensamos en términos absolutos, primero el presente no existe, se está yendo, y segundo, el presente lo que hace en algún sentido, es devorar todo lo que toca, como ese meteoro que anuncia la destrucción que se avecina y que es inevitable, así como en el grabado de Alberto Durero. Y todo lo que toca tampoco existe porque, el presente no existe, el pasado tampoco y el

futuro tampoco. El tiempo entonces es melancolía, pues estamos aquí, viviendo un tiempo que va desde la nada hacia la nada. Y lo único que hay es el presente, el cual lo arruina todo.

Como decíamos antes en el capítulo 1,<sup>18</sup> Cronos en el mundo romano es saturno, que significa también sábado (Carralero, C., 2004, *Réquiem por Saturno*, p. 57). El sábado, era en la Edad Media el día de la melancolía. Era también el día en que se decía bajaban los demonios y buscaban personas lo suficientemente débiles para penetrar en su alma y depositar en ellos una especie de polvo negro o bilis negra que generaba en ellas la melancolía (Carralero, C., 2004, p. 157). Melancolía, etimológicamente *Melaina jole* que es bilis negra, así que la palabra melancolía, que surge de este mito, de esta narrativa típica de la Edad Media. ¿Y a quienes encontraban sobre todo con la disposición a volverse melancólicos? Pues no a otros que los monjes, que estaban en los conventos, una relación de nuevo directa al ángel que está dibujado en el grabado de Durero. El convento, al igual que los museos, son lugares también muy interesantes para pensar en el tiempo, pues los rezos tienen una hora y la melancolía tiene una relación muy particular también entre el pasado y el presente, y sobre todo justamente por la inapreciabilidad del presente que hace que en realidad nuestro presente siempre sea nuestro pasado más inmediato.

Decíamos que, en la concepción tradicional cristiana, el tiempo era lineal, con un comienzo y un final. A esto se le conoce como tiempo Teleológico. La idea del tiempo en la biblia entonces puede comprenderse a la luz de una concepción lineal y teleológica. Es lineal porque hay un comienzo y un final. Y es teleológica porque hay un propósito que se persigue a través de un recorrido. En la biblia, hay una creación del mundo que inicia el tiempo, pero hay un pecado del hombre que genera la caída. La historia humana es lograr que se nos perdone este pecado original. La vida cobra sentido. Se va de ese modo instalando así la idea del tiempo, como un proceso al que hay que darle sentido. Nuestro tiempo, nuestra vida, valen en la medida en que encuentran su realización. Pero ¿de dónde sale la idea de tiempo lineal? ¿de dónde nace el razonamiento de que el tiempo es una línea y que va yendo para adelante?

<sup>18</sup> Véase 1.2.6 *La idea del presente*.

---

El tiempo en los textos bíblicos tiene un origen, el Génesis. Palabra que significa comienzo, origen y nacimiento. Hay una generación, un origen, un comienzo del tiempo. “En el comienzo de todo, Dios creó el cielo y la tierra” (Génesis 1:1) y al momento, Dios creó al sol y a los planetas y determinó a los días para administrar y ordenar este universo. La vida pudo ser un gran rato en el que estamos aquí, pero no, se ordenó con la luz, con el sol y la oscuridad. La luz es buena y la oscuridad es mala, con lo cual ese ordenamiento cronométrico del tiempo definió también una ética que tiene que ver con algo muy obvio: la productividad. Hay en el Génesis, una especie de homologación directa entre el día y la ética de la productividad. ¿Por qué habría de pensarse lo bueno con el día y lo malo con la noche? ¿Será quizá porque de noche descansamos y no somos productivos?

Por otro lado, el Génesis nos cuenta que en el sexto día Dios creó a Adán y a Eva y los llevó a vivir al paraíso, ese lugar en donde de alguna manera el tiempo no pasaba en los términos usuales y cotidianos que conocemos. Sólo es hasta el pecado, cuando el ser humano realiza el error. Y cuando comete esta inadvertencia con Dios, él los castiga expulsándolos de este lugar atemporal, exponiéndolos a las dolencias terrenales, a la enfermedad, a la vejez, al tiempo. La historia nace con la caída, pero también con el por qué de remediar el pecado original. Hay, en consecuencia, una ética de la productividad y una concepción lineal y teleológica del tiempo en este relato que marcó tanto a la cultura occidental.

**(Figura 2-5)**

Colección Museo del Prado. (2014). Eva en el paraíso por Jan Brueghel, 1618. [fotografía]. Disponible en <http://museodelprado.es> [Consultado enero 2020].

**(Figura 2-6)**

Colección Museo de Bellas Artes. (2016). Expulsión del Jardín del Edén de Thomas Cole 1828, sala 045. [fotografía]. Disponible en <http://museodebellasartes.es> [Consultado enero 2020].



Terminando con esta idea a través del Génesis, hay una caída porque hay un pecado. Sin embargo, es necesario el redimirse de la falta y para eso se tiene a la vida personal. La historia bíblica inicia con Dios creando el mundo, el hombre peca la caída, y toda la historia después es la espera del mesías que viene a salvarnos, éste llega y nos salva, pero, la crucifixión, la espera por su regreso y todo termina con una escatología que en el apocalipsis todo será debidamente perdonado. Más allá de los pasos del relato bíblico que son realmente impresionantes, maravillosos y hermosos, lo que hay que entender es su matriz. La matriz de que el tiempo histórico, o sea, que el tiempo que vivimos nosotros, tiene un solo objetivo único: hacer los deberes para que Dios nos perdone. ¿Por qué nos tiene que perdonar Dios? ¿Por qué pecamos?

Un hecho que tuvo lugar, en un lugar que desconocemos y en un momento que, si lo ponemos en una línea de tiempo, no lo podemos ubicar cronológicamente. Sucedió. Somos imagen, es la narración de la biblia. Somos responsables del pecado original porque todos somos miembros de la misma estirpe. Entonces según el relato, tenemos la posibilidad de que Dios nos perdone. Pero para esto, tenemos la historia, el tiempo. Según la religión este tiempo tiene un final. Una vez que todos hayamos hecho los deberes, va a volver cristo y el mundo terminará y volveremos todos a nuestro lugar de origen del que una vez fuimos despedidos para ser felices eternamente en el seno de Dios.

En términos generales, la historia escrita en la biblia nos dice que la historia tiene un sentido. Lo que sucede a lo largo del tiempo no es casual. Ni azaroso ni inocuo. Pasa por algo, hay tiempo para que nos realicemos, para salvarnos. En definitiva, estamos en el tiempo con un objetivo soteriológico, salvífico. Es decir, no estamos aquí por un motivo cualquiera, estamos para salvarnos porque estar en el mundo es un error, deberíamos estar en cielo sin padecimientos. Pero nos tocó esto, por culpa de Adán y Eva, nos tocó el cuerpo, nos tocó la limitación, nos tocó las enfermedades. Entonces hay que salvarse y tenemos el tiempo para eso<sup>19</sup>.

Ahora bien, para resumir nuestro recorrido por el Renacimiento, y para dar avance a esta historia de los museos, concluiremos varias cosas. La primera, es que éste fue un periodo de notables

<sup>19</sup> Se recomienda al lector volver al capítulo 1 particularmente a las páginas 41 y 42 en que se habla de San Agustín de Hipona, y de sus observaciones en torno de la idea de teleología.

cambios de pensamiento, que surgieron debido a la sospecha y a la curiosidad por buscar nuevas respuestas al mundo que se vivía entonces. Dios, como única respuesta sobre el devenir de las cosas, los fenómenos naturales y el tiempo, empezaba a no ser admitida en algunos círculos intelectuales. Justamente los estudios por el mundo natural comenzarían a ganar camino, aunque, como dijimos, su labor tendría que operar en medio de la clandestinidad pues aún el oscurantismo tenía una fuerte presencia.

Así mismo la secularización católica se ponía en marcha. Esto produjo dos situaciones en contravía: por un lado, la iglesia emprendería una campaña a gran escala por la producción de obras religiosas. Algunos artistas que eran patrocinados hacían resistencia, y lucharían por hacer hacer del arte, ya no una actividad propia de artesanos. El Arte ganaría su legitimidad poniéndose al nivel de la ciencia. Al mismo tiempo, surgieron los gabinetes de curiosidades wunderkammer, los cuales fueron paulatinamente coleccionando objetos invaluables provenientes de todo el mundo. Este es el referente más exacto que tenemos de los museos occidentales por hacer una “historia universal”.

Por último, vimos que, si bien el Renacimiento inició la secularización de la iglesia católica, esta tuvo su victoria dejando anclada la idea en el mundo occidental del tiempo lineal. La cual está más atada a una ética de la productividad y a una concepción teleológica del tiempo. Fuertes conceptos que darían forma al surgimiento del museo, pero también a la idea actual de tiempo. Que como notamos, a ninguno de los dos se le puede ver por separado e incluso son consecuencia el uno de otro.

## **2.5 La experiencia del tiempo en la Edad Moderna: Saturno devorando a sus hijos**

Después del Renacimiento, la Europa del siglo XVII vivía una obligada transformación a causa de una depresión social que se extendía en todas las regiones y capitales del continente. Las grandes ciudades estaban abarrotadas de mendigos y de delincuentes en busca de dinero. Las monarquías eran las poseedoras de grandes riquezas y las burguesías ganaban sustancialmente terreno. El ambiente era desesperanzador para todos. Las grandes épocas doradas solo

quedaban en el recuerdo y eran difíciles de sostener en comparación a esa actualidad que se entremezclaban con la pobreza, la imprecisión política de las monarquías y las constantes transformaciones de carácter existencialistas, que dejaban sin suelo a las formas tradicionales de concebir el mundo que habían sido enunciadas con la iglesia. La cual ésta, también dejó de tener el poder adquisitivo, influenciador, y determinante en el escenario político y económico. Razones y argumentos que ya veremos más adelante y que encontraremos sustanciales para entender el horizonte creativo de los artistas en el Arte de la Edad Moderna; sin ataduras y sin los condicionamientos de los mecenas.

En el plano religioso que todo lo invadía, Europa había entonces vivido las consecuencias de la Reforma protestante, una nueva forma de pensar espiritualmente la historia tradicional de los antiguos y nuevos testimonios que habían quedado inscritos en la historia por medio de la biblia. No fue sólo una nueva forma de pensar a esta tradición y dar una nueva lectura a los textos canónicos, también representó la Reforma protestante “una nueva forma de pensar a la institución de la iglesia para asentar nuevas formas de situar en el colectivo social” (Gomis, J., 1993, *Calvino: una vida por la Reforma*, p. 34).

La interpretación de los relatos cambiaba de manera que también las formas en que se enunciaron para el futuro. Este fue, un momento post Renacentista en el que la iglesia estaba en crisis, su hegemonía perdía terreno, existía claramente el inicio de una secularización católica sin precedente alguno. La estrategia Renacentista por registrar una historia católica que perdurará para la eternidad, “había resultado contraproducente al haberla dejado a manos de los artistas quienes con sus creaciones habían dejado pistas, huellas de las inconformidades o cambios que estaban más allá de las concepciones clásicas” (Gomis, J., p. 36). Fue, gracias a las manos de los artistas, que el Renacimiento tuvo su propia crónica de una muerte anunciada.

El siguiente paso en la evolución de la Historia del arte ya no se hacía esperar. El desencantamiento político e histórico, había quedado a la merced de las nuevas formas existencialistas por comprender el mundo. Era inevitable el cambio y una cuestión de tiempo. El arte, el mayor medio de comunicación, y los artistas, los mayores comunicadores del momento, se abrían camino exponencialmente, sin ataduras, sin los condicionamientos de los mecenas

---

catolicistas. Eran nuevas personas las que pedían encargos a los artistas, y ellos tenían la libertad de trabajar para aquellos que les entendían mejor. El poder creativo era más libre, autónomo y emancipado. En un contexto en el que Dios ya no estaba en el centro de la conversación, y el hombre era el protagonista, los artistas expresaron por medio de su arte la cruda y real experiencia de la vida humana de ese momento.

Justamente, bajo este contexto social y de secularización católica, se originó en Italia a inicios del siglo XVII y finales del siglo XVIII, un nuevo movimiento artístico y cultural llamado el Barroco, que se caracterizó por tener una visión desengañada, escéptica y pesimista de la realidad (Gomis, J., p. 36). El Barroco cuestionaba directamente los ideales antropocéntricos característicos del Renacimiento. Sus artistas involucrados en este estilo esculpían, grababan, dibujaban y pintaban temas que reflejaban el pesimismo de la época. Los temas más populares que trabajaron en sus obras fueron: *la apariencia engañosa de las cosas, la complejidad y la incompreensión del mundo, el desengaño como fruto último del desvanecimiento de las ilusiones juveniles, el sueño, la irracionalidad de la mitología, carpe diem, el amor no correspondido, y por último, la fugacidad del tiempo y de la vida* (Valdivieso, E. V., 2018, *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, p. 754).

Precisamente este último tema, *la fugacidad del tiempo y de la vida*, muy popular en el Barroco, lo analizaremos aquí por su alta contribución para este texto. Tema además que, da cuenta de su fuerte presencia en el colectivo artístico que, aun dejando atrás al Renacimiento, siguió vigente con su zozobra, angustia e incertidumbre por detener el tiempo. Temas que estaban aún muy presentes y muy a la corriente de la complejidad e incompreensión del mundo que se estaba viviendo en la Europa del siglo XVII. Y para dar cuenta de esto, repararemos en una de las obras más importantes en este género titulada *Saturno devorando a su hijo* (1633), del pintor alemán, Peter Paul Rubens (1577-1640). Pero antes de continuar, conviene subrayar que este relato mitológico ya había sido abordado profusamente por otros artistas como Alberto Durero, que a pesar de que pasaron cerca de 200 años después del Renacimiento, el titán no dejó de aparecer en los talleres de los artistas de la Edad Moderna.

**(Figura 2-7)**

Colección Museo del Prado. (2014). Detalle de Saturno devorando a su hijo de Peter Paul Ruben, 1633, Sala 079. [fotografía]. Disponible en <http://museodelprado.es> [Consultado enero 2020].

Esta obra del artista alemán como ya sabemos tiene relación directa con el relato griego y que, como hemos venido estudiando, se hizo fuertemente popular, porque conocemos la secreta razón del parricidio, el silencioso e ilusorio intento de Saturno por detener las efímeras manos del tiempo. Lo que resulta muy interesante porque, al ser el mismo Saturno el poseedor del control del tiempo castiga a sus hijos asesinándolos para no dejar que el devenir de las cosas de la vida tome su forma natural. Él, como Dios del tiempo, entonces no puedo controlar a su antojo al tiempo mismo. (Véase Figura 2-7).

---

Saturno, Dios del tiempo, se fue comiendo uno a uno a sus hijos por miedo a que lo destronaran. Este Dios, que también representa a la figura del presente que todo se lo devora, ya había castrado a su padre Urano y tirado el escroto al mar, de donde luego en forma de espuma nacería Venus según una de las variantes del mito. Su hijo Zeus, se salvaría posteriormente porque a Saturno lo engañaron dándole una piedra envuelta en hojas que tragó sin darse cuenta del engaño. De acuerdo con esto, Zeus representaría al tiempo mismo que es inevitable, que no se puede detener, sin manera a que el devenir de las cosas continúe su curso. Aquí hay también una estrecha relación de Zeus con el destino, pues, al final con él es que se cierra esa visión que tuvieron los dioses de que algún día sería un hijo de Saturno quien le quitaría su trono. Una vez más, el tiempo es inevitable. De acuerdo con el relato, Zeus trataría de derrotar a su padre, de derrotar al tiempo, y al final conseguiría su propósito.

Pero ¿qué sucedió luego de derrotarlo? Sucedió que el tiempo no se detuvo. Es decir, a pesar de que vencieron a quien controlaba al tiempo, el tiempo mismo no dejó de fluir. Es como si la figura del tiempo o la figura del presente que todo lo devora fuera inevitable y estuviera más allá de la voluntad de un Dios. En conclusión, no hay manera de detener el cauce de las cosas, no hay más esperanza que la de dejar que el tiempo pase. Pues a este, no se le puede detener, tomará otra forma, pasará de las manos de un Dios a otro Dios, pero seguirá inevitablemente su curso.

En 1613, otro pintor del Barroco, Daniele Crespi (1598- 1630), casi 20 años antes de que Rubens pintará a *Saturno devorando a su hijo*, el artista italiano ya había hecho también una versión de este relato griego, dando con esto continuidad a la tradición pictórica de tratar temas mitológicos aún posteriores en el Renacimiento. La versión de Crespi, a diferencia de la obra de Rubens, no expresaba tanta violencia y desesperación como la del artista alemán. El niño en brazos de Saturno, pareciera que quiere huir, pero el mordisco parece más bien un jalón a la piel del infante. Al contrario, es en la pintura de Rubens en donde se observa una escena sin escrúpulos ni trincheras, cruda y fuertemente cargada de violencia. Allí el artista no escatimó esfuerzos en representar con beligerancia y desdén, a esta escena que es una clara y oportuna representación de la sensación colectiva que se sentía en Europa por esos días. (Véase Figura 2-8).

Pero, y si nos vamos aún más allá, y especulamos un poco más acerca de la obra de Rubens, podríamos pensar que Saturno puede representar a la iglesia y a ese hijo que se devora, el protestante. Una clara intención por detener su expansión con una contrarreforma, a manera de mordisco desesperado. Hay una exasperación y angustia, por perder el lugar en el trono. Hay un miedo por perder también el control sobre el tiempo y las estrategias por controlarlo que se habían realizado en el Renacimiento y estas no habían funcionado como se esperaba. La iglesia experimentaba un inevitable devenir de las cosas.

**(Figura 2-8)**

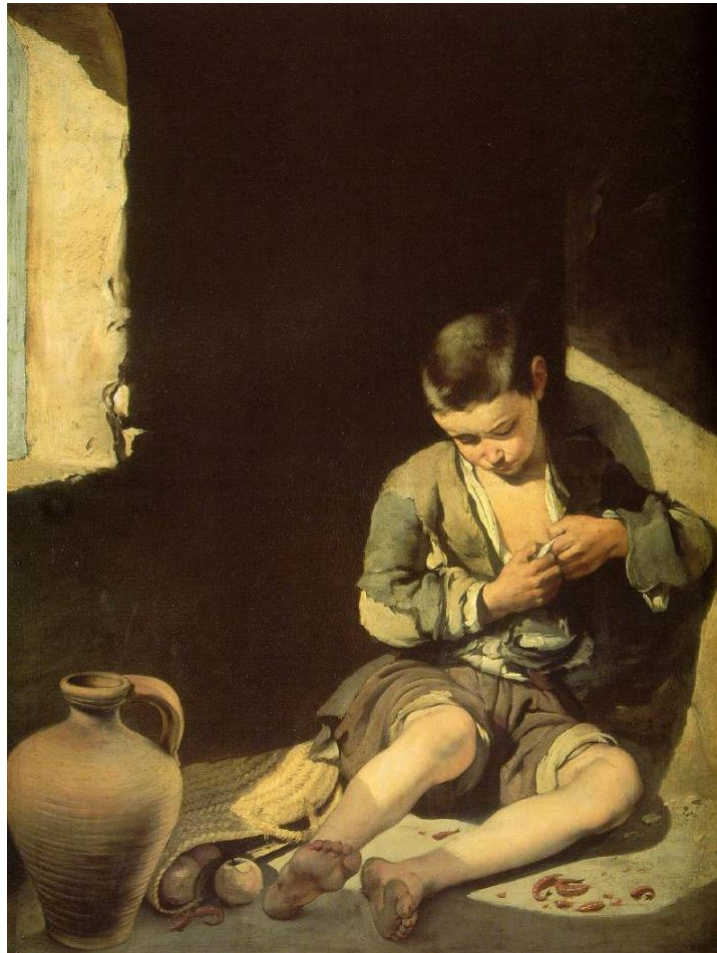


Colección Museo del Prado. (2014). Detalle de Saturno devorando a su hijo de Daniele Crespi, 1619, Sala 079. [fotografía]. Disponible en <http://museodelprado.es> [Consultado enero 2020].

Como podemos ver, la experiencia del tiempo en el arte después del Renacimiento no dejó de hacerse presente en las formas de creación artística del Barroco. En otro de sus temas más populares, por ejemplo, en *el desengaño como fruto último del desvanecimiento de las ilusiones juveniles*, encontramos que algunos artistas también expresaron en sus pinturas la presencia del discurso del *no futuro*, o del *sin futuro*, para hablar en otros términos del tiempo; ese futuro que se ve lejano, e incluso desesperanzador (*Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, p. 758).

Tenemos el caso en particular de *El niño espulgándose*, pintura que podría considerarse como el primer testimonio conocido del pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), también artista del Barroco, dedicado a los temas populares. Aquí Murillo muestra en esta pintura a un niño recostado sobre la pared y sentado en el suelo de una habitación vacía y poco acogedora. Por sus vestimentas desgastadas, el niño parece un mendigo y además se muestra absorto, con la necesidad de quitarse un parásito de su cuerpo, que se puede apreciar mejor al costado izquierdo del suelo. En primer plano encontramos una vasija de cerámica y un canasto al costado izquierdo del cuadro. La figura está iluminada por un potente haz de luz que penetra la ventana desde la izquierda, contribuyendo a una mayor volumetría. El contraste lumínico marcado por la penumbra ambiental, la potente luz y el uso de los colores, refuerzan la idea de un ambiente inhabitable, triste y desolado. Todo esto, reforzado en contraste con un fondo oscuro casi negro en los bordes, haciendo más protagonista en el centro de la imagen a este niño en abandono. A este niño se le presenta a nivel de los ojos del espectador, lo que hace que se construya sobre una diagonal descendente. Ésta, refuerza la idea de caída y miseria. El lienzo en sí es una llamada a la misericordia. Contrariamente al título de este cuadro, este niño no pide la caridad. Sólo está matando a sus pulgas. (Véase Figura 2-9).



**(Figura 2-9)**

Colección Museo del Prado. (2012) El niño espulgándose de Bartolomé Esteban Murillo, 1650. **[fotografía]. Disponible en <http://museodelprado.es> [Consultado enero 2020].**

Por último, en este análisis que hacemos aquí, de esta pintura de Bartolomé Esteban Murillo, vamos a resaltar la mirada de este niño que se muestra absorta y que también podríamos comparar con la postura y la disposición de su cuerpo con la del bebé del grabado de Durero, Melancolía I. Una imagen que ya hemos estudiado en este texto anteriormente y en la que la presencia de la infancia también pasa por esta desolación por el no futuro; cabecigachos,

alelados y taciturnos, más bien pensantes por las cosas que no tienen; una juventud que vaticina un futuro desesperanzador y una resignación por el tiempo.

**(Figura 2-10)**



A la izquierda, un detalle del grabado *Melancholia I* de Alberto Durero (1514). A la derecha, un detalle de la pintura *El niño espulgándose* de Bartolomé Esteban Murillo (1650).

Colección National Gallery of Art. (2007). Detalle de Melancholia I, 1514 [fotografía]. Disponible en <http://nationalgalleryofart.com> [Consultado enero 2020].

Colección Museo del Prado. (2012). Detalle de El niño espulgándose, 1650. [fotografía]. Disponible en <http://museodelprado.es> [Consultado enero 2020]

## 2.6 Vanitas, vanidad de vanidades

Otro ejemplo que encontramos de gran valor investigativo en la historia del Barroco y que se vincula directamente con temas relacionados al tiempo, son las Vanitas. Un tipo de naturaleza muerta que tuvo gran significación simbólica. Estas pinturas suelen tener una calavera, un reloj de arena y una vela consumiéndose para recordarnos que la vida es efímera; [libros que debieron haberse leído, comidas que son mejor comer a tiempo” (Eldridge, P., 1920, *Vanitas*, p. 98). Las Vanitas encarnan el momento en que el espíritu humano toma conciencia de que la vida es muy breve, y que nada vale de lo que tenemos en la vida, puesto que a todos de manera inexorable nos espera la muerte. Estos temas en particular fueron naturalmente ya practicados en el mundo antiguo, en el de la Antigua Grecia y en Roma. No en Egipto, ni en Mesopotamia, en donde no hubo una mentalidad orientalizada, [que no tiene nada que ver con este sentido de la relación con la muerte en la cultura occidental” (*Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, p. 758). Es que precisamente, es en la cultura occidental y particularmente la europea, en donde los temas de la consumación de la vida, la inexorabilidad del tiempo, la zozobra por lo que se va y no tiene retorno, y la melancolía, tienen una estrecha relación en este lugar del mundo.

Por lo tanto, desde muy pronto, en el mundo clásico, por ejemplo, en Grecia, con Homero quien tiene reflexiones muy profundas acerca de la vanidad de la vida; o Plinio, y luego en el mundo romano Séneca, o Cicerón y Horacio; todos estos personajes, en sus páginas siempre dejaron enunciados *un vacío* para reflejar esta inquietud que tiene el ser humano occidental (Eldridge, P., 1920, *Vanitas*, p. 98). Esta amenaza latente para un mundo aséptico en donde de eso no se habla y en donde pareciera fuera incorrectamente social hablar de eso, cuando realmente es un tema irremediablemente válido y sobre todo vigente, puesto que el tiempo, como lo conocemos, no se detiene. Por lo tanto, esa mentalidad que viene desde el mundo clásico por atesorar las cosas de la vida, porque el tiempo pasa rápido, porque el tiempo lo cambia todo, lo destruye todo, y es inútil al tiempo tratar de detenerlo. Son las Vanitas el arte de atesorar lo que se quiere y no se quiere perder; eternizar, al menos en una pintura, el valor de la riqueza, del poder y de la belleza.

La palabra Vanitas concretamente de forma definida, viene del antiguo testamento. Puntualmente del libro del Eclesiastés y en donde hay una frase que traducida a nuestro lenguaje dice “Vanidad de vanidades. Todo, es vanidad”. (*Eclesiastés: 1-2*). También, luego la biblia en el libro de Job, nos dice que, [la vida del hombre es como una flor bella, pero que su belleza dura muy poco porque enseguida se marchita, muere y desaparece” (*Job: 14*). Por lo tanto, desde mucho antes del Barroco, hay una conciencia clara de este sentimiento que va a recoger toda la cultura occidental y va a desarrollar un culto a través de este tipo de pinturas muy claramente. Y más que un culto, una forma de concebir culturalmente al mundo desde una carencia temporal por atesorar cuanto se pueda mientras se pueda.

**(Figura 2-11)**



Hellier, C. (1998). Tablimum, suelo de comedor romano. [fotografía]. Disponible en <http://www.istockphoto.com> [Consultado enero 2020].

En la antigüedad, por ejemplo, los romanos se sentaban sobre suelos (tablimiums) que tenían un esqueleto, y el cual llevaba dos jarras en sus manos. Una frase en la parte superior -que después se viene a configurar como Epicúrea- decía: *Comamos y bebamos que mañana moriremos. Aprovechemos el día.* El famoso *carpe diem*. (Véase Figura 2-11). Un positivismo de origen, irremediamente Epicuro. Es curioso pensar que, gracias a una herencia que nos viene ya desde civilizaciones muy remotas, que en el mundo antiguo la biblia había hablado ya de la vanidad, que el mundo romano la reprodujo y que el mundo ya nuestro occidental, en la Edad media, el Renacimiento y sobre todo en el Barroco y Rococó, la concepción de la consumación de la vida, como idea, se mantuvo siempre presente en el pensamiento trascendental del hombre.

**(Figura 2-12)**

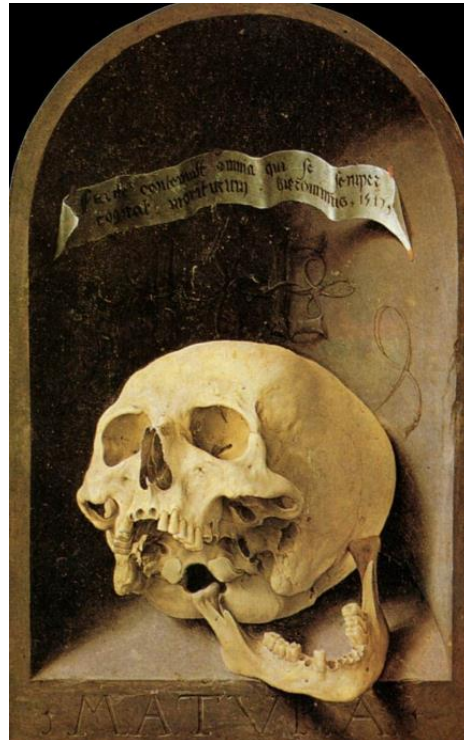


Hellier, C. (1998). Tríptico Braque Vanita de Roger Van Der Weijden, Museo de Louvre, París. [fotografía]. Disponible en <http://www.istockphoto.com> [Consultado enero 2020].

Hay algo por lo que hizo tan famosa las obras de estos artistas, y es que los temas por la consumación de la vida han estado tan estrechamente cercanos a la condición humana que

resultan tan visibles en diferentes lenguajes como en el Arte del Barroco. Como si fuera una reacción o consecuencia natural hablar de estos temas a través del arte, de la imposibilidad, la frustración, pero también el desapego por lo que es imposible de remediar. Vemos por ejemplo con otro caso, en la obra del pintor medieval Roger Van Der Weijden (1400 - 1464), uno de los pintores más famosos del mundo flamenco, que hacia el siglo XV pintó sobre lo que parece ser un cajón o mobiliario, un tríptico compuesto por tres imágenes. Mientras éste está abierto, encontramos un retrato de Jesucristo. Y al cerrarse, sobre la bisagra del lado izquierdo, encontramos una calavera y en la bisagra del lado derecho, encontramos una cruz de acero con una inscripción que se repite varias veces y que dice: *Oh muerte, qué amarga es tu victoria* (Eldridge, P., p. 90). (Véase Figura 2-12).

Hay, por lo tanto, desde muy temprano en la historia de la pintura medieval, una conciencia de que el ser humano es débil, frágil, efímero, pasajero y que ella, la parca, se nos lleva enseguida y termina ganando. Después a todo esto, naturalmente el cristianismo, le va a poner una mentalidad y una teoría acerca del tiempo Teleológico, que va a desarrollar con ahínco, como ya lo hemos estudiado atrás en este texto. En otro ejemplo encontramos a Jan Gossaert (1478-1532), otro pintor Flamenco en donde vemos concretamente una urna con una calavera dentro, que deja ver que su mandíbula se ha desencajado. Arriba de ella encontramos otra inscripción, que ya en este punto, podemos reconocer como rasgo que se repite en todas las pinturas de las Vanitas. Esta frase dice: *Aquel que considera siempre la proximidad de la muerte, lo desprecia todo fácilmente* (Eldridge, P., p. 39).

**(Figura 2-13)**

Hellier, C. (1998). Detalle de Vanita de Jan Gosaert, 1517, Museo de Louvre, París. **[fotografía]. Disponible en <http://www.istockphoto.com> [Consultado enero 2020].**

Esta máxima representa a aquellos que no tienen miedo de la muerte, a esos que desprecian todo y que no les importa las inclemencias de la vida, cómo pasar hambre, pasar frío, soledad. Es igual. Son cosas de la vida. Lo que importa es pasar la frontera al otro mundo con plenas virtudes para conseguir lo que naturalmente siempre ha pensado el cristianismo, que detrás de la muerte viene el juicio y después de este vendrá la gloria o el infierno. A esto el catolicismo le llama las postrimerías, es decir: Muerte, Juicio, Infierno o Gloria (Flores E. S., 1996, *Postrimerías*. P. 8).

Avanzando por este resumen del recorrido de las Vanitas hasta el Rococó, en otra imagen hacia 1540, en el Renacimiento encontrábamos una Vanita de Berthel Bruyn The Elder (1493–1555) a quien le habían solicitado un especial encargo por parte de un grupo de humanistas de Florencia.

(Véase Figura 2-14). Porque para el Arte Clásico, quienes eran poseedores de este tipo de pinturas eran precisamente humanistas, filósofos, poetas, pensadores, escritores y dramaturgos (Eldridge, P., p. 47). En esta pintura aparece particularmente una vela apagada, que en el lenguaje pictórico del momento la vela encendida significaba la vida. Una vela encendida es la vida, pero que naturalmente se va consumiendo lentamente hasta llegar hasta su final. También hay alguien que puede soplar violentamente y la vela se apaga. Porque en la pintura, se traduce la vela encendida como la vida y la vela apagada como la muerte. En esta pintura de Bruyn vemos cómo la vela no se ha consumido, ha quedado prácticamente menos de empezar y ya se ha apagado. Hay también en la pintura una estantería con una mandíbula que ha perdido la calavera y de nuevo, una máxima que traducida dice lo siguiente: *Todo se descompone con la muerte que es el último límite de las cosas* (Eldridge, P., p. 59).

**(Figura 2-14)**



Hellier, C. (1998). Detalle de Vanita de Berthel Bruyn, 1540, Museo de Otterloo. **[fotografía]. Disponible en <http://www.istockphoto.com> [Consultado enero 2020].**



Prosiguiendo, veremos también que hay pinturas en donde ya concretamente se contraponen de forma muy clara dos valores que son fundamentales en la vida. De lo que más usa y abusa la gente en su disfrute y su sentimiento. Esta es la belleza, belleza que sin embargo está sometida, vigilada y preparada para su final con la juventud. Además, esa juventud es vanidosa. (Véase Figura 2-15) Como vemos en la pintura de Hans Memling (1430-1494), pintor alemán de inicios del Barroco, encontramos en su obra *La muerte y la Vida* (1478), que hay una mujer mirándose a un espejo y además con una composición que se contrapone con la muerte, que es el fin de todas las cosas. En otra imagen en este mismo sentido encontramos en la pintura de Hans Baldung Grien (1484-1545), *La muerte y la doncella* (1520) como una mujer está inútilmente suplicando que la muerte no se la lleve cuando ésta ya se la lleva en sus brazos, sujetándola del cabello. Pero no hay manera, es inevitable, no hay piedad sobre esta dicotomía entre la juventud y la muerte.

**(Figura 2-15)**



Hellier, C. (1999). Detalle de Vanita La muerte y la vida de Hans Memling, 1478, Museo de Estrasburgo. [fotografía]. Disponible en <http://www.istockphoto.com> [Consultado enero 2020].

(Figura 2-16)



Hellier, C. (1999). Detalle de Vanita La muerte y la doncella de Gans Baldung Grien, Museo de Basilea. [fotografía]. Disponible en <http://www.istockphoto.com> [Consultado enero 2020].

En conclusión, y como vemos con estos ejemplos, estos temas que trataron los artistas occidentales ya ubicados a inicios del siglo XVIII fueron paulatinamente y con el paso de los años

enunciando un tipo de Estética de la temporalidad<sup>20</sup> en sus obras. No se trató solamente de la producción de pinturas que no llevaban a ningún lugar, o que no eran observadas por nadie, era justamente la enunciación de los tiempos que vivía el continente europeo acompañado de una tradición de incerteza por lo que sucede cuando no se tiene control por el tiempo.

Como hemos podido ver hasta aquí, resulta ciertamente importante enunciar en este punto, y por si acaso no se había leído entre las líneas de este texto que, resultaría casi falaz dejar de hacer una relación directa del surgimiento en el Arte Antiguo, como vimos con las prácticas de la colección de la Princesa Enigaldi Nana, la conservación como en los Gabinetes de curiosidades y antigüedades en el Renacimiento, la producción artística y su horizonte creativo en la Edad Moderna y, como veremos más adelante, el surgimiento de los museos, sin hacer una justa relación entre esa conciencia clara del sentimiento de impotencia que va a recoger toda la cultura occidental Europea, por la necesidad de atesorar cuanto pueda hacerse, a manera de revertir las titánicas manecillas del tiempo y su inevitable devenir de las cosas.

Esta concepción por el tiempo resulta tan intrínsecamente unida, que incluso habla de la herencia que luego obtendrán otros países, y que luego harán suya, incluso en el momento mismo en que deciden aceptar los modelos de coleccionismo, conservacionismo y musealización. Y aunque con seguridad diferentes culturas no occidentales también experimentaron este deseo por atesorar las bondades de la vida, no será sino desde la europea, lugar en donde justamente surgieron los museos, en donde se dará más bien la idea de una ida sin retorno, de una melancolía y una carencia que nos deja sin mayor opción que la de dejar retratado en objetos que atesoraremos, y que resguardamos, como evidencia de nuestro pasar por este mundo.

<sup>20</sup> Durante la historia del Arte Occidental, se observó en las prácticas artísticas el cambio de paradigma temporal. Es decir, a la linealidad teleológica propia de la modernidad que como hemos visto aquí, le ha sobrevenido una temporalidad múltiple y heterocronía donde pasado, presente y futuro, se interpelan entre sí. Sobre estas formas de representación acerca del tiempo que artistas occidentales abordaron en sus obras, investigadores más contemporáneos les han denominado *Estéticas de la temporalidad*. Las cuales, de acuerdo con investigadores como Aby Warburg (1866 - 1929), Hans-Georg Gadamer (1900- 2002) y Georges Didi-Huberman (1953), tuvieron su surgimiento en el Renacimiento y mayor auge en el Modernismo. Las estéticas hacen relación a cómo el discurso artístico jugó con la fragmentación, la aceleración y el detenimiento del tiempo. En consecuencia, las Estéticas de temporalidad estudian esa negación de ser encorsetada la historicidad causal que ha imperado hasta ahora en occidente.

---

Con el anterior recorrido hermenéutico, redescubríamos que la historia de los museos surge de la necesidad existencialista por comprender nuestro lugar en convivencia con el tiempo. Si bien es cierto que el museo resulta muy atractivo como objeto de estudio con sus cargas políticas e ideológicas, primero se debe situar como protagonista a esa concepción humana por el coleccionismo que justifica el surgimiento de estos. Entendíamos que el sustrato del museo tiene relación en las aporías y en la falta de categorías de *interpretación*, por esa imposibilidad de detener al tiempo. Existe la melancolía y la frustración por ese tiempo que nos desborda y que no para y el que nos lleva a actuar de acuerdo con sus dinámicas de dominación. Veíamos también, que, a manera de revertir su fuerza, creamos para nosotros mismos estrategias como el coleccionismo, para abrimos a escapatorias, salidas a esas crisis existencialistas a las que estamos sujetos cuando convivimos con el tiempo. Entender primero qué fue, antes del museo, nos ayuda a entender que frases como “dejar huella en el tiempo”, no se pueden circunscribir únicamente a los museos, ni a sus grandes edificios de gran ostentación.

La colección de objetos de recuerdo ha sido una actividad que hacemos, y que hemos venido haciendo, mucho antes de la creación de los museos. Ha sido el temor al tiempo y a la resignación por sus dinámicas, lo que nos lleva a que, en nuestros momentos más íntimos, decidamos por cuenta propia, hacer invaluable objetos que van a hablar por nosotros con el paso de este. Un “pasatiempo”, que hacemos para nuestras vidas y para nuestros lugares más personales. Como en nuestras casas, nuestras habitaciones y cajones, impulsados por esas preguntas que no podemos respondernos. Teniendo además presente, que al tiempo no lo podemos parar y que no nos queda más que tratar de contenerlo, dejando nuestra huella impresa en esos objetos. En resumen, hay historia del museo porque hay una historia también del miedo sobre el tiempo. Y hay una historia del coleccionismo, porque hay también una historia de las estrategias por dominarlo. Ha sido el coleccionismo nuestra victoria sobre el tiempo, no oficial, pero algo de emancipatorio hemos logrado conseguir. A lo que, gracias a ello, luego podamos pensar en preservar, ya no sólo escoger y guardar, sino esconder del ojo del tiempo que todo lo ve, para llevar a crear nuestras propias categorías por fuera de su alcance, llamando reliquias a esos objetos, porque son invaluable de sobrevivir a su control absoluto.

Explicar esto tienen una razón. Y es que, más allá de centrar la discusión sobre un museo en particular, o en qué lugar está ubicado, o qué objetos tiene en su colección, hay primero que ir a

---

la esencia que justifica la existencia de los museos. Hay un formato primigenio, una necesidad original que proviene por fuera del museo y que está atada a la condición humana: detener, dejar huella, contener, encapsular, comunicar esa victoria sobre el tiempo. Decíamos sobre el tiempo, que conocemos muy poco acerca de él. Pero decíamos también, que los museos nos sirven para enajenarnos de esa victoria sobre el colosal paso de este. A veces olvidamos el origen del museo, y damos por hecho que el museo surgió de la nada y que se otorgó a sí mismo la labor de seleccionar, de coleccionar y preservar la historia de la humanidad. Creer en estos supuestos no es algo positivo. No sólo nos aleja de comprender la naturaleza de nuestros actos más básicos, sino que a la vez le otorgamos a estos edificios el poder hegemónico sobre la historia de nuestra presencia aquí en el mundo. Es cuando dejamos de hacer el ejercicio de introspección y le confiamos al museo la función de que hable por nosotros, cuando surge las crisis. Hay una hegemonía que le damos fortuitamente a estos edificios porque propiciamos que su discurso se legitime, que den por verdadero, y que suscriban la historia de acuerdo con unas dinámicas espaciales de lo que está adentro y afuera del museo.

## **Capítulo 3**

### **Definición de atemporalidad en los museos**

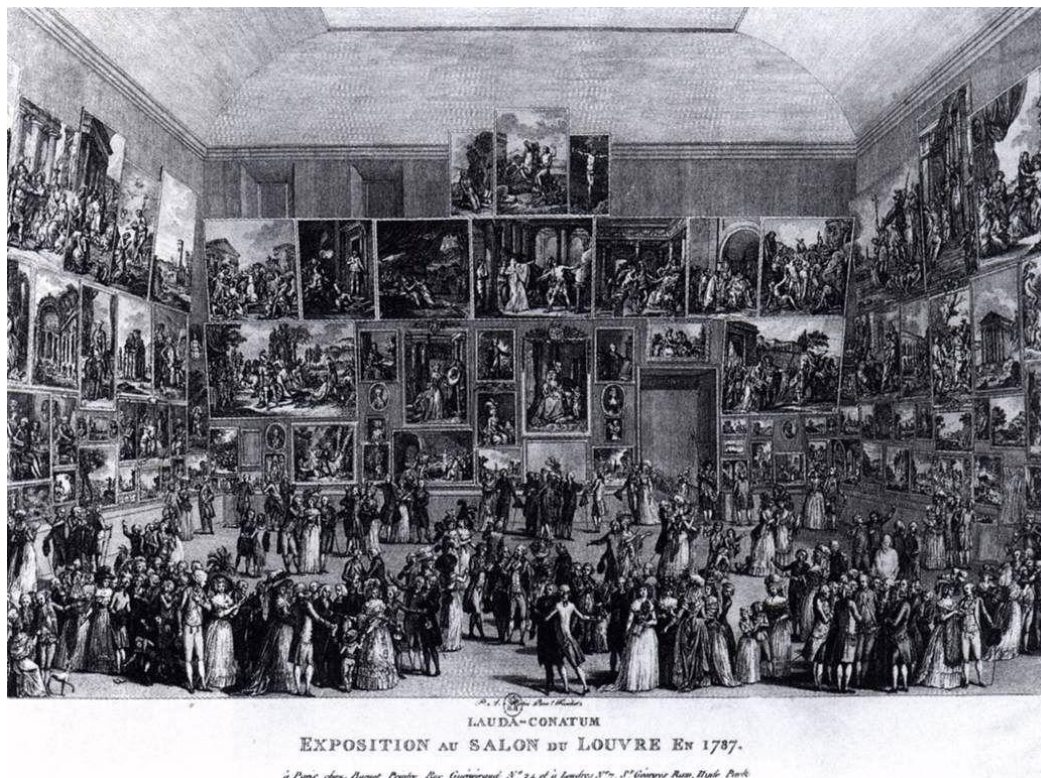
**“Los museos son los sitios en los que el tiempo se transforma en espacio”**

Orhan Pamuk

## **3.1 La crisis espacial del museo: lo adentro y afuera del tiempo y el surgimiento de la “historia universal”**

Hay una historia muy interesante que se cuenta en los salones de clase de las facultades de arte del mundo, de la cual no hay mucha información en libros, y aunque no es oficial, nos ayuda a entender ese momento de crisis que tenemos con el museo. Cuando el Museo Louvre abrió sus puertas en 1787 (primer museo de Arte de Europa), artistas que no habían sido seleccionados para ser parte de la exposición inaugural, estuvieron afuera del museo provocando el alboroto porque sus pinturas y esculturas, no habían sido tomadas en cuenta para tan importante evento. (Véase Figura 3-1) La queja de estos artistas estaba basada en que, al no haber seleccionado sus obras, el museo no sólo no estaba dejando por fuera de la exposición inaugural sus trabajos, sino que también estaba dejando por fuera sus nombres en la historia del Arte Europeo. Pasarían al desconocimiento. Este ejemplo, nos dice que, lo que creemos que está adentro del museo, lo damos por oficial. Y es todo lo que está por fuera no oficial. Hay que tener siempre presente esto y tener la sospecha, no porque el trabajo del museo sea imperfecto, sino que es la relación de lo adentro y lo fuera, lo que pone también la crisis de lo que está dentro del tiempo y por fuera del tiempo. Son los museos los que escriben la “historia universal” a partir de unas dinámicas espaciales.

(Figura 3-1)



Inauguración del Museo Louvre en 1787, grabado por Martini Antonio, 1787. [fotografía]. (1987). Disponible en <http://www.wikipedia.org> [Consultado enero 2020].

Insistimos, aunque el anterior ejemplo no se puede tomar como oficial porque no hay registro alguno, lo que sí podemos dar por cierto es que los museos escriben la historia y afectan de diferentes maneras. Justamente es cuando estos museos hacen la selección de objetos con los que buscan comunicar la transitoriedad del tiempo, que queda en la colección la evidencia de eso que estuvo en el pasado. Y lo damos por hecho. La historia del arte fue también afectada. Dejó por fuera la historia de las mujeres artistas porque, y si miramos bien los libros de arte, no enseñan evidencia alguna de su presencia. “Es como si tuviéramos desaparecidas a las mujeres en el contexto artístico mundial o como si ellas fueran desprovistas de talento, ajenas al arte”. (Alonso G., 2018, *La epopeya de las mujeres*, p. 89). Los libros de arte tienen nombres masculinos como Miguel Ángel, Da Vinci, Murillo, Velázquez, Van Gogh, etc. Pero ¿y dónde están ellas, si



también esculpían, pintaban y tomaban fotos?<sup>21</sup>. Sólo cuando encontramos mujeres en libros de arte, las encontramos mayormente relacionadas con las musas, vírgenes o reinas. Pero ellas también fueron artistas y crearon fantásticas piezas de arte. La crisis surge porque la historia del arte empezó a escribirse con la historia de los museos. Volvemos al tema de lo adentro y lo afuera del tiempo. “Suponemos que, si tenemos sólo nombres masculinos en la historia del arte, es porque el arte era solo una actividad para hombres”. (Caso Ángeles., 2016, *Ellas mismas: autorretratos de pintoras: desde la Prehistoria hasta las Vanguardias*, p. 97)

Esta crisis por lo que está adentro y afuera del tiempo como vemos tiene sus taras. También riesgos, contrariedades y consecuencias en escenarios museológicos. Sobre todo, porque es a los museos a los que les confiamos que cuenten nuestra historia y nuestra convivencia con el tiempo. Somos cómplices de esta crisis. Porque permitimos al museo que seleccione, colecciona y preserve esos objetos de recuerdo. Aprobamos sus relaciones espaciales: lo que cabe, lo que se puede poner, lo que está adentro. Incluso dejamos que construyan un relato homogéneo y genérico de lo que somos bajo etiquetas de nuestra “historia universalmente relevante”. Pero entonces, si somos cómplices de esto, por qué no preguntarnos ¿de dónde proviene esta idea de que le demos *su lugar* al museo? ¿qué hay detrás de lo que le cedemos al museo? ¿será que su autonomía se la ganó por cuenta propia o simplemente se la hemos dado?

Respondernos a estas preguntas, nos llevarían de nuevo al capítulo 1. Porque tocan tanto nuestras fibras existencialistas, que tendríamos que hablar en términos filosóficos sobre lo que le tememos al tiempo en comparación con nuestra precariedad corpórea por detenerlo. Le confiamos a los museos esa tarea porque, por cuenta propia el tiempo nos desborda, nos supera. Hay una frustración de nuestra carencia. Hay la resignación por ese tiempo que no podemos controlar. Somos los seres humanos intrínsecamente nostálgicos. Y no nos queda más que decir,

<sup>21</sup> Aquí algunos nombres de mujeres artistas: Louise Bourgeois (1911 – 2010) Francia, Tamara Łempicka (1898 - 1980) Varsovia, Polonia, Hilma af Klint (1862 - 1944) Suecia, Lluïsa Vidal (1876 - 1918) Barcelona, España, Suzanne Valadon (1865 - 1938) Francia, Jeanne Hébuterne (1898 - 1920) Francia, Elizabeth Southerden (1846- 1933) Suiza, Anna Dorothea Therbusch (1721 - 1782) Berlín, Elisabetta Sirani (1638 – 1665) Italia, Sofonisba Anguissola (1535 - 1625) Italia, Clara Peeters (1594 - 1657) Bélgica, Lavinia Fontana (1552 - 1614) Italia, Anna Waser (1678 – 1714) Zurich, Artemisia Gentileschi (1593 - 1654) Italia, Juana Pacheco (1602 - 1660) Sevilla, España, Angelica Kauffmann (1741 - 1807) Suiza, Adélaïde Labille-Guiard (1749 – 1803) Francia, Sarah Goodridge (1788 – 1853) Estados Unidos, Mary Cassatt (1844 - 1926) Estados Unidos, Lois Mailou Jones (1905 – 1998) Estados Unidos, Berthe Morisot (1841 - 1895) Francia, Käthe Kollwitz, Maria Lassnig (1919 –2014) Vienna, Austria

que no hay mejor lugar para pensar en el tiempo que los museos. Porque nuestros cuerpos tienden a desaparecer, pero los objetos sí tienen lo que nuestros cuerpos no; ¿atemporalidad cuando están en el museo? El filósofo, crítico y comisario de arte Boris Groys (Berlín 1947) en su charla *La obra de arte del futuro*, describió muy bien estas preguntas existencialistas diciendo que “Hay una tensión entre nuestra existencia corpórea que es temporal y nuestra inscripción en la colección de objetos que son materiales, pero más estables que nuestros propios cuerpos” (2013). Groys, agregó que rendirnos a la precariedad de nuestra existencia material, nos define como seres ingenuos a los que les damos al museo el poder de contar esa “historia universal”<sup>22</sup> y le delegamos la “labor de representar por nosotros ese paso del tiempo”.

Concluyamos entonces que, seleccionar y preservar objetos de recuerdo está sujeto a una actividad propia de nuestra humanidad. Es el tiempo el que nos revela nuestras limitaciones corpóreas y es a través de la colección que buscamos detener el tiempo, tener nuestra victoria, y poner en esos objetos nuestra huella atemporal en el tiempo. Pero, cuando delegamos a las instituciones museísticas este saber-hacer, como resistencia del paso del tiempo, surgen las crisis espaciales de lo que se queda dentro del tiempo y fuera del tiempo. Hablamos de que, a través de su selección, colección y preservación de objetos de recuerdo a gran escala, estos museos asumen por ellos mismos la tarea de enunciar esa huella a niveles colectivos. Lo que pone a los museos en lugares decisivos. Porque las maneras en que nos relacionamos colectivamente con el tiempo son tantas y subjetivas, que es lógico pensar que sus estrategias museísticas puedan ponerse en contravía y contrariedad. Resulta complejo hacer una tarea de involucramiento colectivo, al mismo tiempo que se piensa en lógicas espaciales de lo que cabe, lo que se puede poner, de lo que está adentro. Todo esto, además, bajo unas lógicas que el museo entiende como la “historia universal”.

<sup>22</sup> Según Boris Groys, los museos perdieron su sentido cuando se empezó a creer en una “identidad universal” capaz de trascender la propia historia. La institución no poseía la voz para poder dar cabida a la disparidad de razas, culturas, géneros y clases. Se producía la ruptura con la gran ambición modernista y clásica de captar y explicar la realidad desde una perspectiva. “Si hay potencialmente un número infinito de identidades y de memorias la idea de museo se disuelve porque es incapaz de incluirlas a todas” (Borys, G., 2013, *La obra de arte del futuro*, p. 43).

## 3.2 La victoria sobre el tiempo y la teatralidad de lo atemporal

Hemos dicho que nuestra existencia corpórea en este mundo está sujeta a las formas de medición del tiempo. Nuestros cuerpos, confinados a las limitaciones de lo temporal, tienden a desaparecer a cada instante. Eso es claro, es inherente a nuestra condición humana. Pero lo que comienza a hacerse interesante, son las estrategias que inventamos con el fin de detener el tiempo. Seleccionamos, coleccionamos y preservamos objetos de recuerdo, para de algún modo tratar de desplegar nuestra existencia, extendiendo nuestras limitaciones temporales. Quizá, no extendiendo nuestro tiempo a niveles físicos, porque la segunda ley de la termodinámica, la cual nos dice que, la energía pierde estabilidad a cada segundo, no nos lo permite. Pero hay una especie de ampliación de nuestra presencia a través de esos objetos que hablarán de nosotros atemporalmente. Esta, es justamente nuestra victoria sobre el tiempo: hemos confiado a esos objetos que coleccionamos, y que hemos transformado en atemporales, los que extienden nuestra presencia en el tiempo, pues son estos los que hablarán por nosotros en el futuro.

La estrategia de colección de objetos no sólo nos ayuda a detener el tiempo. Se da también en la acción de extenderlo, una oportunidad por crear una historia que se mantenga atemporal. Un relato, que toma fuerza con el tiempo de acuerdo con nuestros propósitos y ambiciones. Si ya hemos resuelto que el significado más profundo de nuestra victoria sobre el tiempo es esa extensión temporal de nosotros, lo más lógico sería preguntarnos ahora cuál es la historia que queremos que estos objetos cuenten de nosotros.

Veíamos al principio del capítulo dos, con el ejemplo de la Princesa Ennigaldi Nanna, que todos sus esfuerzos por crear una colección de objetos que hablaran de su comunidad estuvieron sujetos no sólo a la necesidad de detener su tiempo, sino que, ahora entendemos mejor, por crear una historia que dejó registrada una historia atemporal de su comunidad. No sabríamos hoy nada de la cultura Mesopotámica si no hubiera sido por el esfuerzo de esa joven princesa por crear una colección de objetos atemporales. Teníamos también como ejemplo al imperio romano que coleccionaba objetos que habían conseguido en sus campañas de *expansión* y que posteriormente habían convertido en sus trofeos de guerra. Además, buscaron registrar su huella resueltos en bustos, es esculturas titánicas de héroes, líderes, gobernantes o emperadores que

habían contribuido en la conformación del imperio. Como decimos, no hablamos con estos ejemplos del coleccionismo como estrategia por detener el tiempo, hablamos de que con la colección hubo también la necesidad de generar un relato que se quiso extender atemporalmente.

En consecuencia, hay historia de los imperios porque hay una historia también de las estrategias que usaron por extender su relato a categorías atemporales. Esto si lo pensamos bien, era propaganda. Y aparentemente funcionó muy bien, porque aún en tiempos más actuales, podemos tener conocimiento de ellos porque ahora sus objetos de recuerdo hacen parte de las colecciones de algunos de los “mejores” museos del mundo<sup>23</sup>. Son los museos, el medio de comunicación por excelencia para estudiar el paso del tiempo, pero también es el mejor medio de comunicación para investigar las estrategias de extensión de un relato a categorías atemporales. Dichos museos, adentro de sus paredes, exhiben estas *reliquias* atemporales a través de estrategias dignas de un espectáculo teatral; con un sincronizado manejo de luces, módulos impolutamente blancos e impresionantes montajes museológicos de gran producción. La victoria de los imperios sobre el tiempo es ahora la victoria de los museos por la posesión de objetos invaluableles.

La teatralidad<sup>24</sup> en los museos permite que los relatos atemporales tomen más fuerza y vigencia, buscando que estos objetos performance en espacios expositivos que permiten a los visitantes el viaje en el tiempo. “Si en el teatro los espectadores permanecen fuera de la escena, en las

<sup>23</sup> Una versión actual de lo que sería la colección de imperios, que suscitaron su historia basada en la guerra, serían hoy por ejemplo los museos militares. Las dinámicas anteriormente expuestas operan para ellos también. Hay una necesidad por dejar la huella de un relato en el tiempo. Hay también entonces coleccionismo como estrategia de comunicar eso que el tiempo no pudo llevarse. Hay una intención de hacer reliquias a esos objetos. Hay por último una idea de hacer una propia historia. Para el caso de estos museos, una victoria sobre el tiempo que enuncia una historia de triunfos, a causa de la presencia militar. Uno de los casos sobresalientes de este tipo, lo encontramos en el El Museo Nacional de Aviación Naval, en Florida, Estados Unidos. El cual tiene como misión, en palabras del propio museo [...] seleccionar, coleccionar, preservar y exhibir artefactos históricos relacionados con la gloriosa historia de la Aviación Naval Norte América”. **Disponible en:** <https://www.navalaviationmuseum.org/attractions/museum/> [Consultado diciembre 2019].

<sup>24</sup> La teatralidad es definida por la académica canadiense Josette Féral como “un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo, por lo tanto un trabajo a nivel de la representación; un acto de transgresión de lo cotidiano por el acto mismo de la creación; un acto que implica al cuerpo, una semiotización de los signos; la presencia de un sujeto que pone en su lugar las estructuras de lo imaginario a través del cuerpo” (Schilkrut, Y. Z., *La teatralidad y las cicatrices de los museos de memoria*. p. 301).

exposiciones entran en ellas” (Borys. G, *La obra de arte del futuro*.p. 97). La teatralidad no es, en el caso de los museos, un sinónimo de teatro, sino un concepto que busca llamar la atención sobre la escenificación de esa “historia universal”, a través de la performatividad de los objetos que consideramos reliquias. La teatralidad en el museo ha favorecido, entre otras cosas, la creación de públicos, quienes, familiarizados con la ficción y la narrativa, por medio del teatro, el cine y la TV, se ven inmersos en un contexto que, inconscientemente, les resulta cómodo. Asimismo, ha llevado a proponer formas integrales de presentar su versión autónoma del tiempo. Celebran entonces los museos su victoria sobre el tiempo, haciendo una gran escena llena de teatralidad, para buscar que los relatos del pasado continúen vigentes y con mayor fuerza. Es algo así como un acuerdo que beneficia a tres distintas formas de relacionarse con el tiempo. A la de los imperios, quienes necesitan extender su legado en el tiempo. A la de los museos, los cuales exhiben su colección de objetos invaluable. Y los públicos, alelados que frente a un exceso de simulación recreativa, toman al museo como paladín de la modernización en una nueva era de consumo cultural para contribuir a calmar el insaciable apetito de sus experiencias.

Hemos hablado de que los museos tienen su victoria sobre el tiempo, basada en la posesión de objetos invaluable y queremos mostrar algunos ejemplos de ese tipo de museos que usan a la teatralidad como estrategia museológica para extender y para crear esos escenarios de simulación atemporal. Tenemos por ejemplo el Instituto Smithsonian inaugurado en 1885 en Washington, el cual es el complejo de museos, educación e investigación más grande del mundo, con más de 19 museos y el Zoológico Nacional de los Estados Unidos. Cabe resaltar la cuantiosa suma de objetos que hacen parte de su colección, la cual supera más de 136 millones de objetos de recuerdo provenientes de diferentes culturas del mundo. Entre los más significativos, categorizados en historia afroamericana, Arte Asiático, Arte Indígena de América del norte y del sur, Arte del Antiguo Egipto, Arte Afroamericano, entre muchos, muchos otros. Su misión es enunciada por el museo así:

“Trabajamos para dar forma al futuro preservando nuestro patrimonio, descubriendo nuevos conocimientos y compartiendo nuestros recursos<sup>25</sup> con el mundo”.

**Disponible en: <https://www.si.edu/about>) [Consultado diciembre 2019].**

<sup>25</sup> El subrayado aquí es intencional. Resulta atractivo cómo el museo enuncia su victoria sobre la posesión de estos objetos provenientes de todos los lugares del mundo, llamándolos como suyos.

**(Figura 3-2)**

Archivo Instituto Smithsonian. (1914). Colección de historia de Latinoamérica. [fotografía]. Disponible en <http://notimex.gob.com.mx> [Consultado enero 2020].

Otro ejemplo de esos museos que tienen como atractivo una enorme colección de objetos *históricos* es el Museo Metropolitano de New York inaugurado en 1872 y el cual tiene más de dos millones de obras de arte de todo el mundo. Su colección abarca desde reliquias de la antigüedad clásica, representada en sus galerías de Grecia y Chipre, hasta pinturas y esculturas de artistas de Europa, además de una gran colección de arte estadounidense. Este museo posee un acervo de Arte Egipcio, africano, asiático, de Oceanía, Oriente medio, Bizantino e Islámico. En palabras del propio museo:

[...] el MET colecciona y conserva más de 5.000 años<sup>26</sup> de arte de todo el mundo para que todos tengan la oportunidad del viaje en el tiempo”.

<sup>26</sup> Una vez más el subrayado es intencional. Vemos que hay un discurso sobre la victoria sobre el tiempo a través de la posesión de estos objetos.

(Recuperado de Carta del Metropolitan Museum of Art, Estado de Nueva York, Leyes de 1870, Capítulo 197, aprobada el 13 de abril de 1870, y enmendada por L.1898, cap. 34; L. 1908, cap. 219).

Disponible en: <https://metmuseum.com> [Consultado diciembre 2019]

(Figura 3-3)



Archivo MET. (1913). Visita de jardín de niños a la sala de armas y armaduras. [fotografía]. Disponible en <http://themet.com> [Consultado enero 2020]. Sobre este tipo de museos, cabe decir que si bien, su origen se remonta -como se infiere de lo expuesto- al Renacimiento con los gabinetes de curiosidad Wunderkammer en el siglo XVI, sería hasta los años 90 del siglo XX en donde encontrarán su época dorada, justamente en los Estados Unidos. Incluso habría posteriormente películas de Hollywood como Indiana Jones, que nos cuenta los años gloriosos del coleccionismo de reliquias, donde arqueólogos expertos viajaban por el mundo buscando, por ejemplo, El Santo Grial (Lucas, G. 1981, *Raiders of the Lost Ark*, Estados Unidos, Paramount Pictures). (Véase Figura 3-4) Si pensamos al cine de Hollywood

como referente histórico, podríamos llegar a pensar que, museos como el Instituto Smithsonian y el Museo Metropolitano, enviaban a estos arqueólogos a lugares impensables para ir en busca de un nuevo objeto que hiciera parte de su colección. Lo que también nos dice que hubo una carrera, una competencia entre museos por la adquisición. Aquí retornamos a la idea de la victoria sobre el tiempo, pues había una angustia por la posesión de objetos de invaluable valor, para que hicieran parte de sus colecciones y pudieran ponerlos *adentro*, lucha que la propia película *Cazadores del arca perdida* refleja en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Porque que, en esta lógica, que estos invaluable objetos estén por fuera del museo, es como que los objetos no existiesen y no estén en la historia atemporal.

**(Figura 3-4)**



Lucas, G. (**Director y productor**). (1981). *Raiders of the Lost Ark* [ **Cinta cinematográfica**]. EU.:  
Paramount Home Entertainment.



### 3.3 El surgimiento de la Museología y de la idea original del museo como medio de comunicación

Antes de continuar este análisis se nos hace justo presentar adecuadamente a la Museología, la cual nació a mediados del siglo XX y tuvo el rol de catalizar las fuertes críticas que por esos años estaba viviendo la institución museal. Hemos visto hasta aquí que el museo tenía sus propios problemas y contrariedades en la forma en que trataba de comunicarse con sus públicos y que la carrera por la posesión de objetos increíbles sólo satisfacía a ciertos sectores culturales. Pero el museo quedaba en deuda, porque estos enormes palacios se quedaban pequeños para poner adentro toda esa historia universal que dejaba sin lugar a muchas otras formas de culturas al rededor del mundo. Y lo que es peor, es que esa idea de museo se fue poco a poco replicándose a todos los rincones en pueblos, ciudades y se concibió en el imaginario colectivo, que estos lugares eran la homologación más exacta del mundo que habitamos y todo en cuanto humano se refiere.

La Museología tendría la tarea de quitarle al museo lo tradicional, desempolvándolo y trayéndolo a un escenario histórico más actual. Y atendería con mayor reparo los problemas de su estructura comunicativa<sup>27</sup> a favor de tender a sus públicos que entonces eran tan diversos y cada vez más exigentes. En lo primero que se concentraría, sería en ofrecer exposiciones itinerantes para dar a conocer esas otras experiencias temporales de civilizaciones que no cabían en el guion cristalizado. Esto también ayudó a dar vitrina de la producción artística contemporánea. Todo con el fin de romper con el canon que hasta entonces se había mostrado del museo como la enciclopedia universal y buscar la diversidad cultural.

Sin embargo, la aventura por atender a las críticas radicales nunca fue sencilla y fue justamente durante los años 70 que el museo experimentó su arremetida más fuerte por parte de la academia; antropólogos, historiadores, filósofos y comunicadores, analizarían al museo desde

<sup>27</sup> En 1928, Sir Henry Alexander Miers (1858-1942) publicó un informe llamado *Los museos públicos de las Islas Británicas*, en el que detectó las grandes posibilidades de los museos y, por primera vez, los equipara a un medio de comunicación en cuanto que se dirigen a un público amplio y diverso en edad, educación y sexo. Sin embargo, el planteamiento teórico lo desarrollará por vez primera el museólogo canadiense Duncan Cameron en el que reivindica el punto de vista del museo como un sistema de comunicación y las consecuentes implicaciones para la educación que se desarrollan en ellos.

diferentes perspectivas y coincidirían además, en que era necesario comprender a este lugar como medio de comunicación para la democratización del conocimiento y el arte. Uno de esos autores que apoyaría con ahínco la transformación del museo como medio de comunicación, sería precisamente un museólogo, el canadiense Ducan Cameron (1930-2006) que, en 1968, a través de su artículo *A view point: the museum as a communication system and implications for museum education*, sostendría que, como sistemas de comunicación, los museos se valen de fenómenos observables que abordan mediante un lenguaje visual, aunque susceptible de traducirse en lenguaje audible y táctil (pág. 17). El autor señalaba en este texto que la estructura del museo es similar a la del medio de comunicación, aunque lo consideraría mucho más complejo pues insistía en que el museo es a la vez emisor, medio y receptor. El investigador encontró que el museo tiene una ventaja sobre el medio tradicional sobre lo que llama *las cosas verdaderas*, es decir, la pieza, la obra de arte, el espécimen o el artefacto, según sea la temática del museo, que no son un modelo ni una representación, sino que tiene el valor *per se*, aunque luego sean traducibles en lenguaje visible, audible y táctil. (pág. 17)

El planteamiento de Cameron es que si el museo es un sistema de comunicación tiene por ende también tres implicaciones educativas: la primera es que los museos deben comunicar por un sistema único, el de *los objetos*. Segundo, que los procesos de comunicación de un museo son básicamente un dialogo intimo entre el visitante y la exposición y por tanto no es apropiada la visita en grupo, ni siquiera la escolar. Esta visita, decía Cameron, debe limitarse a enseñar al estudiante cómo usar a su favor la institución museal. Y la cuarta, es que la visita colectiva debe ser ante todo un medio de enseñar a los individuos el lenguaje del museo y los métodos personales de utilización de los recursos del museo.

Cameron para llegar a estas conclusiones se basó en un modelo que fue planteado a inicios de los años 40 por Claude Elwood Shannon (1916-2001) ingeniero y matemático y quién había expuesto la Teoría de la Información (pág. 20). Con base al estudio de Shannon, Cameron propuso un esquema integrado por tres elementos: emisor que sería el museo, el medio o canal a través del cual se comunica y que equivaldría a *las cosas verdaderas*, y el receptor que sería el visitante. Pero a comienzos de los 70, esta propuesta encontraría oposición de algunos colegas museólogos especialmente del área de Ciencia y Tecnología. (Castellanos, P. *Los museos de ciencia y el consumo cultural, una mirada desde la comunicación*, pág. 29). Este es el caso de los estadounidenses Knez y Wright quienes criticaron que Cameron priorizó el

lenguaje visual en su artículo y argumentaron que en la comunicación de los museos es tan importante el lenguaje visual como el verbal. Sostuvieron que el primer acercamiento con los visitantes parte de un código de palabras que establece el comunicador.<sup>28</sup>

Las críticas a Cameron partían del hecho también de que los profesionales de los museos de ciencias rechazaban su planteamiento, porque pensaban que de esta manera se priorizaba el mundo de las ideas del mundo de los objetos. El museólogo se defendía argumentando que los museos de ciencia y tecnología enseñaban como manipular los objetos de manera exitosa, pero que fracasaban a la hora de enseñar lo que quieren demostrar. Esta discusión corresponde con la discordia que se vivía en los museos a finales de las décadas de los 60 y 70 entre aquellos profesionales que preferían mantener al museo como exhibidor y conservador y los que buscaban un mayor protagonismo en la sociedad. (*Los museos de ciencia y el consumo cultural, una mirada desde la comunicación*, pág. 31).

La Museología entonces se desarrollaría como una perspectiva transdisciplinar obedeciendo al sentido original del museo, con ella se comenzaría a repensar las conexiones entre los objetos y el conocimiento, tal como en los Gabinetes de curiosidades Wunderkammer, y a concebir el museo como un espacio que permitiera la interpretación con sus visitantes acerca de las cosas de la naturaleza y de la creación humana. Sería justamente de la mano de la Museología que se daría la conceptualización de la exposición, como medio de comunicación, que sería el resultado del proceso progresivo y dinámico entre esos dos referentes que la exposición tiene y que ella misma pone en comunicación. Estos dos referentes son los *objetos* y el *público*. (García Blanco, *La exposición un medio de comunicación*, pág. 24).

También, es este el preciso momento en la historia de los museos, en que se concibe con mayor cuidado que los objetos constituyen la razón de ser del museo. Y esto es una máxima que hay que tener muy presente, porque si hablamos de la colección de objetos, hablamos entonces de la razón del museo. Y si hablamos de que el museo es un lugar de mediación, es porque hay una clara intensión de su razón, en favor de los objetos que le conforman y su comunicación con sus públicos. Entonces, es la selección de los objetos determinados a exponer, lo que le da a

<sup>28</sup> El debate principal es el hecho de si se debía considerar a los objetos el centro del sistema de comunicación del museo o una forma de comunicación. Cameron decía que en un museo actúan diversos emisores, receptores y medios, y el principal de ellos es el objeto o como él los llamó *las cosas verdaderas*.

---

estos objetos su razón de ser exhibidos<sup>29</sup>. Como vemos aquí, es gracias a la Museología, la cual trajo a los Estudios de la Comunicación al museo, que le damos finalmente a estos objetos significados conceptuales y que constituyen un sistema de comunicación no verbal, el cual posteriormente se denominará como *lenguaje de los objetos*. (*La exposición un medio de comunicación*, pág. 25).

Cómo se ha mencionado anteriormente, a partir del desarrollo de las teorías de la comunicación en los años 70 y su aplicación en el campo de los museos, es que se considerará justamente al museo como un sistema de comunicación (Cameron, pág. 20), esto marca una pauta muy importante para la Museología en general, puesto que, al considerar al museo como un médium, se tomó consciencia sobre la complejidad y la particularidad de su lenguaje; y de que el museo mismo, es un poderoso medio de comunicación y de divulgación<sup>30</sup>. A partir de ese momento, se tratará de ir más allá de la concepción tradicional del museo en que se usaban a los objetos de su colección como simples testigos sin carácter significativo (más allá del de meramente de posesión) para que en cambio, el visitante deje de ser un receptor pasivo e irrumpa con el monólogo pasivo y pase al diálogo dinámico. Este cambio de lógica, privilegió a la concepción y producción de conocimiento del museo mismo y de sus salas de exhibición y colección de objetos, en función de una interlocución con sus públicos.

Así entonces, se empezó a estructurar desde la teoría y la práctica, una forma mucho más elaborada de concebir nuevos museos y al interior de estos, concebir también sus colecciones y sus exposiciones de una manera más interesante y educativa. Se comenzó a categorizar los mensajes, los medios y los receptores; en otras palabras, entraban en juego los elementos que

<sup>29</sup> Este tema en particular abrirá la discusión sobre la razón de los museos de memoria que en años posteriores será el centro de discusiones acerca de la función de este tipo de museos y su aporte a las estrategias de memoria. También, pedimos acá se guarde reparo en este tema para la conceptualización de los aspectos que se abordarán en el capítulo cuatro y que relacionan al diseño del MNM en Colombia.

<sup>30</sup> Autores más recientes como Andreas Huyesen coincidirán en sus investigaciones en el hecho de que la revitalización de los museos fue fruto de la inserción de los Estudios de la Comunicación y de su aplicación en el funcionamiento de sus salas de exhibición y el cómo se mostraban los objetos de las colecciones tomando siempre presente su mediación con los públicos. Huyssen, A., & Fehrmann, S. (2002). *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*, pág. 83.

componen un proceso semiótico, una forma de comunicación a partir de la cual se transmite un mensaje es decir, un lenguaje propiamente dicho<sup>31</sup>.

Para concluir este tema, aquí explicaremos esos aportes que fueron fruto de la simbiosis entre las teorías de la comunicación y la Museología, de la cual surgió la nueva concepción de museo y la cual nos ayudará para continuar en este camino investigativo y comprender a la luz de las transformaciones del museo, el surgimiento de los museos de memoria y de las estrategias de educación. Uno de estos aportes proviene como hemos dicho justamente de la semiótica, la cual explica que en el museo la exposición como tal es el medio o emisor del mensaje que tiene consigo sus propias reglas de estructuración de signos o sintaxis (imágenes, palabras, objetos, sonidos, colores, texturas etc.), especialmente a lo que se refiere con la disposición de estos signos en el espacio. Esta disposición responde a un guión y a unos contenidos temáticos a comunicar que fundan la semántica de exposición en este proceso y finalmente, la pragmática se refiere entonces al visitante quien, al recorrer la exposición recibe el mensaje, lo interpreta a parte de su propia experiencia y conocimiento, lo aplica a su situación actual con lo cual se hace efectivo el proceso de comunicación. (Nuñez, A. *El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal*. pág 23).

Entonces, cuando hablamos en términos de interpretación, estamos hablando de que se da la oportunidad de pasar, como decíamos atrás, del monologo al dialogo ya que no se trata el mensaje como una veras a develar, sino como un tema que puede ser interpretado de diversas formas según el público que lo reciba. Así en el proceso de creación de una exposición, cada elemento constituye una fracción que va a estar relacionada dentro de un contexto significativo de una manera particular. (*El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal*. pág 25) Y la concepción y realización de la exposición de objetos será entonces la creación de un espacio particular sintético que al ser recorrido por el público transmite un mensaje mediante el desarrollo de una estrategia de comunicación; en este proceso está siempre

<sup>31</sup> El lenguaje es un proceso de creación de sentido o un proceso semiótico donde participan tres aspectos básicos que se utilizan en cualquier grupo social si se quiere comprender o usar correctamente un lenguaje: en primer lugar la Sintaxis o el conjunto de reglas gramaticales que nos sirven para manipular los signos y estructurar la lógica del lenguaje, en segundo lugar la Semántica o el contenido significativo que se ocupa de las relaciones entre las palabras y las cosas y los sentidos que adquieren en un contexto determinado. Por último la Pragmática o la relación de los signos con sus intérpretes y los aspectos biológicos y sociológicos que se presentan en el funcionamiento de los signos (Morris, 1994; citado en Hernández, 2003).

presente la producción de sentido, donde la significación está dada por la puesta en escena de esos objetos, textos, imágenes y demás recursos que le dan vida.

Este espacio sintético, toma sentido en el momento en que el visitante descubre las claves del mensaje y lo re-interpreta siguiendo las pautas de quién lo concibe; confrontándolos con su experiencia personal y sus referentes en el mundo real. En la interacción entre el mundo real del visitante y el mundo imaginario creado en la exposición, es donde se realiza el acto de la comunicación, y del grado de aproximación entre ellos depende lo «efectiva» que sea exposición para transmitir los mensajes; este acto de comunicación se realiza a su vez bajo tres condiciones específicas: espacio, tiempo y el tema.

Ahora bien, para terminar este tema y con el fin de dar continuidad al surgimiento de los museos de memoria, tomando como presente este panorama de renovación y de cuidado entre la relación objetos y públicos, cerraremos diciendo que la comunicación juega un papel realmente importante en los museos, entendida como el proceso de intercambio de significados que hacen posible la convivencia y la interacción. Hemos visto que el medio de comunicación por excelencia en el museo son las exposiciones y también la colección de objetos (tema central en esta propuesta a analizar), en éstas se realiza la interacción con el público dando sentido a la razón de ser del museo dentro de la sociedad. Por esta razón, es necesario conceder a las exposiciones y a las colecciones de objetos de recuerdo la importancia que éstas merecen, para que los museos sirvan como espacios de mediación, y para que, en el contexto local colombiano, estimulen las estrategias para que el individuo entienda el lenguaje del museo y consiga por sí mismo los métodos personales de utilización de los recursos del museo. Es decir, que sean ellos, el público que instrumentalicen al museo a su favor y que no exista lo contrario pues, lo que se teme es que el museo como medio de comunicación no es perfecto y es entonces responsabilidad de los museos no sólo locales sino internacional dar al visitante la sensación de que este es un medio que merece ser visto con reparo y atención.

## 3.4 La eclosión de los museos de memoria

Ahora bien, teniendo el panorama anterior en el que explicábamos la inserción de los estudios de la comunicación y su aplicación al interior de los museos de la mano de la Museología, damos entonces continuidad a este análisis para encontrar mayor claridad del surgimiento de los museos de memoria. Así que, como hemos visto en este capítulo a lo largo de este capítulo 3, y como hemos venido insistiendo, al museo lo ha acompañado tantas dificultades por enfrentar a las aporías del tiempo, que desde su origen se le ha puesto en un lugar de crítica. Veíamos que el museo ha convivido desde siempre con sus crisis, las cuales se han ido extendiendo y han ido afectado a todas y cada una de sus diferentes versiones<sup>32</sup>. Ha sido justamente la malinterpretación por la victoria sobre el tiempo, que se han creado las contradicciones, creyendo que la posesión de objetos invaluable de diferentes culturas del mundo iba a crear una versión unificada de la “historia universal”.

Ha existido desde los orígenes del museo la sospecha de si esa historia es oficial, pues ha sido contada más desde un enfoque Occidental. Dejando desprovista de atemporalidad a relatos y culturas a causa de su crisis como el problema del adentro y el afuera. Ha sido entonces la institución museal un medio de comunicación que a través de su historia se ha mostrado vulnerable, con muchas dudas y contrariedades. No sólo ha estado el problema por resolver el no poder controlar al tiempo a causa de nuestras carencias físicas, sino que, además, dándole a través de los años a los museos *su lugar* hemos también creado una máquina de hacer presente que no sabemos si es del todo confiable. Dicho brevemente, hemos heredado de los museos una historia universal opaca y difusa. Una que además se niega a ser encorsetada y que ha imperado hasta ahora en Occidente.

Avanzando en la evolución de la crítica a los museos, su mayor auge estuvo ubicado a finales de la Segunda Guerra Mundial, cuando la actividad de coleccionar objetos invaluable de la

<sup>32</sup> De acuerdo con el Consejo Internacional de Museos ICOM, en su documento: *Manual para la clasificación de museo. Por la naturaleza de las colecciones o fondos* (1998) hay en total 8 categorías que definen los diferentes tipos de museos. Estos son: Museos de Historia Natural, Museos de arte, Museos de Folklore y culturas del mundo, Museos Históricos, Museos de las Ciencias y Técnicas, Museos de Ciencias Sociales y Servicios Sociales, Museos de Comercio y Comunicaciones y Museos de agricultura y productos del suelo. (ICOM-CC. ,1998, *Por la naturaleza de las colecciones o fondos*. **Recuperado de <http://www.icom-cc.org/>**. [Consultado marzo 2018].

---

historia universal entraba en contravía con los hechos históricos recientes. Las sociedades experimentaron afectaciones profundas de su percepción con el tiempo. La humanidad era testigo de una especie de aceleramiento el cual produjo la vertiginosidad en los cuerpos, atemorizados también a causa de los hechos históricos involucrados con la guerra. El museo permanecía expectante sin tomar *lugar* frente a los acontecimientos históricos. Las naciones, mayormente de Europa, habían interpretado mal a los museos, o quizá también, porque estos no habían dejado fáciles las cosas. La obsesión por visitar a los museos después de la guerra era un intento patológico por distraerse de los vertiginosos cambios del tiempo, el cual aceleró consigo la amnesia. Y la labor del museo, no era más que camuflar esa agonía de la realidad frente a un exceso de simulación recreativa. ¿Qué importancia tendría en ciertos momentos el visitar a un museo como el Metropolitano de Nueva York, con sus más de 3 millones de objetos invaluable de culturas del mundo, si a la vez, el mundo mismo estaba desintegrándose a causa del conflicto armado? “Fue la musealización el centro de críticas por poner en escena un teatro de memorias a través de objetos de recuerdo que no participaban y entraban en contravía con los hechos históricos recientes de la humanidad” (Vinyes, R., 84). Coleccionar entonces necesitaba tomar un nuevo sentido.

La evolución de la crítica a la institución museística no daba reversa. Tuvo el museo entonces que repensarse. Obligando, a cambios en la práctica profesional para investigar aún más acerca de cuál era su *lugar* en esas sociedades actuales y cómo hacer coherente al coleccionismo. Con la aparición en 1946 del *Consejo Internacional de Museos* (ICOM), dependiente de la UNESCO, llegó la voluntad por consensuar una definición genérica para todos los diferentes tipos de museos. Fue este organismo quien comunicó a la comunidad museística mundial las definiciones que repetidamente y durante muchos años iban cambiando conforme a las necesidades de sus públicos. Sólo hasta llegar al 2007, es que tenemos la actual versión; «El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente, con fines de educación, estudio y recreo» (ICOM, 2007, *Statutes: code of professional ethics*, Viena, p. 34). Fueron durante todos estos años que el museo tuvo entonces que ponerse a la *vanguardia* de la “Conservación para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial” (UNESCO, 2003). Y por lo que tuvo que dar nombre a categorías de interpretación de su ejercicio museal como la «colección de



documentos» (1946), «colección de objetos» (1951), «bienes culturales» (1961), «testigos materiales del hombre y de su entorno» (1974).

Un engranaje hacía mover al otro, y las críticas a la institución museal comenzaban a parar gracias al anuncio por parte del ICOM de un nuevo tipo de museos que atendiera particularmente a las dolencias vividas por los estragos de la Segunda Guerra Mundial. Sería justamente la experiencia de esta guerra, las fuertes tensiones políticas entre Estados Unidos y Rusia en la Guerra Fría, y el surgimiento paulatino de nuevas dictaduras militares en Latinoamérica, los que obligarían la fundación en 1970, en el seno del ICOM, del *Comité Internacional para museos de memoria de las víctimas de crímenes públicos* (ICMEMO), inspirado por los preceptos del deber de la memoria y de la enseñanza en servicio de la paz. Organismo, que iniciaría su labor brindando categorías a los crímenes cometidos por esas nuevas guerras que afectaron a las sociedades en diferentes lugares. Entre estos, por ejemplo, aquellos actos de violencia perpetrados por el Estado, cometidos sin el consentimiento de la sociedad y por motivos ideológicos. Estas investigaciones del ICMEMO también darían pistas para entender que ese nuevo tipo de museos, que prontamente tendrían su inauguración, con su primera versión en Japón, conmemorarían a sus víctimas situando su edificio en el sitio donde fueron cometidos estos crímenes o en lugares elegidos por los supervivientes.

Fue así como oficialmente en agosto de 1955, (10 años después de la tragedia) en compañía de delegados del ICOM y el ICMEMO, y actores políticos del gobierno local, Naciones Unidas, Rusia, Corea del Norte y del Sur, en el Distrito de Urakami, se inauguró el Museo Memorial de la Paz de Hiroshima y Nagasaki (MMPHN). Primer Museo de Memoria del mundo (UNESCO, 2003). Bajo el lema 'No más Hiroshimas', el museo mostró al público su colección de objetos conformada por modelos a escala de la ciudad, fotografías históricas y paneles con documentos y archivos. (Véase Figura 3-5) Además de objetos afectados por las altas temperaturas del bombardeo, y artefactos donados por las víctimas y sus familiares. El museo tuvo desde su origen la labor educativa y de promoción de la paz del mundo incluyendo la interacción entre generaciones y la formación de voluntarios para que se mantenga viva la memoria oral de los supervivientes. Todo ello con el objetivo de concienciar a escolares y visitantes de las nefastas consecuencias de la guerra y del uso de armas nucleares, así como de responder al espíritu de compromiso de la ciudad de Hiroshima con la paz.

**(Figura 3-5)**

Archivo Shogo Nagaoka. (1955). Colección 'No más Hiroshimas'. **[fotografía]. Disponible en <http://www.hpnmuseum.jp.com> [Consultado enero 2020].**

Indiscutiblemente el MPPHN ofrecía una renovación al panorama institucional museal oponiéndose a la clásica concepción de poseer reliquias de valor invaluable, dándole nuevas significancias a los objetos que hacían parte de su colección. Los cuales, no dejaban de tener un valor también invaluable, pero esta vez, de un carácter más informativo frente a temas más actuales experimentados a causa de la guerra. Y a pesar de que algunos museos de Estados Unidos, como el Instituto Smithsonian y el Metropolitano de Nueva York, aún insistían en hacer sus colecciones más grandes bajo esa óptica universalista, el MPPHN desplegaba la oportunidad a otras naciones y a otros museos para compartir sus experiencias acaecidas a manos del conflicto<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> De la mano del Museo Memorial de la Paz de Hiroshima y Nagasaki y posteriormente del Museo del Holocausto Yav Vashem de Israel, se abrieron las opciones para que más naciones del mundo hicieran sus propias versiones de Museos de Memoria dando a conocer eventos de tan importante trascendencia histórica como el genocidio en Armenia, Camboya, Ruanda y los Balcanes, la represión estatal en Europa del Este, el apartheid en Sudáfrica, el terrorismo en los Estados Unidos, las 'desapariciones' políticas en Chile y Argentina, las masacres en China y Taiwán, y muchas, muchas otras más.

Fue justamente este museo el que dejó en evidencia esos rasgos tan particulares de las sociedades occidentales y modernizadas las cuales estaban más vinculadas a los nuevos estadios de las sociedades de consumo. Las cuales parecían vivir en destiempos y anacronismos frente a temas de real importancia a nivel internacional. Si bien la presencia de un nuevo tipo de museo reivindicaba a la institución museal haciéndola más interesante y oportuna frente a los tiempos vividos, sus otras versiones de museo siguieron teniendo su propia idea de victoria sobre el tiempo, alzándose como paladín de la modernización, en una nueva era de consumo cultural, que contribuía a calmar el insaciable apetito de experiencias, de autenticidad y de identidad que los medios masivos de comunicación audiovisual habían incentivado sin poderlos satisfacer por sí solos.

Es así como los Museos de Memoria surgían justo en medio de la coyuntura provocada por la crítica a la institución museal y por la interrogante de su legado a las sociedades contemporáneas. Pero también de atender las “carencias y los malestares por la falta de sintonía entre las nuevas memorias particulares y los proyectos memoriales defendidos por colectivos concretos” (Nora, P., 1992, *L'ère de la commémoration*, p. 46).

Y aunque lo anterior puede sonar muy bien, quienes hemos tenido la posibilidad de visitar cualquiera de los Museos de Memoria que hay en el mundo, sabemos muy bien que sus colecciones tienen una profunda nostalgia por lo que fue destruido. No a manos del tiempo. Sino a manos de la misma humanidad. Quizá por ello, que estos museos tengan un enfoque más sincero (si así le pudiéramos llamar), porque no se trata esta vez de coleccionar esa victoria por la posesión de objetos de recuerdo que el tiempo no pudo llevarse con él; no fue una obra de arte de un gran pintor, ni el busto de un importante líder, ni tampoco fue ese invaluable objeto que estuvo en manos de una comunidad y representaba algo suprahumano. Esta vez, estos objetos nos cuentan esa evidencia de nuestro lugar más oscuro de nuestra condición humana. La de nuestros conflictos con los otros, que no pudieron ser mediados y estuvieron ajenos al diálogo y a la paz.

Como otro rasgo que define las características de los Museos de Memoria es que, a estas instituciones museísticas por la memoria, los acompaña la palabra *museo* y por ello que irresolublemente hereden las taras y las crisis de sus parentescos institucionales. Viven los Museos de Memoria también la necesidad por detener el tiempo. Los acompaña de igual manera

el problema de la espacialidad; de lo que se queda adentro de la historia y por fuera de la historia. Hay también un deseo por la victoria sobre el tiempo, pero esta no se dará por la historia de la posesión de objetos invaluable, sino por la necesidad de denunciar los hechos de violencia que no quieren ser repetidos en el futuro. Por último, también hay una teatralidad, pero será más bien instrumentalizada con el fin de crear las experiencias de dolor que se vivieron, y crear una sensación que se ancle en los visitantes para que se eduquen, comuniquen, y no permitan la amnesia de tan devastadores hechos históricos ligados a la violencia.

Otra característica igualmente importante de enunciar es que estos museos surgen gracias a los colectivos de memoria a niveles locales, mayormente conformados por las víctimas afectadas. También por la conformación de políticas públicas como las de Derechos Humanos y el surgimiento de organismos involucrados en temas de memoria. Los cuales, todos en conjunto, han servido para enunciar hechos atroces cometidos al margen del conflicto a nivel mundial. “Surgieron entonces de la necesidad por organizar el pasado según una narrativa histórica que compense la incapacidad, cada vez más manifiesta, de las sociedades modernas para activar espontáneamente mecanismos de memoria colectiva” (Vinyes, R., 2018, *Diccionario de la memoria colectiva*, p. 84). Esto además es importante de enunciar, pues en el conflicto armado interno que vivimos en Colombia y su posterior creación de museos de memoria, no fue una invención del Gobierno del entonces presidente Juan Manuel Santos. La intención de conformar sitios de memoria surge del ejemplo de otras naciones que usaron los acuerdos de ICOM para restar a la amnesia de sucesos históricos trascendentales bajo el lenguaje museístico.

### **3.5 La aventura museológica de los museos de memoria**

Avanzando en nuestro razonamiento por la historia de los Museos de memoria, hoy por hoy, diversos son los países del mundo que al igual que Japón sufrieron dentro de sus *fronteras* la crudeza de tensiones y conflictos que terminaron en guerra. Tras las mismas, en muchos de los casos, con ritmos y velocidades diferentes, estos empezaron a implementar sus propias políticas, programas e iniciativas, buscando generar conciencia de cara a evitar que se repita ese pasado con consecuencias como las vividas. Entre esas iniciativas destacaron justamente la proliferación de los Museos de Memoria, los cuales no sólo comprendían la intención de diseñar y construir

un edificio museal, sino también la misión a la que querían llegar con sus comunidades por medio de estrategias de memoria, incentivando la educación<sup>34</sup> y la participación ciudadana, en aras de salvaguardar la memoria común, y hacer atemporal su propia historia y hacerle la batalla a la amnesia.

Como habíamos mencionado, la Museología había surgido de las fuertes críticas a la institución museal después de la segunda guerra mundial. En museos de historia universal logró hacer un muy buen trabajo dando un enfoque más acertivo con los públicos, pero al final tendría la Museología en estos museos un enfoque más de renovación haciendo a los museos más atractivos y a la vanguardia de públicos más acostumbrados a las nuevas tecnologías. Pero no sería hasta el surgimiento de los Museos de Memoria en donde habría encontrado su propia voz y desde donde podría explorar todo su potencial comunicativo haciéndose responsable de los lineamientos conceptuales, diseño y montaje de las exposiciones; organizando, de una forma sencilla, ordenada, precisa y directa, la colección de objetos (reliquias) de recuerdo que se expondrían al público. Objetos que serían esa fuente esencial e imprescindible para el conocimiento y la reconstrucción de ese pasado que ya no estaba más vigente.

A manera de poder entender su lógica, la Museología, guiada por los lineamientos de la misión del museo de memoria, primero convoca a la participación “idealmente” de los diferentes sectores de la sociedad que ayudaron a determinar cuáles eventos eran susceptibles de conmemorarse o de inscribirse en la memoria colectiva, a partir de una selección de objetos. Estos, son luego dispuestos en las salas de exhibición del museo bajo unos lineamientos curatoriales y una vez cumplen con su función de estar exhibidos al público, con unos criterios museológicos, emprenden un camino a la conservación. Será entonces ésta la colección de objetos con la que el museo representa la multiplicidad de los relatos que componen la memoria histórica y que dan testimonio de la vida durante el periodo de conflicto<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> El aporte de los museos se ubica en el plano de la educación no formal, el museo tiene como misión estimular procesos de transformación del imaginario colectivo e individual para la creación y fortalecimiento de los lazos identitarios. Esta misión debe ser cumplida mediante la divulgación del conocimiento, no solamente histórico sino también de los sucesos actuales y de las expresiones artísticas locales, generando la comprensión y apropiación del mismo por parte de la población.

<sup>35</sup> Cabe resaltar que hay una cuantiosa suma de propuestas de Museos de Memoria que nacen por fuera de la institucionalidad estatal y que son construidos como iniciativa propia de las comunidades. Lo que

---

Aquí destacaremos brevemente las Museologías que algunos museos de memoria a nivel internacional emplean. Continuando con el ejemplo del Museo Memorial de la Paz de Hiroshima, que reúne objetos de recuerdo de los incidentes y narraciones de experiencias de las víctimas. Su Misión enuncia, que no sólo expone detalladamente en sus salas de exposición la catástrofe del 6 de agosto de 1945 a partir de una colección de objetos, sino también proporciona información sobre las armas atómicas en el mundo, para que ninguna otra nación viva un suceso tan catastrófico de este tipo<sup>36</sup>. En otro ejemplo tenemos al Museo del Holocausto Yad Vashem de Israel, que su misión es la de eternizar la memoria de cada una de los seis millones de víctimas del Holocausto ocurrido entre 1933 y 1945, y por medio de su museología, exhibe su colección de archivos e instalaciones audiovisuales que en el transcurso de los años ha venido conservado<sup>37</sup>. (Véase Figura 3-5)

hace interesante a estas propuestas de memoria, es que aún sin contar con la presencia de especialistas en museología, las comunidades intuitivamente eligen un lugar, que generalmente es la casa de alguien o un edificio abandonado, e inician su proceso comunitario de selección de objetos de recuerdo. Estos casos por fuera de la institución son claro ejemplo de que la actividad de coleccionar está por fuera de las dinámicas museales. Lo que ya hemos explicado a lo largo de este texto. Actualmente en Colombia, es difícil saber cuántos de estos museos comunitarios de memoria hay en el territorio pues emergen espontáneamente, se ven sujetos a la autogestión y al peligro que conlleva denunciar actos de criminalización que tienen actual vigencia en muchos de esos corregimientos, aldeas, pueblos, departamentos y en general, gran parte del territorio nacional.

<sup>36</sup> Disponible en <http://www.hpnmuseum.jp> [Consultado marzo 2018].

<sup>37</sup> Disponible en <http://www.yadvashem.org> [Consultado marzo 2018].

(Figura 3-6)



Ludovic, M. (2018). Sala sobre ideología y propaganda del régimen nazi, [fotografía] Disponible en [http:// www.yadvashem.org](http://www.yadvashem.org) [Consultado enero 2020].

A nivel continental, según la Red Latinoamericana de Sitios de Memoria Latinoamericanos y caribeños (SMLC), hay más de 40 museos en 12 países. Y le haremos una particular mención al Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos de Chile el cual en su misión busca visibilizar las violaciones a los Derechos Humanos cometidos por el Estado chileno entre 1973 y 1990 y comunicar a la humanidad los despropósitos que un Estado cualquier puede causarle a sus ciudadanos<sup>38</sup>. Su Museología, propone una colección de archivos (fotografías, audios y videos) exhibidos en las salas de exposición, además de la conservación de objetos donados por las víctimas y sus familiares.

<sup>38</sup> Disponible en <http://www.museodelamemoria.cl> [Consultado enero 2018].

(Figura 3-7)



Archivo MDUC (2016). Sala de historia de la dictadura militar. [fotografía] Disponible en <http://www.museodelamemoria.cl> [Consultado enero 2020].

### 3.6 Los retos después del conflicto: lo *actual* de los museos de memoria y su batalla contra la amnesia

Todo lo dicho hasta aquí en torno a los museos de memoria a nivel internacional confirman algo: sus misiones operan en tiempos postconflicto; en relación con un pasado de violencia que ya expiró. Si reparamos en la historia de cada uno de los museos de memoria anteriormente



expuestos, notaremos que al menos después de 10 años de terminar sus conflictos, iniciaron su aventura museológica por conformar museos de memoria. Este es un hecho que realmente hay que estudiar con cuidado, porque la selección, colección y preservación de objetos se hicieron durante el tiempo pacificado en el que las víctimas y sus familias tuvieron participación en la conformación de estos museos. Hubo el involucramiento entre los cuerpos afectados y la institución museal por fuera de ese tiempo de violencia. El museo no escribió una historia universal desde su enfoque propio. La historia se escribía colectivamente.

Sin embargo, la victoria no puede ser completa, porque el tiempo nos recuerda que somos víctimas de su poder. Y estos museos deben vérselas con sus dinámicas temporales. Es decir, todo en cuanto sea tiempo, no se detiene. Quizá el conflicto vivido sí, y aunque hubo una salida a ese tiempo de conflicto, aún el tiempo sigue en marcha, lo que produce la amnesia. No solo porque a nivel individual nuestros cuerpos conviven con sus tensiones corpóreas que son temporales, ni porque nuestra mente es hasta cierto punto limitada, sino porque hay un relevo generacional en donde se pone a límite el ejercicio comunicativo porque ese relato se mantenga vigente. Es la labor de los museos de memoria crear atemporalmente los relatos de la guerra para las nuevas generaciones.

Actualmente la discusión acerca de los museos de memoria a nivel internacional corre con la misma suerte que con otros espacios de conciencia. La presencia de monumentos y memoriales está siendo reevaluada ya que, con la temporalidad, la memoria va tomando nuevas formas de resignificación. Sobre este tema en particular, el catedrático filólogo alemán y especialista en temas de memoria, Andreas Huyssen, aborda este nuevo paradigma en textos como: *Sociedades Amnésicas* y *Tiempo presente: palimpsestos urbanos y políticas de la memoria*. En éste, hace una especial mención a la necesidad de actualizar los contenidos de educación<sup>39</sup> museográficos en los museos de memoria, en cuanto a sus exposiciones, los objetos de recuerdo y por ende su colección (*Memorias Crepusculares*, p. 31). Bajo este mismo foco interpretativo, la

<sup>39</sup> Además de la conservación del patrimonio y de ser depositarios de la memoria de un país o grupo social, la misión de los museos es la educación, de la interacción con el público depende su impacto en la sociedad y con él la razón de su existencia; vistos de esta manera, los museos son una fuente potencial para la construcción del sentido de un grupo humano desde su esfera más significativa que es el patrimonio cultural.

socióloga argentina, Elizabeth Jelin, en su libro *¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?* construye un discurso en torno a que las memorias van cambiando de sentido y por ende que los museos de memoria también. Esto porque, cuanto vamos envejeciendo, nuestra idea de pasado cambia y las generaciones nuevas llegan con nuevas preguntas (...) *no se puede hacer un libreto histórico eterno y/o cristalizado* (p. 11).

En este sentido, la museología de los museos de memoria del mundo vive en la actualidad un escenario de conflicto (un tipo de conflicto diferente), en el que se discute la funcionalidad de las exhibiciones que exponen objetos de colección, frente a una temporalidad que necesita ser actualizada para las nuevas generaciones. De allí que estos museos vean necesario que sus estrategias de Comunicación pedagógica de la memoria, que incentivan la divulgación, la participación y la activación de la memoria, operen desde la necesidad de un discurso más actual que atienda tanto a las necesidades de los públicos ya cautivos y esos nuevos para que se vinculen y participen.

## Capítulo 4

### Museos en tiempos de conflicto

**“En el contexto colombiano, aún no existe esa distancia temporal, aunque sea mínima, entre el pasado violento y el presente “pacificado”; y, en este sentido, los debates alrededor de la memoria no se pueden diferenciar de aquellos que se tienen sobre la verdad, la justicia y la reparación”.**

William Lopez Rosas

## 4.1 El problema de la atemporalidad y la crisis de sus categorías de interpretación

Qué es el tiempo y qué es la atemporalidad, son temas que a lo largo de esta investigación hemos tratado de analizar desde diferentes enfoques en busca de postular una afirmación, no una conclusión, de la importancia que significa tener categorías de interpretación más concretas y útiles, que permitan comprender esas características tan particulares sujetas al diseño de la colección del MNM. Hemos hablado de que este museo vive una especie de estancamiento o letargo en su diseño estructural, donde no hay claridad por los lineamientos conceptuales de selección de objetos de recuerdo que harán parte de su colección. Porque como hemos visto aquí, hay unas aporías atemporales como que el conflicto armado en Colombia continúa en vigencia. Es decir, continúa atemporal durante los últimos 50 años. ¿Cómo establecer por medio de la selección de objetos un discurso ya terminado, que concluya una historia de un conflicto que aún no cesa? ¿cómo dejar la evidencia de algo que pasó, pero que aún sigue sucediendo? Es como cuando estábamos en el colegio y teníamos esas sesiones extensas en el salón de clases, y en donde nuestra profesora nos dictaba textos larguísimos. Tratábamos con afán de ir anotando cuanto podíamos en nuestros cuadernos. Y lográbamos copiar algunas frases, pero ella continuaba y nosotros no la alcanzábamos. No nos quedaba más que parar y preguntar a nuestro compañero de al lado, una y otra vez, qué había dicho la profesora. Pero para cuando nos habíamos dado cuenta, ya íbamos muy atrás. El tiempo y la atemporalidad son algo así, para poder entender en qué consiste el texto que estamos tratando de escribir en nuestros recuerdos, debemos primero ir a la corriente de lo que se nos está contando; y segundo, debemos tener la distancia necesaria para ir sincronizados y para entender nuestro tiempo mismo.

Como habrán notado, pensar en el tiempo y en la atemporalidad, son temas que también pueden ponerse en práctica para cualquier otro campo de investigación. No se circunscriben solamente para los museos pues, pensar en nuestro tiempo, sus características, sus taras y aporías en relación con nuestra atemporalidad, son reflexiones que deben y se tienen que poner muchas veces en comparación con nuestros intereses académicos, y para llevar a conclusiones más exactas y puntuales sobre lo que tratamos de enunciar en nuestros trabajos. Porque como ya hemos visto en el primer capítulo, desde el enfoque de la Filosofía, abordar estos temas que están sujetos a nuestra condición humana, inherentes a nuestra naturaleza, nos abre desde otros

lugares, esas conclusiones acerca de esas transformaciones que vivimos como individuos contemporáneos en cuanto a nuestra percepción del tiempo y espacio. Pensar en el lugar y el momento presente de nuestras investigaciones, nos abre a inquietudes esenciales que van tras una noción más humana y crítica sobre nuestra presencia corpórea en lo que llamamos Contemporaneidad (Agamben, G., 2011, p. 17) y a la vez, estas inquietudes nos colocan en escenarios más allá de las lógicas cronológicas que nos darían más pistas por comprender nuestro ahora, por comprender nuestro tiempo.

Como seres contemporáneos que somos, tenemos que pensar, quiérase o no, al tiempo desde una concepción más totalitaria, más universal, en donde hay más individuos involucrados a esas características tan particulares que están adheridas a las lógicas del tiempo y la atemporalidad. Como se ha sugerido en este texto, estos temas afectan a todos los individuos en cualquier lugar del mundo. Solo y porque el tiempo y la atemporalidad, están tan presentes en nuestras vidas por la misma condición humana que nos acompaña, y a la que resulta imposible de eludir. Estamos a la merced del tiempo y a sus dinámicas. Además de las formas en que se nos manifiesta; con sus formas de medición, sus reglas y contrariedades. Poco tenemos claro acerca del tiempo porque, el tiempo es de esos temas que todos podemos hablar de él, pero que cuando se nos pide que lo expliquemos, nos quedamos cortos y nos llenamos de *contrariedades*. “No tenemos las categorías de interpretación suficientes para poderlo concluir; encajetándolo, encapsulándolo o conteniéndolo” (Agamben, p. 23). Lo que sí es claro, es que al tiempo no lo podemos detener y ni controlar. Nos desborda. Nos supera. Y no nos queda más que crear nuestras propias estrategias para detenerlo. En este texto enunciamos una de esas estrategias, el *museo*, que, organizando, eligiendo, coleccionando y preservando, por medio de objetos de recuerdo, trata incansablemente por poner en criogenia ese pasado que ya no está presente con nosotros pero que, de algún modo, nos permite el viaje en el tiempo. Es el museo, un medio de comunicación que es también una “máquina de producir presente” (Monguin, A., 1994, *Una memoria sin historia*, p. 24).

Por otro lado, tenemos que al tiempo no lo podemos pensar solamente como individuos, solos y apartados a nivel social. Esto porque nuestro pasado, presente y futuro, en ciertos puntos no se desarrollan a nivel individual sino grupal. Con otros, compartiéndolo y experimentándolo a través de experiencias mediadas por la colectividad. El tiempo y su atemporalidad por eso son categorías relacionales y públicas porque, a nivel social, hay un involucramiento de un otro a

través de las experiencias, y por lo que se necesita implicar tantas otras categorías de interpretación, atravesadas por una visión de conjunto, que hace que las cosas sean más complejas de comprender. Por ello debe haber un consenso, un consentimiento, una aprobación, porque esas otras formas plurales y diversas de concebir, experimentar y vivir el tiempo, deben pasar por una especie de unificación con la que todos debamos estar de cierto modo de acuerdo. Justo en esos momentos de consenso, que también podríamos llamar como puntos de convergencia, son en los que se entrecruzan formas de relacionamiento con el tiempo y la atemporalidad, y de donde emerge la memoria, que es la forma concreta con que hacemos todos ese acuerdo de eso que creemos que es la historia, y lo que creemos que se debe mantener vigente. O, en otras palabras, eso que se mantiene atemporal.

¿Pero, qué es lo que queremos mantener vivo a pesar de que el tiempo pasa? ¿Qué es lo que estamos decididos a recordar y que se mantenga atemporal en nuestras memorias? Estas, son justamente las preguntas que los profesionales involucrados en la toma de decisiones del MNM, se hacen en su labor por asumir el reto de crear una memoria plural de los colombianos. Pero ¿cómo hacer esto de crear unos lineamientos de colección y preservación de aquellos objetos que van a ser exhibidos, que serán puestos en esta máquina de hacer presente, y que tendrán el carácter de ser tomados en cuenta como atemporales, vigentes, y que se anclen en el tiempo? Este, es sin duda, el mayor reto de este museo. Porque pensar en el tiempo a nivel social, representa un involucramiento de las categorías relacionales y públicas con las que se deberán con estas, que todos en el país pueda sentirse identificados con esos objetos, y que, al mismo tiempo, todos los colombianos podamos decir: sí, yo quiero que eso se mantenga vivo en la memoria. Pero justo aquí, es donde viene la crisis, porque este diseño del museo vive actualmente su letargo, su estancamiento; no puede tener una fecha clara para cuando abrirá sus puertas y se hace cada vez más evidente su problema estructural que no le permite llegar a un consenso interno por poder enunciar de manera externa cuál es el camino futuro de la colección de objetos. Y es que, ¿qué es un museo sin colección? ¿qué es un medio de comunicación sin contenido?

Hacer frente a la crisis en las categorías de interpretación de la atemporalidad que actualmente vive el diseño de la colección del MNM, implicaría en primera instancia afrontar la necesidad de que se le dé nombre justamente a estas categorías atemporales. Porque no las hay. Porque

entonces, de haberlas, implicaría que hay maneras de hacer desplazamientos de aquellos determinantes que damos por necesarios frente a los cambios sociales. Como, por ejemplo, no dar por sentado que, porque el país anuncia e inicia un proceso de pacificación, debemos entonces tener lo más pronto posible un museo de memoria. El apuro. Pues al tiempo hay que entenderlo y tomarlo con respeto. Y con calma. Pues caer en estos supuestos que creemos básicos, no ofrece una clara capacidad por comprender las consecuencias que experimentamos los colombianos y nuestras instituciones, cuando se enfrentan al problema de tratar de pensar en futuros que no se acercan, o que se ven aún muy opacos, por presentes, que se repiten una y otra vez. La explicación de la densa y paradójica convivencia con el conflicto armado que no cesa, en algún momento tendrá que dejar de ser estudiada desde una concepción en busca de sus orígenes, o de sus consecuencias (lo que acerca a la denuncia), sino desde la imposibilidad de continuar adelante e iniciar un orden democrático postraumático, en el que los derechos culturales están garantizados para toda la población.

Estamos en Colombia viviendo las aporías del tiempo. Pero también estamos viviendo las aporías de la atemporalidad. Una atemporalidad sujeta al conflicto, en donde el conflicto se mantiene vigente. Presente en nuestras memorias y nuestros días. No tenemos la distancia temporal para alejarnos de él y vernos desde el trecho pacificado. De allí que convivamos en el país con los opuestos de comprensión que se basan en el complejo y dinámico entrelazamiento de modos de simbolización y ritualización del uso indebido de las estrategias de memoria. Las cuales, claramente, son necesarias, justas, válidas, resolubles y pertinentes. Pero no nos llevan a redefinir las fronteras temporales entre razón, deseo e imaginación, saber experto y saber profano, realidad y ficción, experiencia y aprendizaje, etc. La pregunta sería, ¿a qué escenarios nos llevaría estar por fuera de la atemporalidad de un tiempo de violencia que no cesa y no nos deja continuar para adelante? ¿será posible, a un nuevo lugar que daría oportunidad para las nuevas prácticas y experiencias, en las que alumbrar un saber-sentir que reduce la capacidad de la melancolía, la zozobra y la tensión corpórea? (Martín Barbero, J., 2015, *Estéticas de la Comunicación y políticas de la memoria*, p. 16). ¿será que las formas en que nos comunicaríamos con nuestra memoria, nuestros espacios y con nuestras emociones, cambiarían también? ¿hablaríamos de que sería mucho más sencillo hacer la escogencia de los objetos, que harían parte de la colección de este museo, con la lejanía de las aporías del tiempo?

---

Como vemos hasta aquí, no es sencillo llegar a una conclusión del problema de la atemporalidad sujeto al diseño de la colección del MNM. Pues está la crisis en las categorías de interpretación por comprender esas aporías del tiempo que vivimos en el territorio nacional con el conflicto armado. No hay antecedentes exactos que ayuden a crearnos estrategias para comprender cómo resolver esas contrariedades del tiempo que vivimos en el país. Ni tampoco tenemos muchas investigaciones que se preocupen puntualmente por comprender cómo el tiempo que vivimos, que se mantiene en tiempo presente, afecta a los individuos y a sus cuerpos. Ni tampoco tenemos muchos estudios a nivel local que ahonden también en cómo el problema de la atemporalidad en Colombia afecta por ejemplo a sus instituciones, como vemos en este texto de investigación, a instituciones museales de memoria, las cuales no pueden continuar adelante con el diseño estructural de sus salas de exhibición y sus exposiciones, con las que comunicarán con esos objetos de recuerdo del conflicto armado. Una tarea que es titánica: ¿cómo hacer una curaduría de selección de miles de objetos que han ido siendo apilados durante los últimos 50 años? ¿Cómo considerar cuáles de esos son más importantes que otros? ¿Habrá espacio suficiente en las salas de exhibición para todo lo que se relaciona a este conflicto? ¿en dónde poner esos otros objetos que irán llegando si no tenemos una fecha clara de cuándo terminará todo esto?

Aunque, y solo para aclarar, el problema de la atemporalidad no se resume a un problema técnico-museológico, con el que debería ser más sencillo poder hacer una curaduría u ordenamiento de las salas de colección. Ni tampoco se trata solamente de esos protocolos establecidos por el Comité de conservación, encargado de la escogencia de los objetos que serán exhibidos. El problema de la atemporalidad es mucho más complejo. Si nos vamos al sustrato de la palabra, atemporalidad alude a aquello que está más allá del tiempo. Eso que no se resume a un orden o una serie de sucesos que permiten establecer la existencia de un presente antecedido por un pasado y seguido por un futuro. Significa que algo puede estar más allá de las mediciones o las regularidades que el tiempo ofrece con sus maneras de medición. Es algo que desborda cualquier momento, cualquier instante. Es justamente la atemporalidad la que permite que los relatos se mantengan en vigencia por su trascendencia histórica, y aunque las cosas cambien, y los tiempos también, estos continúan presentes, como el relato, que se mantiene transmitiendo aún con el paso de las generaciones. O como la leyenda, que continúa



su tránsito en el tiempo y sigue siendo igual de relevante en el futuro para las nuevas generaciones.

Pero, ahora bien, ¿somos conscientes de que la atemporalidad tiene una connotación positiva? ¿podemos pensar que la atemporalidad solo se suscribe como la relación fantástica que tenemos con el relato? Como vemos en estos ejemplos, hay una crisis de interpretación de la realidad atemporal, porque como vemos con este estudio, la atemporalidad también está sujeta a contrariedades y a maneras no tan positivas de interpretación. De nuevo, es un tema muy complejo. Tratándose aún más, de una atemporalidad que tiene una connotación negativa en el contexto local, y en donde el conflicto, con sus tantas contrariedades y sufrimientos, afecta a todos en el territorio nacional en mayor o menor medida. Preguntémonos ¿cómo saber cuál es ese tiempo de inflexión en donde hay un antes y un después? ¿en dónde inicia el nuevo tiempo en el que los territorios, las emociones, y los cuerpos, se transforman? ¿cuándo iniciarán esos cambios? ¿por qué se ven tan lejanas esas transformaciones?

## **4.2 El reto que tienen las instituciones nacionales de memoria de comunicar el problema de la atemporalidad**

Para comprender estas preguntas, que ahora cuando las leemos parecen tantas, que necesitan ser releídas desde enfoques relacionales que estén más involucrados a partir de las relaciones de interpretación colectiva. Claro, hacer memoria a nivel individual nunca está mal, pero en estas categorías relacionales y públicas de la memoria histórica, necesitamos una visión más en conjunto en donde observamos también cómo nuestras instituciones son también afectadas. Pues son ellas las que, y se supone, tienen la tarea de fundar y asociar a la sociedad en todas sus formas. Sin embargo, hemos encontrado en este texto, que son las instituciones las que llevan el reto más grande de comunicar a la sociedad justamente las aporías de la atemporalidad con las que convivimos. Algunas veces, no siendo tan claras como esperaríamos.

Acerca de la manera en que estas instituciones se comunican con la sociedad y cómo exteriorizan ese resumen o ese balance que a todos en el país nos compete, es necesario que

---

volvamos de nuevo, puntualmente, a las que tienen un enfoque museístico de memoria, ya que vale la pena observarlas con reparo para tratar de comprender cómo enfrentan el problema de comunicar estas contrariedades atemporales con las que convivimos. Será aquí justamente donde necesitaremos de la presencia de los Estudios de la Comunicación, para poder hacer un balance de qué tan conscientes son estas instituciones museales de su participación durante los tiempos anacrónicos de violencia.

Que el diseño de la colección del MNM, pase por un letargo, y que exista esa dificultad por constituir su colección de objetos, es un estudio de caso puntual de un medio de comunicación que, en calidad de museo, no puede ejercer su función comunicativa con éxito. No hablamos aquí de que este museo y los profesionales que hacen parte de su diseño estén acompañados por la derrota o el fracaso. Simplemente esto da cuenta de las taras y complejidades de esa afectación en sí misma, producto del problema de comunicación por no entender cómo transmitir esos contenidos de educación<sup>40</sup> de la memoria histórica del país. Es decir, aquí hay un problema básico que en los Estudios de la Comunicación se conocen muy bien como el problema de la transmisión de información entre el emisor y el receptor. Un problema en el que el MNM no entiende cómo comunicarse con sus visitantes. Aunque, se insiste, no se sugiere aquí que es una incapacidad profesional de los actores involucrados en el diseño, pues este no es el tono de este texto, ni tampoco las intenciones por aminorar su ahínco y pericia. Porque lo que pasaría, es que volveríamos a la crítica sin contenido que no llegaría a la base del problema. Aquí, estudiamos la naturaleza comunicativa de esos lugares museísticos de mediación de la memoria; sus particularidades en la transmisión de información, y cómo tratan de llegar a sus públicos (receptores) quienes ya tienen un carácter particular, y quienes también conviven en contextos que ya son muy singulares.

<sup>40</sup> Se entiende entonces la educación como el conjunto de dinámicas que generan las diversas sociedades para que los sujetos se apropien del legado cultural que en cada colectividad se considera fundamental para ser ciudadano y se desarrollen las competencias que le permitan desplegar sus potencialidades o desarrollar libremente su personalidad. Estos dos fines la socialización y la emancipación, constituyen el eje y el sentido de la educación» (Rodríguez, 2001).

Un teórico de gran renombre en el contexto local que ha aportado desde los Estudios de la Comunicación en la creación de categorías de interpretación del problema de la atemporalidad en Colombia es justamente Jesús Martín Barbero. Quien, en su texto *Estéticas de comunicación y políticas de la memoria*, propone que las instituciones a nivel nacional de memoria sufren el problema de no saber comunicar la experiencia de vivir en lo "actual" Este término, el cual tiene una connotación negativa en su texto, es empleado para enunciar que hay un apilamiento descomensurado por lo que creemos que es lo actual. Pero, como no tenemos las herramientas para entender nuestro tiempo, lo actual se amontona, una y otra vez, por eso que asimilemos como nuevo (Martín-Barbero, J., 2015, p. 14). Martín Barbero sostiene que durante el transcurrir del tiempo, a nivel nacional los cuerpos sufren unos "trastornos" que alteran los regímenes de lo sensible y lo inteligible por no comprender su lugar en el tiempo (p. 17). Lo que genera también, una incertidumbre en la experiencia que está mediada por las dolencias que se generan de vivir en tiempos de conflicto. Esto no permite que tengamos las herramientas para crear unas categorías de interpretación, capaces de captar el rumbo de nuestro destino, pues a pesar de que hay vertiginosas experiencias y transformaciones en nuestras vidas, todas estas son de algún modo similares, pues están atadas a las dolencias de convivir con el dolor del conflicto. Es por eso, que nos resultan opacas las formas de entender qué es lo nuevo. Y de ahí que las salidas, los escapes, combinen con la fascinación de lo "actual" con un realismo de lo inevitable que "conecta la razón instrumental a la pasión personal" (Martín-Barbero, J., Hopenhayn, p. 98). Martín Barbero además dice que, dadas las incertidumbres de comprender nuestro tiempo ligado a los fuertes trastornos de convivir con el dolor de la guerra, y al no haber cercanas salidas y escapes, no queda más para las instituciones de memoria en el país, que tratar de defenderse de la masificación de información negativa, que se apila, construyendo un rostro socialmente reconocible, cuyo complemento se halla en una moral de denunciar los actos de violencia que surgen a diario.

## 4.3 En busca de la salida o escape del conflicto atemporal

Si por un momento hacemos una pausa, y pensamos que el MNM, en calidad de museo, está sujeto a la relativa condición humana de exhibir, coleccionar y conservar todo aquello que habla del transcurrir de la humanidad en el tiempo, esto quiere decir, que este museo está sujeto también a las incertidumbres por no entender las vertiginosas transformaciones sociales que quedan a la merced del tiempo. Porque un museo, insistiremos, "no puede dejar de pensarse desde el carácter dinámico de las memorias, en que no son algo cristalizado o fijo, inmune a las transformaciones" (Jelin, E., 2017, *La lucha por el pasado: como construimos la memoria social*, p. 67). No puede pensarse así mismo desde un discurso estático y congelado en el tiempo. Si no que debe vérselas con las aporías del tiempo. Ahora pensemos, qué tan complejo debe ser el tema cuando es un museo de memoria el que tiene la función de comunicar a las personas acerca de temas tan particulares, escabrosos, confusos, y hasta algunas veces innombrables; sujetos y atravesados, por las fuertes experiencias colectivas en torno a la violencia. Por su puesto, lo actual, para los museos de memoria del mundo, está sujeto a las transformaciones que generaciones futuras les van dando con nuevas significaciones, a partir de ese conflicto que cesó, y que ya no tiene vigencia en el presente. Pero entonces, cómo será lo "actual" para un museo de memoria en donde el conflicto se encuentra en tiempo presente. En donde lo actual, es siempre lo mismo. En donde eso que es nuevo, no lo es. Y en donde lo que llama Martín Barbero "trastornos" que alteran los cuerpos, y los regímenes de lo sensible y lo inteligible por el pasar del tiempo, no cambia, y se mantiene en constante repetición. Imaginemos tener un mal día, que se repite con el mañana, y con el siguiente día, una y otra vez, hasta que ya nuestra experiencia física entra en una especie de costumbre. El eterno retorno. ¿En dónde estaría entonces esa salida?

En países de la periferia, como los latinoamericanos, y particularmente en Colombia, son demasiadas, y demasiado densas, las paradojas que rodean esa salida: la convivencia con el tiempo en violencia y el no avecindamiento del tiempo pacificado, constituye que no nos preguntemos por esas herramientas para crear unas categorías de interpretación. Y no nos queda más que trabajar con ahínco por defendernos, por sobrevivir, en tiempo presente por esos

tiempos que no tienen salida próxima. De ahí que deba emerger la revalorización de prácticas y experiencias en el sector museológico, para que alumbre un saber-sentir distinto comunicando para esos cuerpos afectados de maneras distintas y con formas distintas de ver lo actual, cuyos objetos y recursos sean móviles, en esas fronteras temporales tan difusas. Pues si ya no se escribe ni se lee la memoria como antes, es porque tampoco se puede ver ni representar como antes. Y si los referentes internacionales de museos de memoria no funcionan en contexto locales, ni se pueden tomar al pie de la letra, no se puede reducir solamente al hecho técnico de la selección, exhibición y preservación de objetos de recuerdo. Merece dadas las características atemporales; “una axiología de los lugares y las funciones de memoria, de saber e imaginario (...) para lo que hoy necesitaría una seria reestructuración” (Renaud, A., 1990, *Videoculturas de fin de siglo*, p. 17).

## **4.4 La atemporalidad de la denuncia: el problema de comunicar “lo actual” en las salas de exhibición del Museo Casa de la Memoria de Medellín**

¿Cómo defendernos de la masificación de información negativa, que se apila sin caer en las dinámicas de denunciar lo actual de la violencia que surge a diario en el país? ¿cómo, en términos de coleccionismo, diferenciamos qué objetos deben ser conservados para hablar del conflicto, si ha estado actual por los últimos 50 años, y no vemos que dejará de serlo al menos en un tiempo cercano? Como hemos venido enunciando en este texto, el problema de la atemporalidad tiene también sus consecuencias. No sólo se trata de no poder encontrar las categorías de interpretación, por ese presente con el que convivimos, sino que también no nos deja ver con claridad de qué manera nos estamos relacionando con este tiempo vigente. Hay un problema de fondo que se presiente con el diseño de la colección del MNM. Y es que no es clara la diferenciación de eso que es actual, como si nuestros instrumentos de navegación estuvieran apuntando hacia diferentes lugares, y en donde viviéramos en una especie de olimpo cronológico, en donde el tiempo no pasa. Y es que seríamos muy afortunados si viviéramos en un tiempo que se repite y en donde no sintiéramos el pasar del mismo, pero desafortunadamente

nuestro tiempo actual está atado a la dolencia y a las fracturas de no poder terminar con nuestro tiempo de violencia.

Las instituciones de memoria a nivel nacional también viven estas consecuencias, porque no pueden desarrollar su trabajo museológico de maneras más sencillas y óptimas, y todo su conocimiento se queda corto, frente al contexto atemporal sin salida. Sobre las dificultades que el ejercicio museológico tiene en el contexto nacional, autores como William López Rosas<sup>41</sup>, en textos como *Museos en Tiempos de Conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia*, sostiene que:

*En el contexto colombiano, aún no existe esa distancia temporal, aunque sea mínima, entre el pasado violento y el presente “pacificado”; y, en este sentido, los debates alrededor de la memoria no se pueden diferenciar de aquellos que se tienen sobre la verdad, la justicia y la reparación. En consecuencia, el carácter connaturalmente polémico de la memoria (Huysen, 2002), que en circunstancias posbélicas aparece como un debate público entre dos o más interpretaciones del pasado, en el que se juega no sólo la construcción de una sociedad “más democrática” sino la reconstrucción de identidades individuales y colectivas (Jelin, 2002; 5), en Colombia, hace parte del conflicto mismo y el ejercicio museológico en el país está sometido entonces a la labor de la denuncia (p. 18).*

La denuncia, ha sido el lenguaje que se ha suscrito en los contenidos de exhibición de las salas de exposiciones de las instituciones museales de memoria en el país. Lo que ciertamente, como estrategia de memoria es resolublemente válido por donde se le mire. Dadas claramente las necesidades de las comunidades que a nivel nacional sufren a diario en sus territorios las fuertes y certeras formas del conflicto armado. Sin embargo, esta ha sido también la estrategia con las que estas instituciones han tratado de, en términos de Martín Barbero, defenderse de la masificación de información negativa. Lo que genera la crisis del apilamiento, y lo que también crea el ecosistema perfecto en las salas de exhibición, para el rotundo olvido. Pues, no se tiene presente la creación de una colección sino la de exhibición de exposiciones que están sujetas a cronogramas, por lo general mensuales, en donde van cambiado una y otra vez. Para poder

<sup>41</sup> William López Rosas es actual coordinador del Programa de Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional, de Colombia. Además de único miembro en el país del Consejo Internacional de Museos (ICOM).

entender la naturaleza de estas instituciones, y el comprender del porqué de su labor de denuncia, hay que ubicarnos en su punto de partida, para poder entender esa directa relación con las exigencias de memoria y reparación simbólica, que empezaron a consolidarse dentro de diferentes sectores de la sociedad colombiana.

Con un conflicto armado entre múltiples actores que ya superaba los 50 años, el Gobierno de Colombia estableció múltiples diálogos de paz<sup>42</sup>, pero no fue hasta el periodo del presidente Juan Manuel Santos, donde se consiguió firmar el acuerdo de paz con las FARC, grupo guerrillero que “convirtió a Colombia en el país con el conflicto sin negociar más antiguo del mundo” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p.111). La paz, idea que se había convertido en el pilar fundacional del Estado colombiano en ese momento, propuso que para el 2011 se creara la Ley 1448, también conocida como la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. La cual, buscó reparar los estragos ocasionados a las víctimas del conflicto armado. Esta ley trató “[...] el restablecimiento de la confianza, que busca la reconstrucción de vínculos y el pensar en un futuro compartido” (Estado Colombiano, 2011). En este sentido, no sólo se buscó una reparación material sino también simbólica. Esta última es explicada en el artículo 141 de la Ley como:

[...] toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas. (Estado Colombiano, 2011).

Fue así como el Estado en conjunto con los grupos sociales, los cuales ya habían tenido y siguen teniendo en algunos casos iniciativas propias que no pasan por concepción de Estado mismo, buscaron generar a partir de la creación de instituciones de memoria, la representación y diálogos de la violencia conformando la visión y articulación de las estrategias de dignificación. Entre las que, se encuentran Centros, Museos y entidades culturales. En un lugar privilegiado, pero también de gran responsabilidad, emergieron los Museos de la Memoria, los cuales se habían

<sup>42</sup> En 1974 se establecieron diálogos con el ELN; en 1984 se entablaron diálogos con las Farc, el M-19 y el EPL; cuatro años más tarde se firmaron acuerdos de paz con el M-19 y el EPL. En 1990 el M-19 entrega las armas. En 1994, con ayuda de Alemania se tienen diálogos con el ELN, pero el proceso no llega a buen término. En 1998 se entablan nuevamente diálogos con las FARC, pero ocurre el episodio conocido como “La silla vacía”. En el 2005, se logra el acuerdo con el ELN, y finalmente en el 2016 se firma el Acuerdo de paz con las FARC.

convertido en los escenarios de encuentro para las víctimas en general<sup>43</sup> para tener conocimiento sobre los aspectos relacionados con la memoria dentro del marco del conflicto armado. Estos museos de memoria, que habían empezado a operar por mandato del Estado, habían iniciado su labor en las principales ciudades del país. Siendo Medellín, la pionera de este proceso, abriendo sus puertas en el 2013 bajo el nombre de Casa Museo de la Memoria de Medellín (MCMM). Aquí vamos a reparar un momento en la misión con la que inició este museo, la cual se ha mantenido vigente durante los últimos siete años.

[...] el museo es un escenario de diálogo abierto y plural, crítico y reflexivo, de las diversas violencias que vive actualmente el país y para entender lo que ocurrió y está ocurriendo al interior de la sociedad, reencontrar la esperanza y pensar en futuros posibles”.<sup>44</sup>

(Museo Casa de la Memoria, 2013)

Este museo, desde su fundación, dejó enunciado en su misión que su labor en el conflicto sería la de convertirse en “las memorias del conflicto socioeconómico armado, que vive el país y que tienen un lugar simbólico y físico, desde el cual se invita y comparten sus aprendizajes con todos y todas, para juntos actuar en la transformación cultural que anhela en nuestro país”. (Museo Casa de la Memoria, 2011). Es decir, el museo se convirtió para la ciudad de Medellín en un lugar no sólo de exhibición, colección y conservación de la memoria, a través de objetos de recuerdo, la cual no fue su propuesta museológica de origen, sino que al contrario sería entonces un escenario de construcción política, social y cultural, en donde el aprendizaje no sería mediado a través de unos lineamientos curatoriales fijos y cristalizados en las salas de exhibición, sino que, por el conflicto mantenerse vigente, las formas de comunicación museológicas no pudieron desde un inicio operarse de acuerdo a los modelos internacionales de museos de memoria que sí tienen sus objetos de recuerdo y sí tienen una colección de objetos. En este sentido, el MCMM estaría mucho más enmarcado como un espacio cultural, más no como un museo. Que de acuerdo con los lineamientos conceptuales establecidos históricamente por la Comunidad

<sup>43</sup> Entendiendo que en Colombia todos somos víctimas del conflicto en mayor o menor medida.

<sup>44</sup> Disponible en <http://www.museodelamemoria.gov.co> [Consultado enero 2020].



Internacional de Museos (ICOM), sería un lugar para la conservación y preservación de objetos con los que comunican la memoria histórica de una comunidad<sup>45</sup>.

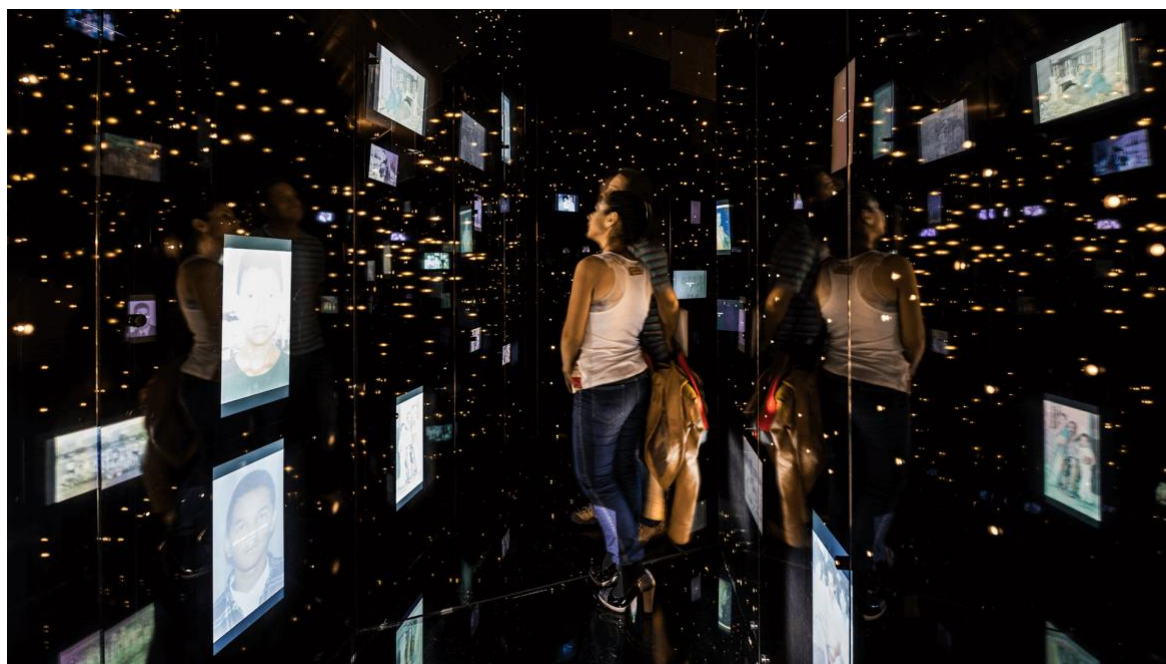
Con este horizonte en mente, el MCMM abrió sus puertas con su primera exposición titulada: *Medellín: memorias de violencia y resistencia*. La cual buscó exponer diferentes voces del conflicto en Antioquia, a través de diversas materializaciones, símbolos y dispositivos, poniendo en escena un discurso con diversas miradas. En ésta se esperó que hubiera una comprensión no sólo del dolor y de las pérdidas atravesadas por muchos en el departamento, sino generar también una reflexión a futuro para la no repetición (Museo Casa de la Memoria, 2014). Esta exhibición implicó, el titánico esfuerzo de diferentes profesionales provenientes de la Historiografía, Sociología, Artes, Filosofía y Estudios Políticos, los cuales contribuyeron en la investigación del contenido que luego los otros profesionales del campo de la museografía, traducirían en un montaje de corte museográfico, comprendido en fotografías e impresiones de gran formato, exhibidos en módulos y paneles que estuvieron colocados a lo largo de la Sala Principal de Exposiciones (Museo Casa de la Memoria, 2015, *Medellín: Memorias de violencia y resistencia*). En su inauguración, el MCMM superó las expectativas en cuanto a su estudio de públicos, pues aunque no habían precedentes cuantitativos, el museo tuvo la presencia de más de mil ochocientos visitantes esa noche del 9 de abril (Museo Casa de la Memoria, 2014).

Este museo de memoria inició entonces su labor aun cuando el conflicto armado se mantenía en vigencia en el territorio nacional. Lo que, en comparación de otros museos de memoria del mundo, ya era una gran sorpresa. Logró desde su inauguración, captar rápidamente la atención de todos los públicos en general en el país, y a nivel internacional, porque su labor en contramarea ponía una banderilla en el tiempo, con la que se formulaba una nueva esperanza, una salida a todos esos 50 años de violencia en Colombia. El MCMM ofrecía una escapatoria a los condicionamientos del tiempo de violencia atemporal. Y esto lo consiguió enunciando una narrativa encaminada a la necesidad de un mejor futuro para los colombianos. Es decir, este museo era una máquina de hacer presente, pertinente y oportuno, para el momento que se vivía

<sup>45</sup> [...] *un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.* "Definición de Museo Según los Estatutos del ICOM, aprobados por la 22ª Asamblea General en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007. *Icom: statutes: code of professional ethics*. (2007). Viena.

sin salida. Por otro lado, este proyecto museológico resultó para las políticas creadas por el gobierno del presidente Santos, como una iniciativa de memoria exitosa. Claramente este museo ponía en escena la historia de las violencias en el territorio nacional y particularmente del departamento de Antioquia. Y contaba esas voces, incluyendo la narrativa de los victimarios, quienes antes, no tenían una voz para ellos, y quienes también se habían convertido en víctimas. Todo con el fin de superar la “indiferencia y el desconocimiento de los hechos de violencia y dolor, por la comprensión, la transformación cultural y el respeto por la vida **hacia un horizonte de paz**” (Museo Casa de la Memoria, 2014). (Véase Figura 4-1)

(Figura 4-1)



Castaño, J. (2014). Exposición *Medellín: memorias de violencia y resistencia*. Museo Casa de la Memoria de Medellín. [fotografía] Disponible en <http://www.museodelamemoria.gov.co> [Consultado enero 2020].

Aún en días más actuales el museo sigue trabajando en esa búsqueda tras el horizonte de paz. Después de casi siete años desde su inauguración, ha tenido cerca de más de 28 exposiciones entre las cuales resaltan por su altísima recepción en el público: La voz de las manos (2019), Noche del Tiempo (2018), Gramáticas para la paz y el conflicto (2017), Geografías de la Verdad (2017), Imaginarios: un encuentro en el tiempo (2016), Narrativas del desplazamiento (2016), Archivo vivo (2016), Niñez entre el conflicto y la esperanza (2016), La vida que se teje (2016), ¡Paz! Creer para ver (2015), Colombia Paraíso Despojado (2015), +Que Dos (2015).

Un poco para entender cómo este museo funciona a su interior y bajo qué dinámicas y estrategias de comunicación trabajan y en términos de Museología, hay que presentar justamente a su Comité; conformado por directores, curadores, investigadores de diferentes epistemes, sociólogos, antropólogos y artistas (sorprende que no haya conservacionistas) quienes están a cargo del diseño y posterior ejecución de las exposiciones. Este equipo de profesionales para hacer un horizonte de claridad acerca de su función, se ciernen a la misión del museo, desde donde construyen los lineamientos conceptuales de exhibición. Los cuales, estos últimos tienen como eje central dos puntos: El primero, que las exposiciones tengan completa relevancia con el conflicto armado, vivido en el territorio antioqueño y que su finalidad, sea hacer visibles las violaciones a los Derechos Humanos. Segundo, “que estas tengan también la finalidad de ser contenidos de educación para que, con estos, los visitantes, entiendan desde metodologías como Pedagogías de la Memoria, que estos hechos violentos no son positivos, traen problemáticas a la sociedad y que no deben ser repetidos”.<sup>46</sup> Bajo este horizonte, el Comité de Museología construye su cronograma de exposiciones con la ayuda de tres tipos diferentes de estrategias expositivas. La primera, surge justamente del mismo Comité de museología, el cual tiene la labor de aportar en la investigación, diseño y montaje de sus propias exposiciones. La segunda, estando abierto a la recepción, estudio e investigación, de las propuestas de artistas plásticos y visuales que trabajan en sus obras temas relacionados al conflicto armado. Y en una última, pero no por ello menos interesante, exposiciones que dan cuenta del trabajo que algunas ONG nacionales o internacionales, tuvieron particularmente con algunas comunidades en ciertos territorios.

<sup>46</sup> Fernández, G. (20 de septiembre de 2018). [En conversación personal con Adriana Valderrama ex directora de la Casa Museo de la Memoria de Medellín].

---

Sin duda alguna, la labor del MCMM tiene grandes aportes en la dignificación de las víctimas y con su misión, no hay reparo alguno de que este museo se ha convertido en el espacio perfecto para el diálogo abierto, plural, crítico y reflexivo, de las diferentes violencias que vive actualmente el país. Sin embargo, resulta interesante que no cuenta con una colección de objetos, al menos no establecida por un Comité de Colección y de Preservación y en lugar de contar con una, sus salas de exhibición están sujetas a un cronograma en el que las salas van cambiando cada mes o cada dos meses, dependiendo de esa programación. En términos de mérito, el museo está haciendo un trabajo excepcional creando contenidos “nuevos” y a la “vanguardia” de los acontecimientos ligados a la violencia en el país. Pero, también hace esto, propensas a las salas de exhibición, en convertirse en esas nuevas páginas de los periódicos colombianos, que comunican el conflicto armado en Colombia a través del lenguaje de la denuncia. Por favor, en este punto les pido no confundir esta enunciación, como que no es correcta la denuncia o que es peyorativa, en cuanto a que no ha aportado a la evidencia de las violaciones de los Derechos Humanos. Esa labor, es tan importante como necesaria para la misma transformación de nuestros cuerpos y nuestras experiencias en busca de esas salidas. Lo que aquí se enuncia, con enjambre de comillas, es que la denuncia tiene también su lugar oscuro en contextos institucionales de la memoria, en el que el conflicto, se mantiene y se comunica en vigencia. Se piensa a veces que se debe denunciar lo actual, pero al hacerlo, lo actual no dejará de estar presente en escenarios donde el conflicto ya mismo es atemporal, y ha sido lo actual durante los últimos 50 años. Por lo que, y si pensamos al museo como un medio de comunicación, hay una masificación de información que se apila por las condiciones mismas de que el conflicto se mantiene en vigencia, sin oportunidad a alejarse de su labor por un momento, e indagar por su lugar en el tiempo. Y lo que es peor, sin dejar una clara documentación, o huella que, para el caso de los museos de memoria, está sujeta a la colección de objetos. Claramente podemos decir que la labor y presencia del MNMM es importante y no puede dejar de pensársele así. Pero en términos de tiempo, vemos con su ejemplo, las particularidades que afectan al ejercicio museológico en condiciones atemporales y anacrónicas, en donde su función, pasa a convertirse en un medio de comunicación de la denuncia. Hay por entonces decirlo, un bucle que se repite y con el que se apilan los contenidos de memoria. En lugar de acercarnos a las salidas, estas exhibiciones de lo "actual" producen una masificación y apilamiento sin oportunidad a el escape.

## 4. 5 La atemporalidad del cambio de Gobierno: la influencia del Gobierno Nacional en los contenidos expositivos del Centro de Memoria Paz y Reconciliación

Lo que se tercia de convivir con el conflicto es que perdemos el sendero de entender nuestro tiempo. Como hemos visto afecta a las personas a niveles individuales, pero también colectivo. Las instituciones nacionales también viven estas desorientaciones cronológicas y, aquellas que trabajan por la memoria, tienen el mayor reto de comunicar ese relato que se construye en tiempo presente. Hay unas afectaciones de experimentar este tiempo sujeto al conflicto que obliga a crear escapatorias o salidas de esas dolencias que se viven a diario. Como veíamos en el subtema anterior, en el contexto local nacieron los museos de memoria en Colombia, como estrategia de salida, o como veíamos con el MNMM, crear esas puertas que acercaran a la paz, desarrollando un trabajo conjunto con las comunidades, acompañándolas y registrando con esas exposiciones, ese proceso encaminado a los lugares alejados del conflicto armado.

La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras 1448, del presidente Juan Manuel Santos, había abierto la posibilidad de que otros gobiernos a nivel local, pensarán en el diseño de sus propias instituciones de memoria. El modelo que había iniciado en Medellín había resultado todo un éxito. Y prontamente, otras ciudades iniciaron su aventura museológica por la conformación de otras instituciones museales de memoria. Fue en la capital del país, en donde se daba gestación a el diseño del Centro de Memoria Paz y Reconciliación (CMPR). Su nombre, en primera instancia, brilla porque tiene ausente la palabra *Museo*<sup>47</sup>. Lo que tiene una explicación muy sencilla proveniente justamente del escenario académico de la Museología en Colombia, quienes habían mencionado que “durante el diseño de este “Centro”, no hubo la intención colectiva por parte de las instituciones estatales por trabajar en conjunto con aquellos investigadores, profesionales y

<sup>47</sup> Para más información acerca de la historia de la Museología en Colombia, y del surgimiento de sus lineamientos conceptuales en función de crear estrategias de memoria en los museos nacionales, remitirse al texto: López, W., (2015). *Emma Araújo de Vallejo: su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

especialistas en estos temas, quienes a priori habían ya trabajado en la conformación de otros museos, otras colecciones, y estrategias de memoria” durante el conflicto”.<sup>48</sup>

La construcción del edificio del CMPR surgía de la necesidad de crear para la ciudad de Bogotá, un lugar para la dignificación de la memoria de las víctimas, como aporte a la cultura de paz que se estaba gestando en los diferentes territorios del país, bajo las estrategias políticas del presidente Santos. Además de ser una idea que se venía gestando paulatinamente por los defensores (denunciantes) de Derechos Humanos, involucrados en instituciones de memoria, con quienes luego se materializó en la propuesta de IDEPAZ acogida por el Gobierno Distrital en 2008, el CMPR se construyó en medio de la confrontación interna, a diferencia de otros proyectos similares a nivel internacional que se habían construido postconflicto. Es decir, su gestación estuvo sometida al problema de la atemporalidad que ya hemos explicado a lo largo de este texto. Su misión, se proponía hacer visible para Bogotá la memoria de los más de 6.000.000 de víctimas que había dejado el conflicto interno armado en Colombia durante los últimos 50 años. Su carácter -a diferencia del de Medellín- era tratar estos temas a nivel nacional. A su vez, el edificio contó con las características arquitectónicas idóneas para crear la idea de monolito, que se alzaría como símbolo para la ciudad y que daría el sentido de conmemoración del Bicentenario de la Independencia, donde se buscaba enaltecer los valores quizá olvidados de un “desarrollo social sostenible, basado en el respeto a la vida, la no violencia, la verdad, la justicia y la reconciliación” (Equipo curatorial CMPR, 2018, Comunicación personal con equipo curatorial). Bajo este horizonte, el CMPR enunciaba a los bogotanos su misión:

*Contribuir a la construcción de paz, con la participación de los distintos sectores poblacionales de Bogotá a través de la promoción y fortalecimiento de procesos de memoria que visibilicen las distintas experiencias relacionadas con el conflicto armado, aporten a la generación de espacios de encuentro y reconciliación para la transformación de imaginarios y apropiación de los DDHH.* (Centro de Memoria Paz y Reconciliación. (2009-2020). Información general, misión. Bogotá, CO.: **Disponible en <http://www.centrodememoria.gov.co>. [Consultado marzo 2019].**

<sup>48</sup> Fernández, G. (8 de agosto de 2018) [En conversación personal con William López Rosas coordinador Maestría en Museología y gestión del patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia].

El 6 de diciembre de 2012, sobre el terreno donde quedaba el Globo B del Cementerio Central de Bogotá, lugar en el que se habían dejado los cuerpos de las víctimas del Bogotazo<sup>49</sup>, se hizo oficial la inauguración del CMPR abriendo sus puertas a los ciudadanos en presencia del presidente Juan Manuel Santos, y el entonces vigente Alcalde Mayor de la ciudad de Bogotá, Gustavo Petro. El cual este último, en su discurso inaugural argumentó que este sitio de memoria era una de las apuestas más grandes de su administración. (Arrieta, L., 27 de mayo de 2014, Las tres apuestas de Petro ahora que es Santista. *La silla vacía*. Disponible en: <http://lasillavacia.com/> [Consultado enero 2020].

**(Figura 4-2)**



Grujales, J. (2014). El presidente Juan Manuel Santos y el alcalde de Bogotá Gustavo Petro inauguran el CMPR. [fotografía] Disponible en <http://www.eltiempo.com> [Consultado enero 2020].

<sup>49</sup> El Bogotazo, es conocido como el suceso de mayor trascendencia histórica en la ciudad de Bogotá. Ocurrido el 9 de abril de 1948, cuando en una de sus calles más emblemáticas es asesinado a medio día el líder político liberal, Jorge Eliécer Gaitán. En su momento, candidato a la presidencia. Su asesinato dio inicio a un periodo de represión, violencia y destrucción en el centro de la ciudad, que se extendió por una semana. Destruyendo todo alrededor y dejando incontables víctimas y que a su vez se extendió por el país generando lo que se conoce en la historia de Colombia como el periodo de La Violencia.

---

El CMPR iniciaba su labor entonces, no sólo cuando el conflicto armado se mantenía en vigencia, sino también en medio de un escenario fuertemente político. Si bien se decía que todos los esfuerzos estaban dirigidos a la construcción de un nuevo país con miras hacia la construcción de un país sin violencia, y en donde la ciudad de Bogotá tendría no sólo el lugar protagónico por ser el epicentro del país, y también para atender a todas las víctimas que a allí arribaban, diferentes eran las opiniones que se entrecruzaban entre la alegría de una construcción de paz y un temor por el futuro de estas intenciones políticas de la memoria. El Gobierno del Presidente Santos, durante su administración, tuvo claramente una misión por hacer de Colombia un lugar que dejara la etiqueta de “el país con uno de los más antiguos conflictos armados del mundo, donde sus orígenes afectaron las condiciones sociales, políticas e historias internas, que con la prolongación en el tiempo, obligaron a renovar sus apariencias con la presencia de una coyuntura” (Miguel, E., *La construcción del posconflicto en Colombia: enfoques desde la pluralidad*, p. 19).

Esta coyuntura, en busca de la bandera de paz, se hizo más fuerte el 23 de junio de 2016, día que quedó marcado en la memoria de los colombianos como un día histórico. Finalmente había llegado esa salida. Desde la Habana, el presidente Juan Manuel Santos, y el jefe máximo de las FARC, Rodrigo Londoño Echeverry alias “Timochenko”, anunciaron al país el fin de un conflicto armado de más de 50 años entre el Estado y el grupo guerrillero. El cual, al mismo tiempo, era el más antiguo de Latinoamérica. Las delegaciones de paz habían acompañado el anuncio, en una ceremonia en la que también estuvieron presentes el secretario general de la Organización de Naciones Unidas (ONU), Ban Ki-moon, y los presidentes de Cuba, Venezuela, Chile, México, El Salvador y República Dominicana. Así, luego de más de tres años de negociaciones en la Habana, se daba el anuncio más importante cesando el conflicto bélico que había causado más de 200.000 muertos y 6,9 millones de desplazados en el país. (Centro Nacional de Memoria Histórica, *Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano*, p. 107).

Ese mismo día en que se había dado anuncio del acuerdo, el presidente Santos dio una alocución para todos los medios de comunicación del país, replicando el texto del discurso que pronunció luego de la firma de los documentos; “Después de más de cincuenta años de enfrentamientos, muertes, atentados y dolor, hemos puesto un punto final al conflicto armado con las FARC”



(Colombia tiene paz [Audio Caracol Radio]. Disponible en <http://caracolradio.co> [Consultado octubre 2019]).

Aparentemente con estas palabras, se daba un respiro, se daba también fin al problema de la atemporalidad. El tiempo de convivencia con el conflicto había sido enunciado como cesado por el mismo presidente. Colombia y sus personas pensábamos en que finalmente había parado la histeria de la paz. Ya era una realidad, la estábamos viviendo. Se iniciaba un proceso de posguerra. Nunca había sido tan sencillo para las víctimas definirse desde un lugar que habitaban sin las consecuencias y experiencias ligadas al dolor de la guerra en los territorios locales. Tampoco habían sido más placenteras las relaciones individuales y colectivas en el contexto. Las afectaciones de un tiempo que se mantenía como un bucle nunca habían parecido tan sencillas de esclarecer. Y todas las taras que teníamos acerca de entender nuestro tiempo, se hacían más claras con nuevas formas de reconocer esas categorías de interpretación que no habíamos podido darles nombre de vivir en tiempos de violencia, hasta que se nos avisó de la paz. Pues, se gestaba ese tiempo nuevo, ese tiempo pacificado con el que empezaríamos a tomar distancia. Sin embargo, aún faltaba en el país, sortear el mayor conflicto, uno que poco a poco iba saliendo de su anonimato para mostrarnos luego su peor cara: el problema del cambio de Gobierno y el de la polarización política.

Bajo este panorama político y social, el CMPR en la ciudad de Bogotá definía a la vez su rumbo museológico. Contando con una sala de exposiciones, la pregunta era cuáles serían los contenidos de exhibición que serían expuestos en un escenario de postconflicto. “En primera instancia, lo que se creía pertinente para el equipo de profesionales que hacían parte de la toma de decisiones, era el de generar contenidos que aún estaban sujetos a los más de 50 años de violencia para iniciar con estos un punto de partida de lo que había sucedido”<sup>50</sup>. De ese modo, el Centro iniciaría con la solicitud de préstamo de bienes museográficos, es decir, de la adquisición en calidad de préstamos de objetos de recuerdo que hacían parte de las colecciones de otros museos a nivel nacional y los cuales daban cuenta del conflicto armado en Colombia. Sin embargo, “el Centro no pudo tener una temprana reacción, una vez se dio anuncio oficial del

<sup>50</sup> Fernández, G. (9 de abril de 2019) [ En conversación personal con Ana María Cifuentes ex curadora del Centro de Memoria Paz y Reconciliación].

---

acuerdo de Paz con las FARC, lo que de cierta manera inició un proceso de desorientación porque del conflicto se había dicho mucho, pero no de la paz”<sup>51</sup>.

El equipo curatorial del CMPR vivía también las consecuencias de la atemporalidad de convivir con la guerra, pero ahora que se había dicho que iniciaba un proceso postconflicto, las estrategias de comunicación a través de las exhibiciones volvían a escenarios de contrariedad. La pregunta por esos días era, si era necesario crear una sala de exposición con objetos de recuerdo que estuvieran fijos y cristalizados, dado que el país estaba viviendo una coyuntura. Todo era confusión, se tenían que definir unos lineamientos curatoriales “los cuales nunca estuvieron presentes incluso en el mismo diseño del Centro”<sup>52</sup>. Mientras se trataba de definir estos lineamientos conceptuales de la colección del Centro, éste hacía cuanto podía para crear contenidos de educación con los diferentes sectores involucrados en la creación de la memoria histórica. Una de las características del Centro que entonces se hacía más evidente, como sitio de memoria, es que no sólo se enfocaba en recordar la manera en que podría hacer un museo, sino que se esforzaba por construir de la mano del recuerdo. En esa línea, el CMPR le apostó a aferrarse a su nombre de *Centro*, para consolidar en lugar de una colección de objetos, una programación de proyectos que sin duda alguna tuvieron una fuerte significación para las víctimas.

Uno de estos, fue el de *Oficios de la Memoria*, conformado por cuatro talleres con los cuales las víctimas del conflicto se reunían semanalmente a hablar, a escuchar y a crear a partir de sus experiencias. Otro de estos fue *El Costurero de la Memoria*, que empezó en el 2017 como un espacio donde todos los jueves en la tarde se congregaron las víctimas y familiares de diferentes crímenes de guerra para que, en medio del diálogo, tejieran telares con sus historias sobre sus pasados, lo que sentían en tiempo presente y lo que querían decir sobre sus esperanzas. Dentro de este grupo había, entre otros, madres de jóvenes víctimas de desaparición forzada por parte del Estado (falsos positivos), población desplazada por el conflicto interno y víctimas de violencia sexual a causa del conflicto interno colombiano. Por otro lado, en *Sabores y Saberes* se reunían

<sup>51</sup> Fernández, G. (9 de abril de 2019) [ En conversación personal con Ana María Cifuentes ex curadora del Centro de Memoria Paz y Reconciliación].

<sup>52</sup> Fernández, G. (9 de abril de 2019) [ En conversación personal con Ana María Cifuentes ex curadora del Centro de Memoria Paz y Reconciliación].

personas de todas las regiones del país. A partir de la elaboración de un plato típico, intentaban construir parte de la historia de su geografía. El *Teatro Foro*, otras de esas estrategias, lograba consolidar un espacio donde actores se sentían en el mismo espacio con espectadores, que llegaban de todos los rincones de la ciudad. La idea era hablar y hacer visibles las formas de opresión que hay en la sociedad y que se pasaban por alto, y desde esa reflexión poder construir piezas teatrales. Estos contenidos de educación, pero, también de participación, con y para las víctimas, de acuerdo con el Centro Nacional de Memoria histórica “permitían generar procesos de autogestión a través de los cuales se recuperaban y hacían visibles roles sociales, lugares, objetos, personajes, oficios, prácticas y saberes ancestrales”.<sup>53</sup>

Otro de los rasgos más particulares del CMPR, es que desde su fundación ha estado estrechamente ligada su misión, al trabajo persistente del Centro Nacional Histórico de Memoria (CNHM). Es decir, no se puede pensar por separado a estas dos instituciones. El primer motivo es porque antes de que existiera el CMPR, el CNMH cuando quería hacer una exposición, lo hacía bajo su autogestión, y no tenía un lugar fijo para exhibir sus contenidos de investigación en torno al conflicto armado, sino que tenía que pensar en lugares itinerantes. El segundo motivo, es que cuando surge la Ley 1448 se hizo una reestructuración en que el CNMH, se veía beneficiado por ahora tener una sede con características museológicas. Esto explicaría porque el Centro no sólo se confinó a la espera de crear contenidos de exhibición, sino que también diseñó una de sus salas para la conformación de la Biblioteca de denuncias del CNMH. La cual, esta sí tiene una colección de los libros y artículos de investigación<sup>54</sup>, que se habían escrito a lo largo de los últimos 9 años desde que la conformación del CNMH. Este hecho también es importante de mencionar, para dejar claro que toda transformación que afectó al CNMH, también afectaba al CMPR.

El CNMH ha buscado desde el 2011 contribuir a la investigación de temas ligados a la reparación integral y el derecho a la verdad. Este último, como estrategia central para la denuncia de los hechos que hasta el momento de su conformación no habían sido efectivamente enunciados por parte del Estado. A través de la recuperación documental, la conservación de material histórico

<sup>53</sup> Fernández, G. (9 de abril de 2019) [ En conversación personal con Ana María Cifuentes ex curadora del Centro de Memoria Paz y Reconciliación].

<sup>54</sup> Para más información de proyectos e investigaciones sobre el conflicto armado en Colombia del Centro Nacional de Memoria Histórica y conocer sus más de 120 publicaciones, además de poderlas encontrar en físico en la Biblioteca del CMPR, podrán encontrarlos en la página virtual del Banco de la República.

y su respectiva divulgación de las memorias plurales de las víctimas, es que esta institución buscó con mucho ahínco que se creará una atmósfera de justicia, reparación y no repetición<sup>55</sup>. Ha sido su visión conformar para el 2021 el conocimiento académico sobre la memoria de las víctimas y la verdad histórica, y diseñar, construir y dotar de los contenidos de comunicación, que serán luego entregados al MNM. El cuál, y prestemos mucha atención aquí, será quien recibirá ese legado de las fuentes de estudio, análisis, recordación y reflexión como aporte a la paz de Colombia<sup>56</sup>.

Notemos algo aquí, de acuerdo con la Resolución No. 098 expedida en su página web, el CNMH menciona que todo el material de investigación que ahora hace parte del engarce de publicaciones del CMPR, será reubicado en las salas de exhibición del MNM. Pero también, se dice aquí que todas estas investigaciones serán justamente los contenidos de comunicación con los que se conformarán los lineamientos conceptuales de la colección del MNM. Lo cual también, será entonces labor del Comité de Colecciones del MNM el adherirse a que lo que se contará, por medio de la selección de objetos en las salas de exhibición, serán así mismo las publicaciones e investigaciones que ha realizado durante los últimos años el CNMH. Lo que también será un reto, porque, ¿cómo entonces traducir esos contenidos bibliográficos, que serán la guía, para ahondar en los criterios de selección de esos objetos? También otra cosa, los objetos estarán enmarcados en tiempos atemporales, dado que la denuncia de estas publicaciones fue realizada con el ánimo de enunciar los hechos atroces acontecidos en el pasado, y los que aún ocurren en tiempo presente. Por lo que, volvemos al inicio, no hay aún un criterio de cómo contar estos contenidos a partir de la visión de un futuro sin violencia. Sin el problema de la atemporalidad y sin esos cambios tan fuertes a los que están sujetas las instituciones de memoria a partir del cambio de administración.

Sobre esto último, vale la pena un poco regresarnos a qué pasó justamente cuando terminó la administración del presidente Juan Manuel Santos. Para lo que es necesario volver al escenario

<sup>55</sup> Centro de Memoria Histórica. (2017). Resolución No. 039 Por la cual se establece el manual específico de funciones y de competencias laborales para los empleos de planta del personal. **Disponible en:** <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/> [Consultado enero 2020].

<sup>56</sup> Centro de Memoria Histórica. (2017). Resolución No. 098 Por la cual se adiciona la Resolución No. 039 del 25 de febrero de 2015. **Disponible en:** <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/> [Consultado enero 2020].

político para entender qué transformaciones vivían las instituciones de memoria como el CMPR, el CNMH, y a lo que estaría ahora sujeto el diseño del MNM. Justo cuando termina la administración del presidente, la cual duró ocho años, este periodo había dejado fuertes consecuencias una vez llegaron nuevamente el momento de las urnas. Durante la estancia como inquilino en la Casa de Nariño, el presidente Juan Manuel Santos había dejado un legado marcado por diferentes sucesos y hechos, pero en el que indudablemente dos se destacaban más: el proceso de paz y la polarización política. Para empezar, hay que mencionar que Santos llegó a la presidencia en 2010 de la mano del entonces presidente Álvaro Uribe Vélez. El saliente mandatario, quien fue Ministro de Defensa del hoy Senador, recibía la aceptación desde Palacio. A la sombra de Uribe, se impuso en las urnas. Pero tras su elección comenzó a desmarcarse de quien había sido su principal impulsor. Ya como presidente, Santos había dejado claro que tenía una agenda muy propia para poner en marcha. Y fue precisamente el inicio de los diálogos de paz con las FARC, en la Habana, lo que agudizó la ruptura con su mentor, quien consideraba que lo importante era combatir sin tregua la guerrilla. Pero Santos, apostó por la paz y esto hizo que Uribe le iniciara una contundente oposición en diferentes medios de comunicación, en discursos en el Senado y en diversas otras formas de expresión que replicaban “todos aquellos actores involucrados en el partido del Centro Radical y quienes tenían además roles significativos en las propuestas políticas del país”.<sup>57</sup>

En 2014 Uribe se lanzó con una lista cerrada para el Congreso y con un candidato presidencial propio. Se logró quedar con 20 escaños en el Senado y su aspirante presidencial alcanzó a ganar en primera vuelta. Fue una clara advertencia para Santos de lo que se venía. La intensidad de la polarización se incrementó en octubre de 2016, cuando se votó el plebiscito por la paz. En ese momento el país estaba totalmente dividido entre los amigos de los acuerdos y sus enemigos. El enfrentamiento entre el presidente Juan Manuel Santos y su antecesor, Álvaro Uribe, dividió al país en dos grupos que chocaron, especialmente por el proceso de paz y el manejo de las relaciones con Venezuela. Pese a que el presidente Juan Manuel Santos fue elegido en 2010 con una abrumadora mayoría, que muchos atribuyeron al expresidente Álvaro Uribe, los dos líderes protagonizaron una de las épocas de polarización más dura de tiempos recientes.

<sup>57</sup> Arboleda, R. (4 de agosto de 2018). Los hechos que marcaron los ocho años de Santos en la Casa de Nariño. *El Tiempo*, p. 15-16.

El gobierno de Santos tuvo su mayor reto cuando su propuesta de plebiscito por la paz, no había alcanzado los votos esperados, mostrando que el país en ese entonces tenía una fuerte división. “La popularidad del presidente Santos no estaba en su mejor momento. Estaba claro que la decisión de ponerse a sí mismo y al líder de las FARC al frente del acuerdo y de organizar una fastuosa ceremonia de firma una semana antes de referéndum, alejó a tanto votantes como los que atrajo”.<sup>58</sup> Sin embargo, semanas después se había realizado por parte del gobierno de Santos una contrarreforma a las estrategias democráticas, enunciando finalmente, y antes de que cerrara su administración, lo que ya hemos mencionado aquí y lo que los colombianos y a nivel internacional conocimos como el acuerdo definitivo bilateral, entre el Gobierno Nacional de Colombia y las FARC.

El 17 de junio de 2018 llegaría el momento de convocar de nuevo a los colombianos a las urnas. Tras derrotar al candidato de la Colombia Humana Gustavo Petro, el candidato del Centro Democrático, liderado tras bambalinas por Álvaro Uribe Vélez, Iván Duque Márquez, fue electo presidente de la República de Colombia con poco más de diez millones de votos. Colombia en ese momento iniciaba un nuevo tiempo, el tiempo en que se temía el riesgo por la paz. Mientras el presidente electo Duque mencionaba en los medios de comunicación que tenía sus ojos en la crisis en Venezuela, algunas de sus decisiones tenían en alerta a los defensores de los acuerdos de paz, quienes temían que ahora el electo presidente de filiación uribista, no diera continuidad al proceso anterior. Fue entonces cuando llegaron al Centro Cultural Gabriel García Márquez el pasado 20 de febrero de 2019, Rodrigo Londoño, máximo líder del ahora grupo político FARC, acompañado de Humberto de la Calle, exjefe negociador del gobierno de Santos, y que llevó adelante los acuerdos de La Habana, y más de un centenar de figuras políticas. Todos bajo el mismo propósito: defender los acuerdos suscritos entre esa guerrilla y el gobierno anterior, ante lo que para algunos era el clima adverso que se vivía en los últimos días. Uno de los promotores de la iniciativa, Antanas Mockus, excandidato presidencial, así lo anunciaba en redes:

<sup>58</sup> Hilton, I. (4 de agosto de 2018) Por qué los colombianos votaron en contra del acuerdo de paz. *El Diario*. Disponible en: <http://www.eldiario.es/> [Consultado septiembre 2019].

(Figura 4-3)



@AntanasMockus

## 4. 6 El retorno de la amnesia y la herencia del MNM

La implementación de los acuerdos que se habían dejado enunciados en una cuantiosa suma de políticas nacionales en el anterior Gobierno se encontraba en alerta roja pues al no dar continuidad a estos, la paz en Colombia empezaba a tambalear. La gota que rebosó la copa había sido la tardanza del presidente Iván Duque, elegido por el partido que fue opositor a los acuerdos de La Habana, en sancionar la ley que reglamenta el modelo de Justicia Transicional, la Justicia Especial para la Paz. Ariel Ávila, de la Fundación Paz y Reconciliación, entre tanto

comunicaba en sus redes sociales que esa demora podría reflejar un intento de destruir un elemento que está en el centro de los acuerdos; "no se puede ver como un caso aislado, sino como un ataque sistemático que busca obstaculizar y negar la verdad del conflicto armado".<sup>59</sup>

Otra señal de preocupación sobre el riesgo de la paz en Colombia argumentó Ávila, es que el nombramiento de Rubén Darío Acevedo Carmona como nuevo director del CNMH, generaría nuevamente una afectación en esas formas de comprensión sobre lo que es el pasado violento en Colombia. "Es un doctor en historia que dice que en Colombia no hubo conflicto armado, sino una lucha contra el terrorismo, esto ha generado tanta preocupación entre las sociedades de víctimas que ellas mismas incluso han pedido retirar sus archivos del Centro de memoria".<sup>60</sup>

Tenemos entonces, de nuevo, en el escenario político local, una nueva preocupación por el tiempo que vivimos y la historia que se construye a partir del conflicto armado en Colombia. El cual parecía que durante los últimos 8 años iba llegando a su final, pero durante la actual administración, los problemas no dejan de arribar. Distintas organizaciones de víctimas enviaron una carta al presidente Duque, solicitando que no nombrara al profesor Acevedo por "considerar que su designación no cumple con los criterios de imparcialidad necesarios, ya que a lo largo de su desempeño personal y profesional, no ha mostrado la objetividad que la verdad exige para hacer creíbles y veraces los análisis de la historia de la guerra, lo cual denota un sesgo sumamente peligroso para la construcción de la memoria de la sociedad colombiana".<sup>61</sup> A pesar de las olas de críticas, Rubén Darío Acevedo Carmona, tomó las riendas del CNMH a finales de 2019. Su elección, había surgido tras un ambiente lleno de tropiezos. La primera intención del Gobierno de Duque fue por Mario Pacheco, pero se le acusó de homofobia. La segunda, Vicente Torrijo, quien perdió credibilidad por haber agregado a su experiencia profesional, un doctorado

<sup>59</sup> González, D. (22 de febrero de 2019). Colombia ¿está en riesgo la paz? *France 24*. **Disponible en:** <http://www.france24.es/> [Consultado septiembre 2019].

<sup>60</sup> Para más información, léase: Bohórquez, S. (2 de mayo de 2019). Las víctimas que se oponen al nombramiento de Darío Acevedo en el CNMH. *Revista Semana*. **Disponible en:** <http://www.semana.com/> [Consultado septiembre 2019].

<sup>61</sup> Wills, E. (15 de enero de 2020) ¿Se podría preservar la memoria si desde el gobierno niegan que hubo un conflicto en Colombia?. *Revista Semana*. **Disponible en:** <http://www.semana.com/> [Consultado septiembre 2019].



que todavía no tiene<sup>62</sup>. Y, por último, estuvo Acevedo cuyo inconveniente, era aún más grave que las taras de los anteriores. El doctor en historia efectivamente había afirmado que el “conflicto armado en Colombia no existe”, una máxima que le ha costado serios cuestionamientos, pues el CNMH existe precisamente para explicarlo. “Si nombras a alguien que niegue el conflicto armado estás restando la importancia a la construcción de paz. Es una lógica macabra y una cachetada para los miles de personas que nos han hablado de secuestro, desaparición forzada, asesinatos, tortura, etc.”, dijo a SEMANA Mauricio Builes, quien trabajó en el centro desde el 2011 y renunció hace poco.<sup>63</sup>

Si pensamos ahora que la elección del nuevo director del CNMH, producirá una nueva máquina de hacer presente, en el que producirá unas nuevas investigaciones de un solo discurso, esto será problemático para la institución misma, porque dejaría de construir memoria a partir de las múltiples versiones de las víctimas, para ser un relato oficial, con la línea del Gobierno. Como en Colombia, las víctimas han sufrido por cuenta de los paramilitares, de las FARC y en algunos casos también han sido víctimas del Ejército Nacional y de otros grupos armados, la imparcialidad es clave en toda la construcción de una narrativa plural en medio del conflicto. ¿Cómo ahora nos defenderemos de esa nueva masificación de información, que tiene ahora un nuevo enfoque, actual, pero en el que rozan las mismas categorías ligadas al conflicto? Después de 8 años de construcción de un discurso, ahora estamos presenciando la construcción de uno nuevo. Y quizá, para algunos el problema no se sujeta al hecho del cambio, pero si lo miramos hacía el horizonte y ponemos la mirada al futuro, nos daremos cuenta que esto que se está contando, de esa nueva máquina de hacer presente, no dará más que escenarios de contradicción.

Porque sí, hay que temer. El nombramiento de Darío Acevedo Carmona nos trae de vuelta al problema de la atemporalidad. Con el cambio de Gobierno, las instituciones de memoria como el CMPR y el CNMH, vuelven a las fronteras del destiempo. Pocos cambios son tan desconcertantes como los que afectan a nuestra percepción del tiempo. Y volver de nuevo al

<sup>62</sup> Wills, E. (15 de enero de 2020) ¿Se podría preservar la memoria si desde el gobierno niegan que hubo un conflicto en Colombia?. *Revista Semana*. Disponible en: <http://www.semana.com/> [Consultado septiembre 2019].

<sup>63</sup> Ardila, E. (2 de febrero de 2020). ¿Acevedo dirigirá el Centro de Memoria Histórica con revanchismo o con rigurosidad? *Revista Semana*. Disponible en: <http://www.semana.com/> [Consultado enero 2020].

---

escenario de conflicto atemporal, nos trae al eterno retorno de la amnesia de la memoria histórica. Una vez más nos preguntamos qué es lo actual, en dónde están las salidas y los escapes con la nueva información negativa que arriba con el nombramiento de este nuevo director. Quien, en el escenario político, despierta la sospecha de "alterar los regímenes de lo sensible y lo inteligible de no comprender nuestro lugar en el tiempo" (Martín Barbero, 2015, p. 17). De nuevo, todo es nuevo, las dolencias de convivir con el pasado tienen ahora otros actores involucrados y otras formas de enunciación. Pero es lo actual, de lo mismo.

Decíamos que el CNMH posee en su archivo los proyectos e investigaciones sobre el conflicto armado en Colombia con un engarce mayor a 120 publicaciones. Además de contar con la colección de su material impreso en la Biblioteca del CMPR. Pero lo que se presiente, y lo que se ha visto reflejado con el rifirrafe que ha quedado consignado en los medios de comunicación en los últimos meses, desde el nombramiento de Acevedo Carmona, es que todo este material parece quedará sepultado por su visión personal frente el conflicto, el cual menciona que nunca existió. Esto levantará de nuevo la crisis en las categorías de interpretación por el tiempo que vivimos, porque si de algún modo estábamos pensando en que ya había más herramientas para darle su significancia, ahora no quedará más que replantear de nuevo los más de 50 años de convivir con el conflicto. El CNMH, el cual, insistimos aquí, será el encargado de pasar el legado de sus investigaciones al diseño del MNM, ahora vive la contrariedad administrativa, si será justamente estos contenidos los que servirán de guía para la conformación de los lineamientos de conservación. Esto, nos trae también de nuevo al mismo callejón sin salida. De nuevo al problema de la atemporalidad. ¿Cuáles serán los escapismos y nuevos alarmismos que necesitaremos investigar de nuestra contradictoria percepción de las transformaciones de la atemporalidad, de modo que nos permita construir y "pensar juntos la amnesia y el boom de la memoria"? (Huysen, ,2002, *En busca del futuro perdido*, p. 90).<sup>64</sup>

En cuanto al CMPR, encontramos que aún no está claro los lineamientos conceptuales de su colección. Posiblemente no los haya. Por lo que este Centro, por lo pronto, bajo las

<sup>64</sup> Este libro recoge textos de dos libros de Huyseen: *After the great divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism* y *Twilight Memories: Making Time in a culture of Amnesia*, Columbia University., Nueva York, 1995, del mismo autor: «La Cultural de la memoria: Medios, política y amnesia», *Revista de crítica cultural* No 18, págs. 8-15, Santiago de Chile, 1999.

características atemporales aún vigentes del conflicto, ahora conflicto vinculado a la bipolarización política no tiene, aunque sea cercano, un propósito por construir una colección de objetos que, con seguridad, para este y el próximo Gobierno, cambiará la narrativa y los propósitos o lo que es peor, continuará con la actual. Y es que trabajar en un escenario administrativo, desgasta todo tipo de conocimiento de las ramas de las humanidades. De hecho, algunos trabajadores del Centro que se negaron a revelar su identidad le dijeron a Revista Semana que el postulado de Duque para director del CNMH, ya empezó a tener consecuencias. “Algunas personas nos están pidiendo que les devolvamos los archivos porque desconfían de la imparcialidad en el tratamiento que se le dé”.<sup>65</sup>

Y es que cuando se trabaja en escenarios públicos, en donde están sujetos a los cambios de administración, no sólo cambia la papelería, las chaquetas, logos y colores del Gobierno de turno. Como vemos aquí, también cambian las misiones, se alteran los documentos, se corta de tajo con lo anterior. Cambian también las personas involucradas en la toma de decisiones, profesionales de diferentes campos de acción, que están allí por mérito y por su experticia con sus saberes. Esta también es la historia de la Museología en escenarios de tensión administrativa, como los museos de memoria, en donde no puede enajenarse haciendo su trabajo de manera clara, efectiva y consciente. Porque, con el arribo de nuevos actores políticos, encaminados a transformar las instituciones desde adentro, todo cambia, incluso los saberes quedan reducidos a lo que se quiere o se pretende con el arribo de las nuevas formas de hacer política. Veíamos que, durante 8 años, nos vestimos de blanco y hablábamos de un nuevo futuro de paz. Ahora, con esta nueva administración, el discurso es volver a la guerra. Las personas a nivel individual y colectivo vuelven a temer, y las instituciones, reposan de nuevo en escenarios de contradicción en que el que su identidad cambia con cada gobierno.

<sup>65</sup> Ardila, E. (2 de febrero de 202). ¿Acevedo dirigirá el Centro de Memoria Histórica con revanchismo o con rigurosidad? *Revista Semana*. Disponible en: <http://www.semana.com/> [Consultado enero 2020].

## **5. Conclusiones**

---

Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, podemos decir que de este territorio de investigación y como fruto de analizar la presencia del concepto de atemporalidad, que particularmente afecta tanto al diseño del MNM, sobresalen dos conclusiones generales:

La primera es que, tras el análisis por comprender cómo el diseño del Museo Nacional de Memoria se propone enfrentar el problema de comunicar las contrariedades atemporales con las que vivimos en el país, se concluye que, indudablemente hay taras en su naturaleza comunicativa, pues hay hermetismo y zozobra por parte de la institución, que no esclarece ni proyecta, cómo se conformará su colección de objetos con que pretende posibilitar a los colombianos una lectura unificada y plural de la memoria histórica. En el capítulo 3 cuando estudiábamos al surgimiento de la museología y de la idea original del museo como medio de comunicación, comprendíamos que los objetos de la colección constituyen la razón de ser del museo. Y que, si hablamos de que el museo es un lugar de mediación, es porque hay la clara intención educativa de hacer una relación entre los objetos que se exhiben y el cómo comunicarlos con sus públicos. Dicho esto, se concluye que, si no hay lineamientos conceptuales ni una idea clara de cuáles serán esos objetos que hablarán del conflicto armado de los últimos 60 años, entonces este museo no cumple su tarea como lugar de mediación. Porque, ¿Qué es un museo sin colección? ¿Qué es un medio de comunicación sin contenido? Estas, serán algunas preguntas que quedarán abiertas y que esperamos el Comité de Colecciones (el cual esperamos funden prontamente) puedan respondernos o al menos rogamos tengan en cuenta.

La segunda conclusión general es que, para poder hacer un balance de qué tan consciente es ésta institución museal de memoria de su participación durante los tiempos anacrónicos de violencia, desafortunadamente se concluye que no hay la intención por estudiar si quiera de fundar categorías de interpretación que proyecten luces sobre el problema de atemporalidad que está sujeto a su proyecto museal. Es como si hubiera el desconocimiento por comunicar el cómo nos vemos los colombianos en relación a nuestro tiempo. Como si no fuera obvio que, pensar en el tiempo, es pensar en salidas que despliegan y abren una idea más orgánica de la memoria que se construye atemporalmente.

Es esta la razón por la cual esta tesis hizo esfuerzos de implicar en su análisis reflexiones filosóficas acerca de lo que comprendemos acerca del tiempo. Por tanto, aquí otra conclusión: No vale la pena hablar de temas tan actuales en nuestro país como la conformación de este nuevo museo de memoria, sin antes, hacer reparo en esas fronteras que hay entre nuestra condición humana y el deseo por dejar una huella de nuestro tiempo, que es tan particular y que parece repetirse constantemente.

Entender esto es entender que no necesitamos de otro museo para hacer memoria, necesitamos entender nuestro tiempo, ese que está en convivencia con nosotros; debemos, antes de construir una casa, ir a la necesidad del por qué construirla. Veíamos con ejemplos como el de la princesa Ennigaldi-Nanna en Mesopotamia, que su intención de comunicar la transitoriedad del tiempo de su comunidad a través de la colección de objetos de recuerdo, iba más atada a una idea de no dejar que el tiempo pusiera el polvo sobre ella y los suyos. O veíamos también, en otro ejemplo con los Imperios que, su intención de comunicar esa transitoriedad con posesión de objetos, iba más de la mano de conformar un discurso de victoria frente a las dinámicas del tiempo. Es el tiempo justamente el que los llevó a actuar de esa manera. Entonces ¿cómo estamos actuando en Colombia en función de nuestro tiempo? Esta pregunta, debería ser la pregunta central y, si nos damos cuenta, no tenemos que conformar un nuevo museo de memoria para preguntarnos por esto.

Esto indica que se puede hacer memoria sin el apuro y sin la finalización de un epílogo consumado a través del lenguaje expositivo. Del museo, sólo podemos esperar más dificultades porque éste no es un modelo confiable. Tiene sus crisis, como veíamos en la historia de los museos en el capítulo 3, con irresolubles como el problema de lo adentro y lo fuera, de lo que se queda por dentro de la historia y por fuera de la misma. De ir legitimando un discurso de una historia universal y de poner en escena una verdad que se muestra como entretenimiento. ¿Será que el museo entonces es una buena idea para pensar en una construcción de memoria plural y democrática? ¿será que cabe en un museo estos tiempos veloces, coexistentes, simultáneos, ubicuos y fragmentados? Yo no pienso eso. Pienso que, en Colombia se necesitan otras formas de comprensión y explicación de esas transformaciones del concepto y la práctica de lo que hoy se concibe como museo de memoria: de la colección, acumulación y conservación, a la experiencia y construcción de escenarios políticos, sociales y culturales mucho más mediáticos, educativos y participativos.

---

A modo de cierre, según la Ley 1448 de 2011, le quedan tan solo 3 años de vida al CNMH antes de que sus funciones pasen al actual diseño MNM. El cual, como hemos enunciado a lo largo de este texto, vive en tiempo presente su estancamiento y letargo. En este punto, entendemos que no sólo afecta al Comité de Colecciones (el cual, insistimos, esperemos funden prontamente), sino también afecta a las raíces mismas del diseño del museo. Son las consecuencias de no entender cómo comunicar la memoria histórica de los colombianos a través de la selección de objetos, de un conflicto que no cesa, sino que también son las transformaciones del cambio de gobierno las que no permiten encontrar esas salidas.

Son estos los motivos que enunciamos en esta investigación los que no hacen posible que el museo tenga su fecha de inauguración. Porque, este medio de comunicación no tiene contenido. Quedan tres años de mucho por hacer, y quien esté dirigiendo el CNMH jugará un papel fundamental en la forma como el país continúe construyendo la memoria. Y también para permitir que la Museología local, pueda contribuir mejor, haciendo una investigación de su oficio mismo, como medio de comunicación que en Colombia está sujeto a muchas contrariedades, barreras y dificultades que no permiten pensarse en referencia a su tiempo. Entonces decimos que en Colombia aún no ha desaparecido el conflicto. Porque no es ahora uno sólo. Las noticias sobre los asesinatos de líderes sociales no han cesado, todavía hay otros grupos armados y sigue habiendo víctimas. Es más, cuando se construya el MNM el relato sobre la guerra seguirá en construcción. Por lo que, será un museo atemporal como ya lo son el MCMM y CMPR. A diferencia de los otros 180 museos de memoria del mundo a nivel internacional, o como los de Chile y Argentina, los cuales están más cercanos, el de Colombia seguirá narrando, esperemos, los problemas con los sindicalistas, indígenas, mineros, desmovilizados paramilitares. Y todavía tendrá que narrar lo que sucede en las regiones a las que hace falta llegar. Como en el caso de los Llanos, Tolima y Huila en donde hasta hace muy poco y antes del nombramiento de Rubén Darío Acevedo, se estaban dando los primeros informes.

Porque sí, una vez más sí, pensar en hacer el diseño del MNM es ir en contracorriente. Parece que hay primero que solucionar algunos temas al interior para pensar en hacer un tiempo propio por fuera de las aporías. Las cuales como hemos visto no sólo están sujetas a la dificultad de hacer un museo en tiempos de conflicto, afectando al ejercicio museológico y a la toma de decisiones. Implica también consecuencias difíciles de eludir cuando la bipolarización política

arremete desmedidamente. Al final, es un tema sobre nuestro tiempo. Pero también es un tema de puertas hacia adentro. Porque antes de encontrar esas salidas y antes de dibujarnos una puerta, debemos adentro del país a nivel personal y colectiva, y con el justo y transparente apoyo de las instituciones locales de memoria, dar solución al problema de estar en conflicto. Y luego de todo esto, pensarnos qué tiempo en Colombia estamos viviendo.



## A. Anexo: Glosario

**Artefacto.** Es un utensilio, aparato o máquina, creado con una utilidad específica. Manejan diversas complejidades, ya que una vasija puede ser considerada como un artefacto al igual que una máquina electrónica. (Programa fortalecimiento de museos, 2018, Glosario de términos museológicos).

**Centro de memoria.** Es una estrategia de integración cultural en el territorio, que busca la recuperación, el registro y la salvaguarda de la memoria común, valorándola como patrimonio, de manera que pueda ser difundida y apropiada por parte de las comunidades, con el fin de enriquecer la reflexión y el conocimiento sobre la historia local, regional y nacional. (Programa fortalecimiento de museos, 2018, Glosario de términos museológicos).

**Colección.** Constituye un conjunto de objetos materiales (obras, artefactos, mentefactos, especímenes, documentos, archivos, testimonios, etc.) que un individuo o un establecimiento, estatal o privado, se han ocupado de reunir, clasificar, seleccionar y conservar en un contexto de seguridad para comunicarlo, por lo general, a un público más o menos amplio. Para constituir una verdadera colección es necesario que el agrupamiento de objetos forme un conjunto relativamente coherente y significativo. (Consejo Internacional de museos-ICOM,1997).

**Conservación.** Todas aquellas medidas o acciones que tengan como objetivo la salvaguarda del patrimonio cultural tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. La conservación comprende la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. Todas estas medidas y acciones deberán respetar el significado y las propiedades físicas del bien cultural en cuestión. (Programa fortalecimiento de museos, 2018, Glosario de términos museológicos).

**Curador.** Los curadores y curadoras son profesionales con un extenso conocimiento, experiencia y educación en el desarrollo de los fundamentos de la misión de un museo, a partir de las colecciones de este y proyectándolas hacia la sociedad. En cualquier caso, sus

responsabilidades varían enormemente dentro del museo, tanto con relación a la comunidad como con el museo en sí. Cuentan, además, con el apoyo y colaboración de otros profesionales, como conservadores, museólogos, archiveros, restauradores, museógrafos, etcétera. (León, A., 1995, *El Museo, teoría, praxis y utopía*).

**Equipo de .** Es el equipo responsable del concepto, diseño y montaje de las exposiciones, utilizando métodos y técnicas adecuadas a los propósitos del museo y de todas sus áreas de trabajo. (Programa fortalecimiento de museos, 2018, *Glosario de términos museológicos*).

**Exposiciones itinerantes.** Son exposiciones que han sido diseñadas para “seguir un itinerario”, que puede ser pensado tanto al interior como fuera de la sede de la institución organizadora. (Programa fortalecimiento de museos, 2018, *Glosario de términos museológicos*).

**Fundación.** Son personas jurídicas creadas por iniciativa particular para atender, sin ánimo de lucro, servicios de interés social, conforme a la voluntad de los fundadores. (Programa fortalecimiento de museos, 2018, *Glosario de términos museológicos*).

**Guión museológico.** El guión museológico es el elemento indispensable en la preparación y ejecución del trabajo de exhibición dentro de un museo. Su objetivo principal es el planteamiento del contenido de la exposición proyectada de manera argumentada, convirtiéndose de esta manera en la base para preparar el guión museográfico. (Hernández, F., 2006).

**Interpretación.** En el ámbito museal constituye una serie de procesos tanto cognitivos como afectivos, que ocurren en los diferentes públicos al encontrarse inmersos en el espacio museal. (Programa fortalecimiento de museos, 2018, *Glosario de términos museológicos*).

**Lógica.** Metodología educativa que utiliza una didáctica de tipo lógico y que busca que las personas establezcan o reconozcan relaciones lógicas, de continuidad temporal, del tipo “causa/efecto”. (Programa fortalecimiento de museos, 2018, *Glosario de términos museológicos*).

**Memoria histórica.** Narrativa que se construye en y a partir de las comunidades o colectivos, sus relaciones con los territorios que habitan y la manera como interaccionan, transmiten y comprenden sus saberes, vivencias y sus identidades sociales y políticas. La construcción de la memoria histórica toma los relatos que se transmiten intergeneracionalmente y aquellos que se comparten entre un colectivo de personas, y los nutre con información de otras fuentes, utilizando herramientas propias de la historia, la tradición oral y de las ciencias sociales para inscribir y articular los recuentos individuales y grupales en una relato más global e integrador (CNMH, 2016; Hite, 2014).

**Misión.** La misión es el motivo, propósito, fin o razón de ser de la existencia de una entidad museal. (León, A., 1995, *El Museo, teoría, praxis y utopía*).

**Museografía.** Se define como la figura práctica o aplicada de la museología, es decir el conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente las que conciernen al acondicionamiento físico del museo, ofreciendo características adecuadas para la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición. (Programa fortalecimiento de museos, 2018, Glosario de términos museológicos).

**Museología.** La museología es una ciencia que se encarga del análisis y estudio de los museos y de la investigación de tipo reflexiva de un fenómeno museográfico. Para comprender un poco más su estudio se puede definir como la teoría organizativa que brinda conocimientos y métodos desde una estructura metodológica sobre cómo preservar el patrimonio museológico. (Hernández, F., 2006).

**Narrativa.** Metodología educativa que aprovecha el interés y el gusto de las personas por la narración de sucesos, implica contar, escuchar e intercambiar relatos. (Programa fortalecimiento de museos, 2018, Glosario de términos museológicos).

**Restauración.** Todas aquellas acciones aplicadas de manera directa a un bien individual y estable, que tengan como objetivo facilitar su apreciación, comprensión y uso. Estas acciones sólo se realizan cuando el bien ha perdido una parte de su significado o función a través de una alteración o un deterioro pasados. Se basan en el respeto del material original. En la mayoría de los casos, estas acciones modifican el aspecto del bien. (Programa fortalecimiento de museos, 2018, Glosario de términos museológicos).

**Víctima.** La Ley 975 de 2005 define víctima como aquella “persona que individual o colectivamente haya sufrido daños directos tales como lesiones transitorias o permanentes que ocasionen algún tipo de discapacidad física, psíquica y/o sensorial (visual y/o auditiva), sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo de sus derechos fundamentales” como “consecuencia de acciones que han transgredido la legislación penal”, así como a sus familiares directos en primer grado. De igual manera, la Sentencia C-370 de la Corte Constitucional establece que “debe tenerse como víctima o perjudicado de un delito penal a la persona que ha sufrido un daño real, concreto y específico, cualquiera sea la naturaleza de éste y el delito que lo ocasionó”. La Sentencia de 14 de marzo de 2001 de la Corte Interamericana de Derechos Humanos considera que “son víctimas o perjudicados, entre otros, las víctimas directas y sus familiares, sin distinguir, al menos para reconocer su condición de víctimas del delito, el grado de relación o parentesco”. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017, *Museo Nacional de la Memoria: un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guión museológico*).

**Visión.** La visión es una exposición clara que indica hacia dónde se dirige la entidad a mediano y largo plazo y en qué se deberá convertir, tomando en cuenta las necesidades y expectativas cambiantes de las comunidades. (León, A., 1995, *El Museo, teoría, praxis y utopía*).

## Bibliografía

@AntanasMockus.

Abajo, A. A., (2012). *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Madrid: La Huerta Grande Editorial.

Alberto, C. (2006). *La geometría de Alberto Durero: estudio y modelación de sus construcciones*. Bogotá, Colombia; Editorial Jorge Tadeo Lozano.

Alonso, G. R. (2018). *La epopeya de las mujeres*. Madrid: La Huerta Grande Editorial.

Anceschi, G. (1996). *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: La Catedra.

Arboleda, R. (4 de agosto de 2018). Los hechos que marcaron los ocho años de Santos en la Casa de Nariño. *El Tiempo*, p. 15-16.

Ardila, E. (2 de febrero de 2020). ¿Acevedo dirigirá el Centro de Memoria Histórica con revanchismo o con rigurosidad? *Revista Semana*. Disponible en: <http://www.semana.com/> [Consultado enero 2020].

Arrieta, L. (27 de mayo de 2014). Las tres apuestas de Petro ahora que es Santista. *La silla vacía*. Disponible en: <http://lasillavacia.com/> [Consultado enero 2020].

Benjamin, W. (2008). *The Work of art in the age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin Books.

Blom, P., & Najmías, D. (2013). *El coleccionista apasionado: una historia íntima*. Barcelona: Anagrama.

Borges, J. L. (2012). *El Aleph*. Nueva York: Vintage Español.

- 
- Borys, G. (2013). *La obra de arte del futuro*. Madrid: ADACE.
- Bourriaud, N., Beceyro, C., & Delgado, S. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Editorial Hidalgo.
- Builes, M. (2018). El museo como espejo. *Revista Arcadia*, 43 (N 150), 60-61.
- Carralero, C. (2004). *Réquiem por Saturno: novela*. Madrid: Hispano Cubana.
- Caso, A. (2019). *Ellas mismas: autorretratos de pintoras: desde la Prehistoria hasta las Vanguardias*. Oviedo: Libros de la Letra Azul.
- Castellanos, P. (2008). Los museos de ciencias y el consumo cultural, una mirada desde la comunicación. Barcelona: UOC
- Centro de Memoria Histórica. (2017). Resolución No. 039 Por la cual se establece el manual específico de funciones y de competencias laborales para los empleos de planta del personal. Disponible en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/> [Consultado enero 2020].
- Centro de Memoria Histórica. (2017). Resolución No. 098 Por la cual se adiciona la Resolución No. 039 del 25 de febrero de 2015. Disponible en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/> [Consultado enero 2020].
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). *Museo Nacional de la Memoria: un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guión museológico*. Recuperado de <http://www.centronacionaldememoriahistorica.gov.co/>.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018). *Cifras: los registros estadísticos del conflicto armado colombiano*, Bogotá: Imprenta Nacional.
- Consejo Internacional de museos-ICOM (1997), *Código de ética de los museos*. Bogotá: Mincultura.
- Couliano, I. P. (1988). *Eros and Magic in the Renaissance*. London: University of Chicago Press.
- Eldridge, P. (1920). *Vanitas*. Boston: The Stratford Co.
- Estado Colombiano. (2011). Ley 1448. Colombia.

- Fernández, G. (11 de diciembre de 2019) [En conversación personal con Elsa Bedregal ex integrante del grupo de conservacionistas del Diseño del Museo Nacional de Memoria de Colombia].
- Fernández, G. (7 de agosto de 2018) [En conversación personal con el equipo curatorial del Diseño del Museo Nacional de Memoria de Colombia].
- Fernández, G. (8 de agosto de 2018) [En conversación personal con William López Rosas coordinador Maestría en Museología y gestión del patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia].
- Fernández, G. (9 de abril de 2019) [En conversación personal con Ana María Cifuentes ex curadora del Centro de Memoria Paz y Reconciliación].
- Fernández, G. (20 de septiembre de 2018). [En conversación personal con Adriana Valderrama ex directora de la Casa Museo de la Memoria de Medellín].
- Flores, E. (1996). *Postrimerías*. México: Imágenes y conceptos.
- Foucault, M. (1984). *Vigilar y castigar nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España
- Fuente, D. H. de la, & Planas, J. A. (2019). *Morir antes de morir: ritos de iniciación y experiencias místicas en la historia de la cultura*. Madrid: Dykinson.
- García Blanco, A. (2009). *La exposición un medio de comunicación*. España: Akal Editores.
- Godzieba, A. J. (1994). *Bernhard Weltes fundamental theological approach to christology*. New York: Lang.
- Gomis, J. (1993). *Calvino: una vida por la Reforma*. Barcelona: Planeta.
- González, D. (22 de febrero de 2019). Colombia ¿está en riesgo la paz? *France 24*. Disponible en: <http://www.france24.es/> [Consultado septiembre 2019].
- Grajales, D. (21 de marzo de 2017). Mitos y realidades del Museo Casa de la Memoria. *El Mundo*. Disponible en: <http://www.elmundo.com/noticia> [Consultado septiembre 2019]
- Gual C, (1981). *Epicuro*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M., & Rivera, J. E. (n.d.). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Hernández, Francisca (2006), *Planteamientos teóricos de la museología*. España: Ed. Trea.

- Hilton, I. (4 de agosto de 2018) Por qué los colombianos votaron en contra del acuerdo de paz. *El Diario*. Disponible en: <http://www.eldiario.es/> [Consultado septiembre 2019].
- Hollingsworth, M., & José, G. G. B. (2002). *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: de 1400 a principios del siglo Xvi*. Madrid: Akal.
- Huyssen, A., & Díaz, P. (2015) *Memorias Crepusculares: La marcación del tiempo en una cultura de amnesia*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Huyssen, A., & Fehrmann, S. (2002). *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- ICOM-CC. (1998). *Por la naturaleza de las colecciones o fondos*. Recuperado de <http://www.icom-cc.org/>.
- ICOM. (2018) *Definición del Museo establecida por ICOM*. Recuperado de: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L1/>.
- James, T. G. H., & Davies, W. V. (1996). *Egyptian sculpture*. London: British Museum.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: como construimos la memoria social*. Buenos Aires, Prometeo libros.
- Klibansky, R. (1991). *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza.
- Lakowsky, V. V. (2004). *Tiempo, historia y enseñanza: acercamiento a la metodología del historiador y al estudio del Este de Asia*. (tesis de pregrado). UNAM, México D.F, México.
- Lederman, L. M. (1993). *Three finales: Time machine, cathedrals, and the orbiting accelerator. In The God Particle: If the Universe Is the Answer, What Is the Question?* United States: Dell Publishing.
- León, Adriana. (1995), *El Museo, teoría, praxis y utopía*. España: Ediciones Cátedra.
- López, J. M. F. (2012). *Temporalidad lineal cristiana*. Madrid: Huelva.
- López, W. (2013). *Museos en Tiempos de Conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- 
- López, W., (2015). *Emma Araújo de Vallejo: su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Lucas, G. (Director y productor). (1981). *Raiders of the Lost Ark* [ Cinta cinematográfica]. EU.: Paramount Home Entertainment.
- María, M. (2013). *Historia de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta el siglo. Madrid, España: Debate*.
- Martín Barbero, J. (2015). Estéticas de la Comunicación y políticas de la memoria. *Calle 14*, 10 (17), 14 – 33.
- Martin, W., Rische, J. M., & Gorden, K. V. (2009). *El ocultismo y su reino*. Nashville: Grupo Nelson.
- Metropolitan Museum of Art. (1870). *Conservation laws of 1879*. Recuperado de <http://www.metmuseum.org/>.
- Miguel, E. (2003). *La construcción del posconflicto en Colombia: enfoques desde la pluralidad*, Bogotá, Fescol/Cerec.
- Monguin, A. (1994). *Una memoria sin historia*. *Punto de vista*, 9 (49),33–42.
- Museo Casa de la Memoria. (2013) *Informe proceso y estado actual del Edificio sede del museo casa de la memoria*. Medellín: Tragaluz Editores.
- Museo Casa de la Memoria. (2015). *Medellín: Memorias de violencia y resistencia*. Medellín: Tragaluz Editores.
- Nietzsche, F. (1985). *Obras inmortales. La gaya ciencia*. Barcelona: Teorema.
- Nora, P. (1992). *L'ère De La Commémoration*. París: Les France.
- Núñez, A. (2006). *El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal*. Cauca: Universidad del Cauca
- Ojeda, E. C.S. (1997). *Walter Benjamín la lengua del exilio*. Santiago: LOM Eds.
- Olmedo, F. (1984). *Pensamiento de Aristoteles*. Madrid: Libresa.
- Planas, J. A. (2019). *Morir antes de morir: ritos de iniciación y experiencias místicas en la historia de la cultura*. Madrid: Dykinson.



- 
- Platón , & Denyer, N. (2008). *Protagoras*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Programa fortalecimiento de museos. (2018), *Glosario de términos museológicos*. Bogotá: Mincultura.
- Redacción. (4 de marzo de 2001). Continúa debate sobre la toalla de Tirofijo. *El Tiempo*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/> [Consultado septiembre 2019].
- Ricoeur, P. (1999). *Tiempo y narracion iii: El tiempo narrado*. España: Siglo XXI Editores.
- Schilkrut, Y. Z. (2015). *La teatralidad y las cicatrices de los museos de memoria*. Madrid: Alpha.
- Scott, D. A. (2016). *Art: authenticity, restoration, forgery*. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Shelley, P. B., & Reiman, D. H. (1986). *The Bodleian Shelley manuscripts*. New York: Garland Pub.
- Stuart, R. C. (2002). *Marxism at work: ideology, class, and French socialism during the Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thompson, J. B. (1992). Ideology and Modern Culture. *Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*.
- UNESCO. (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Paris: UNESCO.
- Valdivieso, E. V. (2018). *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: (n,d).
- Valenzuela, G. E., Campos, J. & Rodríguez, J. (2009). *Filosofía: perspectivas y problemas*. México D.F: Grupo Editorial Patria.
- Villa, S. (9 de octubre de 2019). El problema de un Museo de la Memoria en Colombia. *El Espectador*. Disponible en: <http://www.elespectador.com/> [Consultado septiembre 2019].
- Vinyes, R. (2018) *Diccionario De La Memoria Colectiva*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Wills, E. (15 de enero de 2020) ¿Se podría preservar la memoria si desde el gobierno niegan que hubo un conflicto en Colombia?. *Revista Semana*. Disponible en: <http://www.semana.com/> [Consultado septiembre 2019].

