

**Hacia una nueva idea de nación: tres exposiciones temporales del Museo
Nacional de Colombia a partir de la Constitución Política de 1991**

Autora: Lirka Ancines
Tutor: Alejandro Molano

Un trabajo de grado presentado para obtener el título de
Magíster en Estética e Historia del Arte

Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Programa de Maestría en Estética e Historia del Arte
2018

Resumen en español

Título en español: Hacia una nueva idea de nación: tres exposiciones temporales del Museo Nacional de Colombia a partir de la Constitución Política de 1991

El museo, concebido como espacio de tensión en donde se construyen discursos acerca de la realidad, es atravesado por los retos de cada momento histórico, por lo cual se demanda de él estar presto a repensar las nociones que tiene su relato respecto a cultura, memoria, historia e identidad. Para el Museo Nacional de Colombia, hay un momento histórico-político trascendental que permitió una reestructuración gradual de sus políticas curatoriales y que se presentó como una oportunidad para que se abriera a nuevos discursos, narradores e identidades: la Constitución de 1991; en ella se recoge las aspiraciones de un país fundamentado en la diversidad étnica y cultural, la igualdad de derechos sin distinción de etnia, género o credo, la paz como un derecho, la libertad de culto, entre otros principios. En un primer momento, las exposiciones temporales, con formatos más flexibles que las colecciones permanentes, permitieron al museo dar cumplimiento a los mandatos de la constitución de una manera más inmediata. El trabajo recorre 3 de ellas (“Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras” del año 2008, “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo” del año 2003, y “Nación Rock” del año 2007), en un periodo que comprende los años posteriores a la sanción de la constitución de 1991 hasta 2010, año del bicentenario de la independencia de Colombia. La investigación intenta dar cuenta de una historia de transformación cultural, proceso que se puede revisar en la particularidad de la política curatorial de las exposiciones temporales del Museo Nacional.

Palabras Claves: Colombia, identidad, memoria, multicultural, constitución de 1991.

Resumen en ingles

Título en inglés: A new idea of nation: three temporary exhibitions of the National Museum of Colombia from the Political Constitution of 1991

Conceived as a space of tension in which different discourses about reality are constructed, the museum faces the challenges of each historical moment and thereby the museum is expected to be able to re-think the concepts of culture, memory, history and identity. In the case of the National Museum of Colombia, the Colombian Constitution of 1991 represents a milestone, after which the museum restructured its curatorial policies in order to pave the way to new discourses, narrators and identities. The new Colombian Constitution gathers the aspirations of a country based upon the political values of ethnic and cultural diversity, of equal rights regardless of race, gender or faith, of peace as a Human Right. At first, temporary exhibitions, with more flexible formats than the permanent collections, allowed the museum to fulfill the mandates of the constitution in a more immediate way. The work covers 3 of them (“Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras” in 2008, “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo” in 2003, and “Nación Rock” in 2007), in a period that includes the years following the sanction of the constitution from 1991 to 2010, the year of the bicentennial of the Colombia’s independence. The research tries to account for a history of cultural transformation, a process that can be reviewed in the particularity of the curatorial policy of the National Museum’s temporary exhibitions.

Key words: Colombia, identity, memory, cultural diversity, constitution of 1991

Tabla de Contenidos

Introducción	1
Capítulo 1: Nuevos relatos	6
1.1 El relato de la diversidad cultural en la historia	6
1.2 La pluralidad cultural y la Constitución de 1991	11
1.3 Exposición “ <i>Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras</i> ”: un relato de lo pluriétnico y multicultural de la nación colombiana	19
1.4 La comunidad negra, afrocolombiana, raizal y palenquera en el Museo Nacional	59
1.5 Los relatos nacionales desde el enfoque decolonial	62
1.6 A manera de conclusión de este capítulo	66
Capítulo 2: Nuevos narradores	68
2.1 La memoria colectiva y popular como nuevo narrador de los relatos de nación	68
2.2 Memoria y conflicto armado en Colombia	73
2.3 Exposición <i>Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo</i> : hacia nuevas comunidades de narradores	77
2.4 Desplazados y víctimas del conflicto armado en el Museo Nacional	98
2.5 Nuevas posibilidades para la reconfiguración de lo sensible y la emancipación de los espectadores en el Museo Nacional	104
2.6 A manera de conclusión de este capítulo	109
Capítulo 3: Nuevas identidades	111
3.1 Del gabinete de curiosidades a los museos nacionales	112
3.2 Museo e identidad nacional en Colombia	114
3.3 Exposición “ <i>Nación Rock</i> ”: identidades nacionales en contextos globales	121
3.4 Mezclas, mestizajes e hibridaciones en las identidades nacionales	155
3.5 A manera de conclusión de este capítulo	158
Conclusiones generales	160
Referencias fuentes primarias	167
Referencias fuentes teóricas	171
Vita	173

Lista de figuras

Figura 1: Afiche de la Exposición “Velorios y santos vivos” y portada del catálogo de la misma exposición. Corresponde al altar de la última noche de la novena hecho en San Basilio de Palenque, Bolívar.	22
Figura 2: Sección introductoria de la exposición temporal Velorios y Santos Vivos en el montaje del Museo Nacional.	26
<i>Figura 3: Fotografía de la Máscara Mwana Pwo (Mujer Joven) parte de la colección Bertrand del Museo Nacional de Colombia.</i>	<i>27</i>
Figura 4: Fotografía de Miss Nilda O'Neill, más conocida como “La Bruja”, embalsamadora de la isla de Providencia.	31
Figura 5: Recreación de escena interior en la etapa de la muerte según la tradición del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina durante la exposición “Velorios y Santos Vivos” en el Museo Nacional.	32
Figura 6: Fotografía del montaje itinerante Exposición “Velorios y Santos Vivos” en donde se aprecian los atuendos para los muertos según la tradición de algunas comunidades afrocolombianas.	33
Figura 7: Fotografía de parte del montaje de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional en donde se observa una representación del cajón mortuario con objetos que familiares y amigos introducen para que acompañe al fallecido en su viaje.	34
Figura 8: Representación de altar para angelito de la comunidad de San José de Uré, departamento de Córdoba, elaborado por jóvenes y sabedoras del municipio. Parte de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.	36
Figura 9: Fotografía del velorio de Verónica Colorado en Guapi, Cauca, en 2007. Tomada durante la investigación y presentada en un pendón de la Exposición itinerante “Velorios y santos vivos”.	37
Figura 10: Aparador con ejemplos de comidas y bebidas que se reparten durante el velorio, novena y última noche. Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.	38
Figura 11: Espacio profano a la entrada de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional. Allí, entre otros objetos, se encontraban juegos de mesa.	38
Figura 12: Fotografía de área “profana” en un velorio de Istmina, Chocó, usada en la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.	39
Figura 13: Fotografía del fallecido padre de Miss Cleotilde Henry antes de la procesión a la iglesia en la Isla de Providencia.	40
Figura 14: Fotografía del Cementerio de Espriella, Nariño, en donde se ve las tumbas marcadas con “palma china”. Imagen usada en la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.	41

Figura 15: Fotografía de los altares de la novena y última noche de San Basilio de Palenque en la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.	43
Figura 16: Fotografía del altar hecho para doña Elda Quiñones en Tumaco, Nariño. Imagen usada en la Exposición “Velorios y santos Vivos” en el Museo Nacional.	44
Figura 17: Fotografía detalle del altar hecho para doña Elda Quiñones en Tumaco, Nariño, recopilada por los investigadores.	45
Figura 18: Fotografía de la tumba de cuerpo presente de Sofía Perea Palacios en el Alto Baudó, Chocó. Imagen usada en el montaje del Museo Nacional de la Exposición “Velorios y santos vivos.”.....	46
Figura 19: Detalles de la tumba recreada en Condoto, Chocó para la investigación y exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.	47
Figura 20: Fotografía del altar de Enriqueta Sinisterra Rodríguez en Guapi, Cauca, en la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional. ..	48
Figura 21: Fotografía de tumba para la última noche de la novena en Uré, Córdoba. Usada en el montaje de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.....	49
Figura 22: Detalle de la iconografía de los ritos fúnebres de comunidades afrocolombianas y palenqueras investigadas para la Exposición “Velorios y santos vivos”.	50
Figura 23: Altar para San Pacho de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.	53
Figura 24: Altar que representa las Adoraciones al Niño Dios armado por Doña María Eusebia Aponzá, capitana de las fiestas en la Vereda La Cabaña, Guachené, Cauca. Parte del montaje de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.	55
Figura 25: Fotografía de la tumba de la Virgen del Carmen en la Catedral de Tumaco, Nariño. Imagen en la que se sustentaron los investigadores para construir el altar del montaje en la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.	56
Figura 26: Altar o tumba para la Virgen del Carmen de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.....	57
Figura 27: Altar al Niño Dios de la exposición Velorios y Santos Vivos en Guachené, Cauca.	58
Figura 28: Montaje de pendones y el Altar del Niño Jesús de la Exposición itinerante “Velorios y Santos vivos” en Guachené, Cauca.	59
Figura 29: Fotografías de los recorridos por el Museo Nacional de personas en condición de desplazamiento dentro del proyecto “Museos Cotidianos”	80
Figura 30: Fragmento 1 de la historia base de la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”.	84

Figura 31: Fragmento 2 de la historia base de la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”.....	84
Figura 32: Fragmento 3 de la historia base de la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”.....	85
Figura 33: Fotografías de los retablos de la Exposición “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo”.	88
Figura 34: Fotografías de los paneles de introducción de las exposiciones “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo” y la serie fotográfica “Reality Shows” de Fernando Cuevas Ulitzsch en la Universidad de los Andes, Bogotá D.C., 2005.	90
Figura 35: Fotografías del montaje de la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”, Universidad de los Andes, Bogotá D.C.....	91
Figura 36: Fotografía del montaje de la serie fotográfica “Reality Show” en la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”, Universidad de los Andes, Bogotá D.C. Corresponde a: Niña en Siloé	92
Figura 37: Fotografía del montaje de la serie fotográfica “Reality Show” en la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”, Universidad de los Andes, Bogotá D.C. Corresponde a: La Rebeca.....	94
Figura 38: Fotografía del montaje de la serie fotográfica “Reality Show” en la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”, Universidad de los Andes, Bogotá D.C. Pasillo.	95
Figura 39: Fotografía de la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”, Universidad de los Andes, Bogotá D.C. Corresponde a: Altar de la vida interior.....	96
Figura 40: Testimonio persona en condición de desplazamiento en la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”, Universidad de los Andes, Bogotá D.C.....	97
Figura 41: Fotografía de la Exposición “Peque: el desarraigo”.	101
Figura 42: Fotografías de la Exposición “Peque: el desarraigo”.	102
Figura 43: Fotografía parte de la exposición Cacarica: territorio de vida.	102
Figura 44: Imagen oficial de la Exposición “Nación Rock”.	124
Figura 45: Carátula álbum “En el maravilloso mundo de Ingeson” (1968) de la agrupación “The Speakers”, parte de la Exposición “Nación Rock”.	126
Figura 46: Carátula álbum “The Speakers” (1968) de la agrupación “The Speakers”, parte de la Exposición “Nación Rock”.	126
Figura 47: Fotografía de la agrupación “The Flippers” (Guillermo Acevedo, Arturo Astudillo, Miguel Durier y Carlos Martínez) en 1966. Parte de la Exposición “Nación Rock”.	128
Figura 48: Carátula del álbum “Psicodelicias” (1967) de la agrupación “The Flippers”. Parte de la Exposición “Nación Rock”.	128

Figura 49: Cartel del Festival Cooperativo de la Cultura y el Deporte en Girardot (1967) donde se anuncia la actuación de la agrupación musical "The Flippers". Parte de la exposición "Nación Rock".	129
Figura 50: Chaqueta que hace alusión a la moda de psicodelia asociada al movimiento contracultural del hipismo (1967). Parte de la exposición "Nación Rock".	130
Figura 51: Afiche del almacén de discos "El escarabajo dorado" (1970 apx.). Parte de la exposición "Nación Rock".	131
Figura 52: Afiche del Festival de Ancon en Medellín (1971). Parte de la exposición "Nación Rock".	131
Figura 53: Publicidad "el mejor L.P. en toda la historia musical de Colombia" de la agrupación "Traphico" (1980). Parte de la exposición "Nación Rock".	133
Figura 54: Caratula del disco "2" de la agrupación "Nash" (1983). Parte de la exposición "Nación Rock".	134
Figura 55: Publicidad para el disco "Tribe 3" de la agrupación "Tribe 3" (1984). Parte de la exposición "Nación Rock".	134
Figura 56: Disco titulado "Máscaras" (1990) de la agrupación "Compañía Ilimitada". Parte de la exposición "Nación Rock".	136
Figura 57: Libro de letras parte de la carátula del disco titulado "Un día x" (1990) de la agrupación "Pasaporte". Parte de la exposición "Nación Rock".	136
Figura 58: Disco del sencillo titulado "La causa nacional" (1988) de la agrupación "Sociedad Anónima". Parte de la exposición "Nación Rock".	136
Figura 59: Cartel "Gran super concierto de rock metálico" anunciando a los grupos Neurosis y Darkness, Bogotá (1988). Dibujo parte de la exposición "Nación Rock".	139
Figura 60: Caratula del disco "Kraken 1" de la agrupación "Kraken". Medellín (1987). Parte de la exposición "Nación Rock".	139
Figura 61: Caratula del disco "Barquizidio" de la agrupación "I.R.A.". Medellín (1989). Parte de la exposición "Nación Rock".	141
Figura 62: Caratula del disco "La muerte, un compromiso de todos" de la agrupación "La pestilencia". Medellín (1989). Parte de la exposición "Nación Rock".	141
Figura 63: Cartel promocional de la película "Rodrigo D. No futuro" (1988). Parte de la exposición "Nación Rock".	143
Figura 64: Disco de la banda sonora de la película "Rodrigo D. No futuro" (1988). Parte de la exposición "Nación Rock".	143
Figura 65: Fotografía de la carátula del disco "Orden público" de la agrupación "Hora Local". Bogotá (1991). Parte de la exposición "Nación Rock".	145
Figura 66: Fotografía del afiche del primer concierto de la agrupación "Estados Alterados". Bogotá (1990). Parte de la exposición "Nación Rock".	146

<i>Figura 67: Fotografía del folleto promocional del disco “Con la mano en el corazón” de la agrupación “Aterciopelados”. Bogotá (1993). Parte de la exposición “Nación Rock”.</i>	<i>146</i>
<i>Figura 68: Fotografía de una de las guitarras de la música y cantante Andrea Echeverry de la agrupación “Aterciopelados”. Bogotá (2007). Parte de la exposición “Nación Rock”.</i>	<i>147</i>
<i>Figura 69: Fotografía del afiche promocional del disco “El Dorado” de la agrupación “Aterciopelados”. Bogotá (1995). Parte de la exposición “Nación Rock”.</i>	<i>148</i>
<i>Figura 70: Afiche promocional del disco “Verdum 1916” de la agrupación “Neurosis”. Bogotá (1995). Parte de la exposición “Nación Rock”.</i>	<i>149</i>
<i>Figura 71: Afiche del concierto “Noche de metal y hardcore”. Bucaramanga (1995). Parte de la exposición “Nación Rock”.</i>	<i>150</i>
<i>Figura 72: Caratula del disco “La Derecha” de la agrupación “La Derecha”. Bogotá (1994). Parte de la exposición “Nación Rock”.</i>	<i>150</i>
<i>Figura 73: Afiche del primer Festival “Rock al Parque”. Bogotá (1995). Parte de la exposición “Nación Rock”.</i>	<i>151</i>
<i>Figura 74: Afiche del decimo segundo Festival “Rock al Parque”, evento que se articuló a la Exposición “Nación Rock”. Bogotá (2007).</i>	<i>151</i>
<i>Figura 75: Participante de las actividades a propósito del decimo segundo Festival “Rock al Parque” y la Exposición “Nación Rock”. Bogotá (2007)..</i>	<i>152</i>

Introducción

La construcción de los relatos de nación ha sido una preocupación compartida por diferentes instituciones y grupos sociales en el proceso de erigir la historia de los estados modernos y consolidar el proyecto político que cohesiona a los habitantes de un país. Uno de los principales espacios desde los que se ha planteado esta discusión es el **museo**, entendido en su función más tradicional como templo de los tesoros de una cultura y, por tanto, depositario de su memoria e identidad.

El museo, concebido como un espacio de tensión en donde se construyen diferentes discursos acerca de la realidad, también es atravesado por los retos que propone cada momento histórico, hecho que demanda de él estar presto a repensar las nociones que, de cultura, memoria, historia e identidad, tiene su relato.

En Colombia, al igual que en otros países, apareció la institución “museo nacional” como pieza de la estrategia política y cultural a la que, una vez consumada la independencia, se le legó parte de la tarea de contar una historia unificada de nación y consolidar su identidad. Esta institución fue creada en 1823 con una colección que reunió algunos objetos de historia natural propiedad del célebre sacerdote y científico José Celestino Mutis, a los que con el tiempo se le unieron piezas de carácter arqueológico, histórico y artístico, clasificación

que da origen a sus actuales colecciones (arqueológica, etnográfica, arte e historia).

Hay un momento histórico-político trascendental de la nación en la década de los 90 en el siglo XX que permitió una reestructuración gradual de las políticas curatoriales de esta institución y que se presentó como una oportunidad para que el Museo se abriera a nuevos discursos, narradores e identidades, antes insospechados como legítimos para contar la historia de la nación, así como el replanteamiento de las nociones anteriormente señaladas de cultura, historia e identidad en su discurso curatorial. Estamos hablando de 1991, cuando culminó el proceso de la Constituyente, proceso que recogió, en una nueva carta política, las aspiraciones de una nación fundamentada en unos nuevos principios como la diversidad étnica y cultural, la igualdad de derechos sin distinción de etnia, género o credo, la paz como un derecho, libertad de culto, entre otros.

Las demandas de cambio provenían también de los procesos de reconocimiento de los derechos culturales, denotados en las declaraciones de la UNESCO sobre el reconocimiento y protección a la diversidad cultural desde los años 80. De alguna manera, ese clima mundial con respecto al reconocimiento de la pluriculturalidad se logró traducir en algunos apartados de nuestra nueva constitución, hecho que exigió transformaciones de todos los actores del campo cultural.

Es así como, producto de estas demandas, se hizo necesario en Colombia crear y sancionar una Ley General de Cultura en 1997, un desarrollo legislativo que, además de transformar la antigua COLCULTURA (entidad que dependía del Ministerio de Educación) en un Ministerio de Cultura, puso el tema de la cultura al mismo nivel de la salud, el trabajo, la defensa, la economía o la educación, como parte de los temas estratégicos del gobierno nacional; este hecho, permitió establecer herramientas normativas para el reconocimiento y la defensa de los derechos culturales -en especial el derecho a la diversidad- y el desarrollo de políticas públicas en este sentido.

Todas estas transformaciones implicaron un fuerte cuestionamiento sobre la identidad nacional y se hizo evidente la necesidad de una mirada incluyente para contar una nueva historia de Colombia desde otras voces. Consecuencia de ello, el Museo Nacional, como uno de los principales espacios para la construcción de imaginarios de nación, tuvo que empezar el replanteamiento de sus políticas curatoriales de acuerdo con las demandas de la carta política de 1991 y la Ley General de Cultura de 1997.

De esta manera, es en la primera década de los años 2.000 que podemos evidenciar este nuevo enfoque de identidad nacional en el Museo, principalmente en sus exposiciones temporales; estas exposiciones, con formatos más flexibles que las colecciones permanentes, permitieron dar cumplimiento a los mandatos de la constitución de una manera más inmediata.

El presente trabajo pretende recorrer algunas de estas exposiciones temporales que respondieron a la nueva idea de nación de la Constitución del 91 en el periodo comprendido entre el 2.000 y el 2010; este último, año del bicentenario de la 1ra independencia de Colombia, como un corte interesante para preguntarnos sobre el estado de su identidad nacional después de un proceso de 200 años de descolonización.

Este análisis se abordará principalmente desde tres categorías con sus respectivos casos de estudio:

1. La categoría **Nuevos relatos** tendrá como caso de estudio la exposición ***Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*** del año 2008, en donde se observa el nuevo relato de la diversidad étnica y cultural de nuestro país.
2. El caso de estudio de la categoría **Nuevos narradores** será la exposición ***Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo*** del año 2003, la cual pondrá en evidencia las nuevas voces que cuentan la historia nacional; voces antes no escuchadas, como la de las personas en condición de desplazamiento, víctimas directas del conflicto armado colombiano de las últimas décadas.
3. Por último, la categoría **Nuevas identidades** nos permitirá preguntarnos como el Museo construía imaginarios de identidad

nacional -una identidad única, blanca, andino-centrista y de élite- y como esta identidad decimonónica se pone en crisis en el nuevo escenario de globalización. La exposición ***Nación Rock*** del año 2007 nos servirá para evidenciar como el Museo empieza a dar cabida a identidades diversas, incluso construidas a partir de referentes globales resignificados en lo local.

De esta manera, la investigación intentará dar cuenta de una historia de transformación cultural, proceso que se puede revisar en la particularidad de la política curatorial del Museo Nacional en los años 2.000.

Capítulo 1: Nuevos relatos

Uno de los cambios más importantes que introdujo la Constitución Política de 1991, entre otros, fue el de declararnos un país pluricultural; según el artículo 7 se dice que “El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana” como uno de sus principios fundamentales y en el Artículo 8 afirma también que “Es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales (...) de la Nación” (Constitución Política de Colombia, 1991, pág. 1).

Para el Museo Nacional esto implicó una reflexión y replanteamiento del relato nacional en sus colecciones permanentes y exposiciones temporales. Es desde entonces que, en el marco de la presente investigación, nos interesa esta narración: la de un país diverso que reconoce identidades culturales antes excluidas o ajenas al discurso tradicional de lo nacional.

1.1 El relato de la diversidad cultural en la historia

La cultura, en el centro de este debate, se define como “conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.” (UNESCO, 1982, pág. 1)

La definición que de cultura ofrece el teórico chileno Humberto Maturana es también interesante para esta investigación, ya que la define como:

(...) una red cerrada de conversaciones que constituye y define una manera de convivir humano como una red de coordinaciones de emociones y acciones que se realiza como una configuración particular de entrelazamiento del actuar y el emocionar de la gente que vive esa cultura. Como tal, una cultura es constitutivamente un sistema conservador cerrado, que genera a sus miembros en la medida en que estos la realizan a través de su participación en las conversaciones que la constituyen y definen. (Maturana, 2003, pág. 22)

Estas definiciones tienen como un elemento fundamental el límite, es decir, que reconocer una cultura y su identidad, sus rasgos, implica reconocerse frente a otras y por tanto se reconoce la existencia de esas otras; como lo decía el historiador Alan Knight: “la formación y el forjamiento de las identidades sí dependen del contacto con el “otro”, de la “otredad”, sin el cual la especificidad de lo “nuestro” no se puede definir” (Knight, 2000, pág. 132).

Esa relación de legitimidad de la diferencia de una cultura frente a otra, condensada en los conceptos actuales de pluriculturalidad, multiculturalismo o diversidad, no ha sido siempre entendida de esta manera.

Principalmente han sido las teorías antropológicas quienes se han encargado de estudiar esa relación de una cultura frente a otras. Vamos a rastrear el proceso que llevó a adoptar las posturas actuales sobre la diversidad cultural desde la Ilustración, pues es allí donde se dan los primeros intentos sistemáticos de proponer teorías científicas sobre las diferencias culturales, gracias al interés suscitado por el contacto y la exploración del “Nuevo Mundo”. Según el antropólogo estadounidense Marvin Harris, en estos primeros postulados, es la idea de progreso la que caracteriza las teorías sobre la diferencia cultural. En el siglo XIX se complejiza esa idea de progreso y se

piensa en tres etapas de la evolución cultural: salvajismo, barbarie y civilización. Estas teorías influyeron fuertemente a Charles Darwin para su tesis sobre la adaptación de las especies y, luego de la aparición de su famoso libro “El origen de las especies” en 1859, fue aún más popular la idea de que la evolución cultural dependía de la evolución biológica; de allí la idea de que las personas de descendencia europea, de raza blanca y sexo masculino, fuesen el pináculo del progreso cultural y biológico.

En el siglo XX, los antropólogos a través de diferentes posturas cuestionaron con nuevas teorías sobre la diferencia cultural, los esquemas y las doctrinas evolucionistas. Apareció entonces en Estados Unidos la teoría del particularismo histórico, desarrollada por Franz Boas, en la que se plantea que cada cultura tiene su larga y única historia. De esta teoría se desprende uno de los rasgos más importantes para explicar la cultura en la contemporaneidad: el relativismo cultural, según el cual se afirma que no hay formas de cultura superiores o inferiores. Términos como salvajismo, barbarie y civilización simplemente expresan el etnocentrismo de pueblos que creen que su propia forma de vida es más normal que las formas de vida de otros pueblos (Harris, 1995, pág. 620).

El particularismo histórico y el relativismo cultural serían los cimientos para que más adelante, después de la Segunda Guerra Mundial, apareciera la teoría del estructuralismo, cuyo principal exponente fue Claude Lévi-Strauss.

Este enfoque, más preocupado por encontrar las uniformidades psicológicas que aparecen detrás de las aparentes diferencias, será la base de las concepciones actuales de la cultura, reconocida por los organismos internacionales como UNESCO, que hacen más énfasis en las semejanzas que las diferencias. En el estructuralismo se señala que a las diferencias entre culturas subyacen ciertos rasgos comunes, pues todas se desarrollan por variaciones sobre oposiciones recurrentes y sus resoluciones.

Lévi-Strauss, además, logra refutar la concepción evolucionista (movimiento lineal y progresivo) en el que la cultura europea ocupaba la cúspide y las demás un momento anterior en el proceso, y logra también demostrar que algunas culturas no occidentales alcanzaron en varios puntos de la historia un saber más avanzado que el europeo, pues su intelectualidad tuvo un desarrollo similar al de disciplinas científicas occidentales, aunque para ello emplearan caminos diferentes.

Néstor García Canclini, antropólogo argentino, resume este momento así:

(...) al descentrarse de su propia cultura, los antropólogos fueron descubriendo otras formas de racionalidad y de vida. También advirtieron que las culturas no occidentales habían resuelto quizá mejor que nosotros la organización de la familia y la educación (...). A partir de estos descubrimientos fue levantándose una concepción distinta de occidente sobre los otros pueblos y sobre sí mismo. La descalificación de los primitivos (...), se mostró inconsistente. La amplitud asignada desde entonces al concepto de cultura fue un intento de reconocer la dignidad de los excluidos. (Canclini, 2002, pág. 59)

Las concepciones de cultura que a partir de estos avances permiten reconocer la riqueza intrínseca en cada forma de vida de las sociedades

humanas y su legitimidad desembocaron en el debate multiculturalista de los años 60, 70 y 80, en Estados Unidos y México, este último como centro en Latinoamérica de los cuestionamientos a la identidad de las naciones desde el reconocimiento de su diversidad.

En este proceso resultó muy importante las diferentes declaraciones sobre la diversidad cultural de UNESCO; en la más contundente de todas ellas, la Declaración Universal de la Diversidad Cultural de 2001, se declara que “La riqueza cultural del mundo reside en su diversidad dialogante” y se eleva la diversidad cultural a patrimonio común de la humanidad tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos, entendida esta, no como patrimonio estático sino, tesoro vivo y por lo tanto renovable, como proceso que garantiza la supervivencia humana; se afirma que el diálogo intercultural es el mejor garante de paz y aspira también a evitar toda tentación segregacionista y fundamentalista que, en nombre de las diferencias culturales, sacralice esas mismas diferencias y desvirtúe así el mensaje de la Declaración Universal de Derechos Humanos. La declaración insiste en el hecho de que cada individuo debe reconocer no solo la alteridad en todas sus formas, sino también el carácter plural de su propia identidad dentro de sociedades igualmente plurales. Solo así es posible conservar la diversidad cultural en su dimensión de fuente de expresión, creación e innovación (UNESCO, 2001, pág. 3).

Es claro que el proceso de cambio en los enfoques de ciencias sociales como la antropología sobre la cultura y la diferencia cultural rindió como fruto un consenso internacional que inspiró también a los gobiernos nacionales para incluir la protección de la diversidad como uno de sus pilares en cuanto a políticas culturales.

1.2 La pluralidad cultural y la Constitución de 1991

Para contextualizar el proceso de reconocimiento normativo de la pluriculturalidad de la identidad colombiana, debemos empezar por señalar que este cambio se dio después de pasar por diferentes formas de administración del territorio del antiguo Virreinato de la Nueva Granada, después de la independencia de 1810: República de Colombia (1819-1830) también conocida como La Gran Colombia, Nueva Granada (1831 – 1857), Confederación Granadina (1857-1861), Estados Unidos de la Nueva Granada (1861-1863), Estados Unidos de Colombia (1861-1886) y, por último, desde 1886, República de Colombia, denominación que conserva actualmente.

El teórico Carlos Rincón, en el libro *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*, afirma que una de las características principales del proceso es que el hecho de declararnos como pluriculturales no tuvo el revestimiento de acontecimiento en un primer momento (Rincón, 2014, pág. 23). En una revisión de la prensa local y regional y revistas de análisis político de la época, es claro que apenas se tomó nota de la definición a pesar

de estar en el capítulo inicial de principios fundamentales. Las únicas líneas que Humberto de la Calle dedicó al tema en un libro posterior llamado *Contra todas las apuestas: historia íntima de la constituyente de 1991* fueron: “La Constitución descubrió la Colombia inédita: las etnias, las comunidades negras del Chocó, y reconoció sus derechos” (De la Calle Lombana, 2004, pág. 325). El hecho de que la declaración de la diversidad cultural como principio en la Constitución no haya sido señalada como acontecimiento nos llega a cuestionar si en realidad la normatividad surgió de juiciosas reflexiones acerca del tema o simplemente fueron producto de alguna transacción política.

Una revisión rápida de ámbito internacional, nos lleva a situar dos referentes de procesos importantes para llegar a cristalizar la iniciativa de unos pocos constituyentes de declarar a los colombianos pluriculturales: por un lado, Estados Unidos, que desde la década de los 60 comenzó a darle relevancia al debate del multiculturalismo como para establecer al pluralismo y el reconocimiento de una diversidad genuina como precondiciones para debatir los problemas económicos, políticos y sociales del país (Rincón, 2014, pág. 24); por otra parte, México, cuyos procesos constitucionales fueron los primeros en considerar el carácter pluricultural de su Estado-nación gracias a la fuerza de sus movimientos sociales e indigenistas.

Para Colombia, en cambio, el reconocimiento de su pluriculturalidad llega por otro camino, diferente a México (a través del debate público) y a Estados

Unidos de América (autocomprensión de la sociedad basada en el multiculturalismo). Dos hechos fueron antecedentes para el reconocimiento normativo de la diversidad cultural en nuestro país: la abolición de la Ley 89 de 1890, que declaraba “La manera como deben ser gobernados los salvajes que vayan reduciéndose a la vida civilizada” y la ratificación del “Convenio 169 sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes” de la Organización Internacional del Trabajo OIT a través de la Ley 21 de 1991; con estos, Colombia empezó a reconocer los derechos de las diferentes culturas habitantes del territorio.

Para nuestro país, este proceso se da en medio del surgimiento de la economía de la droga durante los años 70, situación que fue alentada por la decisión gubernamental al más alto nivel de brindar las condiciones para que los nuevos empresarios de la “bonanza marimbera” prosperaran velozmente tal vez con el espejismo de que esto trajera desarrollo a la región. El periodo crítico para que el narcotráfico se consolidara como nuevo motor de su economía fue durante el gobierno del presidente Alfonso López Michelsen (1976-1980), periodo que además legó, como producto colateral de este negocio, la anomia, entendida ella como situación de ordenamiento social insuficiente o desintegración social.

Esta anomia o ausencia de normas en el mundo del narcotráfico sugiere a sus participantes que solo quebrantando las leyes que hasta el momento habían

mantenido al sistema estatal colombiano, se puede aspirar a la movilidad social y la prosperidad económica, a través del despliegue de un aparato criminal y de violencia.

Colombia, que ha tenido durante la segunda mitad del siglo XX una historia continua de violencia¹ y al fratricidio como un elemento determinante de toda su construcción como país, a partir de la década de 1970 presentó un ascenso vertiginoso en su tasa de homicidios, llevándola a ocupar los primeros lugares durante las décadas posteriores, no solo en los índices de delitos contra la vida y lesiones a la integridad personal, sino también en secuestros y desplazamientos forzosos debido al auge de las prácticas asociadas al narcotráfico y la corrupción (Palacios & Safford, 2002, pág. 629).

Se convirtió esta situación en el estilo de vida colombiano como lo argumenta Carlos Rincón:

Los efectos de la situación anómica imperante hicieron que la generalidad de la sociedad colombiana viviera la nueva desregulación unida al narcotráfico como la forma contemporánea de un Colombian Way of Life del que todos los sectores e instituciones, quien más quien menos, de acuerdo con sus posibilidades y energías, se debían aprovechar, según un verbo muy en boga. (Rincón, 2014, pág. 52)

Daniel Pécaut, politólogo francés especialista internacional en asuntos colombianos, afirma que “durante años, las actividades ligadas a la droga han

¹ Incluso se puede identificar como uno de sus periodos históricos la época de La Violencia; que es un vocablo que se refiere a una serie de procesos provinciales y locales sucedidos en un periodo que abarca entre 1946 y 1964, aunque descargó su mayor fuerza destructiva entre 1948 y 1953. En estos años se partió en dos el siglo XX colombiano. Las variaciones de los cálculos estadísticos ofrecidos, que van de 80.000 a 400.000 muertos, revelan el cariz partidista (Palacios & Safford, Colombia: país fragmentado, sociedad dividida. Su historia., 2002).

contribuido mucho más directamente a desestabilizar las instituciones y la sociedad colombiana, que la confrontación armada” (Pécaut, 1999, pág. 289) y ha suscitado tanto un boom inmobiliario y del sector financiero, así como una especie de contrarreforma agraria, pues más de cuatro millones de hectáreas de las mejores tierras pasaron a manos de los narcotraficantes.

También ha traído otras consecuencias como: el debilitamiento de las viejas jerarquías que alienta a los jóvenes a conseguir la movilidad social por medio del dinero fácil; el resquebrajamiento de la relación Estado Sociedad debido a la desconfianza, no nueva, en un sistema estatal corrupto multisecular; una separación de las reglas del Estado y las reglas del negocio que obedece a intereses propios de expansión del mercado de la droga.

A esto se suma el problema del paramilitarismo, auspiciado inicialmente desde los años 80 por hacendados políticos y miembros de algunos carteles de droga como Gonzalo Rodríguez Gacha. En esta nueva dinámica del conflicto en la que entraron sectores civiles de empresarios, narcotraficantes y políticos que sostenían a las AUC (Autodefensas Armadas de Colombia), y de la compleja relación del tráfico de drogas con la historia política de Colombia, se empieza a desarrollar una cacería a miembros de los supuestos brazos políticos de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), como la UP (Unión Patriótica, movimiento del cual fueron asesinados seis mil de sus militantes) a pesar de que tan solo el 5% de sus militantes provenían de las FARC.

A finales de los 80, se suma a la crítica situación, el asesinato de tres candidatos presidenciales (Carlos Pizarro, Luis Carlos Galán y Jaime Pardo Leal) y una serie de graves masacres en Urabá y Córdoba que dan la bienvenida a una ofensiva paramilitar a principios de los años 90, que va a instaurar un modelo de expropiación de tierras a los campesinos: terror, desplazamiento, legalización notarial fraudulenta de los títulos, incluso vinculación en estos actos de empresas extranjeras.

De esta manera recibe Colombia la década de los 90, cuando se planteó la convocatoria de una Asamblea Nacional Constituyente, producto de la solicitud de varios sectores y a modo de transacción política. La Constituyente nació en un contexto de crisis de legitimidad del Estado y de los reclamos de dos de los movimientos guerrilleros protagonistas del conflicto armado, el M19 (Movimiento 19 de abril) y el EPL (Ejército Popular de Liberación) desmovilizados durante los gobiernos de Virgilio Barco y César Gaviria.

Es de subrayar que en Colombia movimientos sociales étnicos, en especial los indígenas, también jugaron un papel importante en el carácter pluricultural que se esbozó en esta constitución. Desde principios de los 80 ya venían manifestándose estas poblaciones indígenas en la ONIC (Organización Nacional Indígena de Colombia), quienes en 1986 hacen fuerte presencia en el Congreso Nacional de Movimientos Cívicos y Organizaciones Populares. Las diferentes movilizaciones de los años 80 permitieron visibilizar a los actores

cívicos y populares de provincias, barrios, municipios y regiones; para los pueblos indígenas, en específico, estas movilizaciones permitieron identificar la presencia de 84 culturas y 64 idiomas en un poco más del 30% del territorio nacional. Lastimosamente esta articulación popular no logró las dimensiones culturales y políticas de los movimientos mexicanos o de los debates alrededor de los derechos civiles y multiculturalismo en EE. UU.

Sin embargo, esta articulación de movimientos sociales permitió tener en la Asamblea Constituyente una composición pluralista en lo social y en lo cultural diferente a la parlamentaria, que al menos proporcionó una base mínima para que el pluriculturalismo llegara a ser planteado en el proyecto de constitución. En esta composición estaban exmilitantes del M19 y del EPL, miembros de la izquierda colombiana como el PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), miembros de los movimientos indígenas (quienes también tenían que representar a las comunidades afrocolombianas y raizales de San Andrés y Santa Catalina), así como miembros de los tradicionales partidos políticos del liberalismo y conservatismo. Excluidos del proceso quedaron tanto militantes de la Unión Patriótica como de las FARC.

Los constituyentes indígenas, por su lado, pretendían llevar a la asamblea proyectos relacionados con el reconocimiento de las diferentes culturas y la tenencia de tierras, pues para ellos su concepto de territorialidad tiene una íntima relación entre espacio e identidad personal - étnico- comunal, en el que

confluyen la relación con el lenguaje, la cultura, los valores ancestrales y la historia; lo que buscaban con estos proyectos era el reconocimiento del Estado al intrínseco lazo que para ellos hay entre tierra e identidad.

No obstante, ese reconocimiento no sucedió: a pesar de que los constituyentes habían conseguido el apoyo para el proyecto de ley de las comunidades indígenas, afro y raizales y de algunos otros miembros del grupo de constituyentes, la propuesta no se pudo concretar en el documento final.

Cuenta Alberto Zalamea, exconstituyente, en unas declaraciones no oficiales dadas en medio de una conversación en 1996 con los participantes en el Primer Simposio del Programa Internacional Interdisciplinario de Estudios Culturales sobre América Latina, que a punto de retirarse de la mesa constituyente las comunidades indígenas, Antonio Navarro Wolff (ex disidente del M19) logró llevarlos a negociar con Álvaro Gómez Hurtado, principal representantes del poder político tradicional y miembro del Partido Conservador . La transacción para que lo pluricultural apareciera en nuestra constitución se selló con el pacto de “ustedes no me tocan la tierra y yo les pongo los votos que necesitan (...). Así entró por lo menos la cosa pluricultural”. De esta manera, la tradicional acción del Estado colombiano de esquivar la reforma agraria fijó uno de los principios fundamentales de la nueva nación colombiana (Rincón, 2014, pág. 58).

En la actualidad, el Estado aún tiene desprovisto de reconocimiento la relación fundamental de la identidad y la tierra no solo para los pueblos indígenas, sino para miles de campesinos que siguen siendo víctimas de la desidia de éste para controlar el proceso salvaje de desplazamiento y apropiación de tierras por parte principalmente de grupos paramilitares y narcotraficantes.

1.3 Exposición “*Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*”: un relato de lo pluriétnico y multicultural de la nación colombiana

En el escenario político, queda tal vez la sensación de que lo pluricultural entró a la constitución como negociación y transacción para las comunidades indígenas y afrodescendientes. Pese a ello, los temas de la diversidad y la pluriculturalidad ya estaban en el debate público nacional e internacional, hecho que obligó a los actores del campo cultural a transformar sus políticas, ya fuera por simpatía con los nuevos postulados o por mandato constitucional.

El Ministerio de Cultura, entidad rectora de sector cultural en Colombia, dispuso en los lineamientos del “Plan Nacional de Cultura 2001-2010: Hacia una ciudadanía democrática cultural” la diversidad como uno de sus ejes estratégicos. De este y otros documentos, como el CONPES 3162 “Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010” y el Convenio PNUD/Colombia de 1996 para “Ampliación del Museo Nacional de

Colombia”, nace el “Plan Estratégico 2001-2010: Bases para el Museo Nacional del Futuro” que pretendió, a través de una construcción participativa, sentar las bases políticas y operativas para hacer del Museo un espacio de inclusión y pieza importante del desarrollo del país desde los nuevos valores de nación.

Producto de estas políticas, la Dirección de Etnocultura del Ministerio de Cultura, el Grupo de Estudios Afrocolombianos del Centro de Estudios Sociales (CES) de la Universidad Nacional y el Museo Nacional, junto con grupo de profesionales afrocolombianos, palenqueros y raizales, conformaron un seminario permanente para buscar alternativas concretas para visibilizar a los afrocolombianos y sus aportes a la formación de la nación.

Como estrategia para la visibilización de estos pueblos, en el seminario se discutieron varias propuestas para una exposición temporal en el Museo Nacional como por ejemplo de las prácticas artesanales de la orfebrería, o la ganadería, o las prácticas agrícolas; sin embargo, estas se descartaron pues se podía excluir a la población afrocaribeña (palenquera y raizal). Fue el tema de los ritos fúnebres el que acogió la colectividad, pues esta era una de las prácticas culturales de las comunidades afro más afectadas por causa del conflicto armado.

Reiterativamente las comunidades manifestaron en el seminario la imposibilidad de llevar a cabo ceremonias de entierro para algunos miembros de su comunidad por el accionar de grupos armados de todas las tendencias y

afiliaciones en sus territorios. Así mismo, la comunidad raizal de San Andrés, Providencia y Santa Catalina también expresaron la dificultad para llevar a cabo los ritos fúnebres con integrantes de su comunidad que, por falta de oportunidades, han tenido que recurrir al comercio de ilícitos; en estos casos, el naufragio de sus lanchas por la interceptación armada por aire o por agua de las autoridades hacen que los cuerpos de sus seres queridos se pierdan en altamar y ante la ausencia del cuerpo el rito mortuario no se puede llevar a cabo.

En el caso de la gente de ascendencia africana esas restricciones tienen el potencial de erosionar la totalidad de su cultura y, por lo tanto, implica su aniquilamiento. Esa especificidad obedece a la importancia que los ancestros desempeñan y han desempeñado dentro de las sociedades de África occidental y central, así como en aquellas que los cautivos provenientes de esas regiones crearon en las Américas. En muchas de estas últimas, incluyendo comunidades Afropacífico y Afrocaribe, (...) los descendientes de los africanos reverencian con los mismos cantos a los muertos y a los santos. (Museo Nacional de Colombia, 2008-A, pág. 21)

De esta manera, se inició una investigación profunda sobre los ritos fúnebres de las comunidades afrocolombianas, al tiempo que se trabajó en una propuesta museográfica que diera cuenta de los principales hallazgos de esta investigación a través de un montaje para la Sala de Exposiciones Temporales del Museo Nacional de Colombia; esto también como primer paso para desarrollar competencias museográficas y museológicas en los miembros del seminario permanente para futuros proyectos de visibilización de esta comunidad.

De allí nace “*Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombiana, raizales y palenqueras*”, exposición temporal inaugurada en el mes de agosto del año 2008.



Figura 1: Afiche de la Exposición “Velorios y santos vivos” y portada del catálogo de la misma exposición. Corresponde al altar de la última noche de la novena hecho en San Basilio de Palenque, Bolívar.

Del título, el Museo Nacional advierte en el catálogo de la exposición:

Si nos atuviéramos a la nomenclatura que legitimó la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, celebrada en Durban, Sudáfrica (Naciones Unidas, 2001) bastaría con decir afrodescendientes. Sin embargo, en Colombia la gente de ascendencia africano-occidental y central reclama que se le nombre de acuerdo con sus adscripciones étnicas y raciales, que responden tanto a identidades cambiantes, como a coyunturas políticas. De esta manera el título de la exposición, además de denominaciones citadas, debería incluir, por una parte, nombres como los de renacientes, libres y cimarrones, y, por otra, mulatos, zambos y morenos, entre otras. (Museo Nacional de Colombia, 2008-A, pág. 17)

También es importante señalar que raizal (“Son of the soil”) es el término usado por los isleños nativos, descendientes de esclavizados y europeos que

habitaron desde el siglo XVIII el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina; y que palenqueros se refiere a las personas negras emancipadas o cimarrones que habitaban los palenques, lugares de resguardo y resistencia de la esclavitud que datan de la Colonia.

Los territorios escogidos para la investigación fueron San Andrés, Providencia y Santa Catalina (Caribe insular); Quibdó, Tutunendo, Istmina y Condoto (Chocó); Guachené, Padilla, Puerto Tejada, Villarrica, Yarumales (zona plana del norte del Cauca); Quinamayó (Valle del Cauca); Tumaco, Imbilí, Tulmo, Robles y Espriella (Nariño); Guapi y Limones (Cauca, sobre el litoral Pacífico); Uré (sur de Córdoba) y Palenque de San Basilio (Bolívar).

Específicamente, se investigó a los pueblos descendientes de África llegados por la trata de personas en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX². Según el antropólogo colombiano Jaime Arocha, uno de los líderes de la investigación, la cantidad aproximada de "piezas de indias" (nombre dado a los africanos en el

² El antropólogo Jaime Arocha brindó una clasificación de estos pueblos según su año de trata y procedencia: Trata entre 1533 y 1580 provenientes de las etnias Balanta, Biafara, Bijago, Bran, Zape, Serere, Yolofo, Mandinga y con destino las regiones de Llanura Caribe, Magdalena, Bajo Cauca y Valle del Cauca.

Trata entre 1580 y 1640 provenientes de las etnias Kongo, Manicongo, Anzico, Angola, Bran y Zape, con destino a las regiones de Llanura Caribe, Magdalena, bajo cauca y Valle del Cauca.

Trata entre 1640 y 1703 provenientes de Arará, Ashanti, Aulé, Ewé, Fanti y Fon, con destino las regiones de Valle del Cauca y litoral Pacífico.

Trata entre 1704 y 1713 provenientes de las etnias Lucumí o Yoruba, Carabalí o Igbo, Ewe y Fon, con destino las regiones del Caribe insular y continental, Valle del Cauca y Litoral Pacífico.

Trata entre 1713 y 1740 provenientes de las etnias Ashanti, Ewe e Igbo con destino las regiones de del Caribe insular y continental, Valle del Cauca y Litoral Pacífico.

Trata entre 1740 y 1810 proveniente de las etnias Ashanti, Ewe e Igbo con destino las regiones de del Caribe insular y continental, Valle del Cauca y Litoral Pacífico.

lenguaje mercantil), que entraron a Colombia durante esta época fue de más de un millón (Arocha, 2006, pág. 13).

Se identificó durante la investigación que, a pesar de la enorme diversidad de prácticas culturales de estos pueblos migrantes, todos coincidían en considerar a los antepasados parte de sus familias vivientes y por ello desarrollaron complejos cultos para honrar a sus ancestros. Ya en las Américas, estas tradiciones se camuflaron en el culto a santos y vírgenes del catolicismo, que, por ejemplo, en el caso de los descendientes de la etnia Lucumí, sirvieron para encubrir su culto a orichas o deidades, hecho que les permitió incorporarlos a la vida cotidiana en calidad de parientes y antepasados. (Museo Nacional de Colombia, 2008-A, pág. 22) Esto, sumado a las diferentes formas de resistencia³, permitió que hoy el país cuente con el patrimonio inmaterial de las culturas creadas a partir de los legados africanos de estos migrantes.

En estas nuevas culturas, se estableció una visión de parentesco entre vivos y santos que persiste aún en las comunidades afrocolombianas objeto de la investigación y exposición. Para señalar más claramente esta relación que sobrevive en la actualidad citamos un fragmento de la entrevista hecha por uno

³ Es importante señalar que las formas de resistencia más prominentes de estos pueblos y por las cuales llegaron a sobrevivir hasta la actualidad fueron: **el cimarronaje armado** que consistió en escapar de los sitios de cautiverio para formar aldeas amuralladas, conocidas como palenques, y defenderse o atacar a los españoles usando armas; **el cimarronaje simbólico** que se refiere a las formas de resistencia que los cautivos africanos ejercieron apelando a sus conocimientos de lo que los europeos llamaban magia y brujería, con el fin de causarles daño físico y psicológico a los amos y del mismo modo sabotear la explotación laboral que sufrían; y **la automanipulación** que consistía en pagarles a los amos el valor de sí mismos y de esa manera obtener cartas de libertad dando fe de que habían dejado de ser esclavizados. De este logro dependió el que buena parte de esta gente liberada tomara para sí el nombre de “libre”, etnónimo que junto a “renaciente” aún hoy es muy usado en el Pacífico colombiano.

de los estudiantes de la antropóloga Nina S. Friedemann de la Universidad Nacional, Hernando Sabogal, en la década de 1970, en la que habló con la capitana de las procesiones en honor a la Virgen de Atocha en la región de Barbacoas, Nariño:

- ¿Cuánto tiempo hace que usted viste a la virgen?
- Toda la vida -le contestó Doña Aurelia Lemos, añadiendo: - ¿No ve usted que yo soy la madre de la virgen? (Friedemann & Arrocha, 1983, pág. 405)

Por ello, el equipo técnico del proyecto, cuando tuvo el reto de estructurar la investigación, decidió incluir los festejos que en estas comunidades hacen a los santos, pues, en la práctica, coinciden con varios elementos simbólicos de los rituales mortuorios, como si a los santos se les celebrara velorios con el ánimo de pedir o agradecer favores.

Los nexos entre ancestros y vivos, entre santos y personas, justificaron esta muestra museográfica de ceremonias o prácticas simbólicas para los santos y los muertos; por ello, en el espacio de la exposición se representaron tanto altares correspondientes a los ritos fúnebres de personas, como altares de las festividades de vírgenes y santos; de esta manera el proyecto museográfico consistió en recrear, a través de tres secciones, estos ceremoniales.

La primera sección se enfocó en presentar un **contexto de las comunidades africanas originarias** de donde provenían los migrantes estudiados en la investigación y sus prácticas rituales; esto se hizo a través de la presentación de 15 objetos pertenecientes a la Colección Bertrand del Museo

Nacional⁴, que consistían especialmente en máscaras, esculturas e instrumentos musicales, piezas pertenecientes a diversos grupos étnicos del África Central; algunos de los objetos de esta sección estaban asociados con la representación de sus ancestros.



Figura 2: Sección introductoria de la exposición temporal Velorios y Santos Vivos en el montaje del Museo Nacional.

⁴ La Colección Bertrand del Museo Nacional consiste en una serie de objetos pertenecientes a diferentes grupos étnicos de la región central del continente africano donados al Museo por William E. Bertrand, epidemiólogo estadounidense que adquirió textiles, máscaras, cetros ceremoniales, instrumentos musicales, cestas, figuras, armas, bancos, objetos de adorno personal y objetos utilizados para curación y adivinación, principalmente durante su ejercicio profesional en la República Democrática del Congo. La colección completa llegó a Colombia proveniente de la ciudad de Nueva Orleans, Estados Unidos en 1998 y estaba compuesta por 177 piezas; 15 de ellas fueron donadas por Bertrand al Museo Nacional de Colombia luego de su exhibición en la Sala de Exposiciones Temporales, esto, gracias a su cercanía al país y a comunidades afrocolombianas del Chocó con las que trabajó como epidemiólogo desde los años 60's y con las que mantenía correspondencia constante desde entonces.



Figura 3: Fotografía de la Máscara Mwana Pwo (Mujer Joven) parte de la colección Bertrand del Museo Nacional de Colombia.

Por ejemplo, Mwana Pwo (mujer joven), es una pieza de madera que hizo parte de esta sección de la exposición y que representa una figura–arquetipo dentro de la variedad de máscaras usadas por la etnia Chokwe en África; representa un ancestro femenino que murió joven. La curadora de la Colección Bertrand del Museo Nacional de Colombia, Martha Luz Machado Caicedo, cuenta más de la función de las máscaras en esta comunidad en la ficha de registro en el sistema de información de piezas y colecciones del Museo:

La etnia Chokwe tiene más de cien tipos máscaras diferentes que llevan el nombre común makishi o akisi (sing. likishi, o mukishi). Makishi, representa el espíritu de un difunto específico (afú) que regresa al mundo de los vivos, para guiar asistir y proteger a los miembros de la comunidad. A través de la mascarada, Makishi difunde conocimientos y experiencia del pensamiento Chokwe. (...) la escarificación representada en la máscara es la decoración principal de los hombres y las mujeres Chokwe; estas marcas simbólicas

obedecen a un antiguo ritual. Todas las escarificaciones tienen un nombre especial, son marcas étnicas. (Museo Nacional de Colombia, 1999, pág. 1 y 2)

Es importante señalar el valor que tuvieron las escarificaciones, como las representadas en la máscara, en los pueblos provenientes de África y sujetos de trata durante casi tres siglos, que usaban estas marcas como parte de prácticas rituales en sus territorios originales; al ser estos los únicos migrantes desnudos en la historia de la humanidad -no pudieron llevar nada consigo, no por su violenta y rápida captura, sino porque sus captores los desnudaron como símbolo de dominación-, la memoria se convirtió en el principal instrumento para la reconstrucción de la vida en las Américas. Sin embargo, y a pesar de que los despojaron de la mayoría de sus símbolos estéticos, a los cautivos no les pudieron quitar sus escarificaciones, tatuajes, peinados o pulimiento de los dientes, todos ellos marcas emblemáticas de su filiación étnica, marcas que actuaron como puntales de esa memoria y que estuvieron presentes a través de las máscaras bantúes en la exposición.

Siguiendo con las secciones de la exposición, en una **segunda** se representó el conjunto de **etapas** que las comunidades reconocen **alrededor de la muerte**, etapas que están constituidas por diferentes prácticas que varían según la comunidad.

La primera de estas siete etapas es la **agonía**, que se refiere a la proximidad de la muerte. En la investigación se identificó que en algunas de las comunidades visitadas -en especial el Archipiélago de San Andrés, Providencia

y Santa Catalina- existen miembros de ellas reconocidos con dotes para predecir el momento de la muerte. En otras comunidades -como en San Basilio de Palenque o en el Baudó, Chocó- en cambio son señales de la naturaleza -avistamiento de pájaros como el kajambá o el guaco- las que pueden anunciar la muerte propia o de alguien cercano. De cualquier manera, esta etapa empieza cuando la sabiduría de la comunidad identifica la inminencia de la muerte de uno de sus miembros, de tal manera que se activan manifestaciones de solidaridad y de acompañamiento a la persona en agonía y a su familia. En el Chocó, por ejemplo, las juntas mortuorias reúnen apoyos económicos de la comunidad para ayudar en los gastos de las ceremonias. En el ámbito privado, a diferencia que en las ciudades que se aísla al enfermo, a este la comunidad lo rodea y le brinda manifestaciones de afecto, como ofrecerle sus bebidas y comidas favoritas, rezarle novenas que ayuden a su buena muerte e, incluso en San Basilio de Palenque, se le cantan su lumbalú⁵.

En la exposición, esta etapa fue recreada con algunas fotografías de los rituales de agonía hechos para el célebre músico palenquero José Valdez Simanca, alias Simancongo, en donde se veía el acompañamiento de sus familiares y amigos con cuidados especiales y cantos.

⁵ Para los pueblos palenqueros el equivalente a un alabao es el lumbalú. En San Basilio de Palenque los lumbalúes son interpretados en su lengua criolla de base Ki-kongo –una de las lenguas bantúes africanas de las cuales llegaron hablantes en las tratadas de esclavos- con incidencia del vocabulario español y portugués. (Museo Nacional de Colombia, 2008-A, pág. 24)



La siguiente etapa es **la muerte**, que no se trata solamente del deceso de la persona sino, de las actividades alrededor de la preparación del cuerpo antes de ponerlo en el ataúd, de la divulgación del fallecimiento a través de voceadores y la preparación del velorio. En las poblaciones en donde no hay funerarias, son sus propios miembros quienes llevan a cabo las labores de embalsamamiento, construcción del cajón y preparación de la tumba en el cementerio. En la exposición se mostraron algunas fotografías de quienes tradicionalmente ejercen esos oficios:



Figura 4: Fotografía de Miss Nilda O'Neill, más conocida como “La Bruja”, embalsamadora de la isla de Providencia.

Mujeres y hombres se reúnen, no solo para ayudar a preparar el cadáver, sino para rezar, coser, cantar y arreglar y decorar el espacio donde tendrá lugar la velación. En la mayoría de las comunidades visitadas, se encontró que, en preparación del velorio, las casas -que es el lugar en donde más frecuente se llevan a cabo- se embellecen y se visten de blanco en señal de luto.

En el Archipiélago, por ejemplo, lo primero que hace su familia es parar el reloj a la hora de defunción. Luego, acuden mujeres cercanas para arreglar la casa, cubrir ventanas y espejos con cortinas blancas, para que el alma ni se refleje, ni se desoriente. También disponen una mesa que cubren con un mantel blanco y sobre ella colocan himnarios y la Biblia, un florero con flores blancas, una jarra con agua para los visitantes y un vaso de agua –que nadie toca– para que el muerto sacie su sed. (Museo Nacional de Colombia, 2008-B, pág. 13)



Figura 5: Recreación de escena interior en la etapa de la muerte según la tradición del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina durante la exposición “Velorios y Santos Vivos” en el Museo Nacional.

En cuanto al vestuario para el difunto, la práctica varía según la comunidad; en las islas se acostumbra a que las mujeres cercanas a la familia cosen una bata blanca, en el caso del ajuar femenino, y para los hombres, ropa de calle del mismo color, ambos ajuares con aperturas en la espalda, de manera que se puedan ajustar al cuerpo con tiras de tela. Mientras que, en el afro pacífico, frecuentemente las personas expresan su deseo antes de morir de

vestir con hábitos de la religión católica como los de la Virgen del Carmen o de San Francisco de Asís, debido a la devoción que le profesan, o de vestir con sus trajes de boda, en especial en el caso de las mujeres. (Museo Nacional de Colombia, 2008-A, pág. 35) Por ello es común que una de las prácticas de la comunidad durante la etapa de la muerte es coser, ya sea para elaborar atuendos nuevos o para ajustar los trajes de bodas con los que vestirán los difuntos en su féretro.



*Figura 6:
Fotografía del
montaje
itinerante
Exposición
“Velorios y
Santos Vivos” en
donde se
aprecian los
atuendos para
los muertos
según la
tradición de
algunas
comunidades
afrocolombianas.*

En la etapa de la muerte, se prepara el cajón antes del velorio y es frecuente encontrar que en él se insertan objetos para que acompañen a la persona fallecida; en muchos casos son objetos de uso cotidiano, como bastones, camándulas, prótesis dentales, gafas, radios, con la creencia de que así no se preocuparan por regresar por estas pertenecías. En Quibdó se

acostumbra a poner dentro del cajón un atuendo nuevo en los pies del difunto para que también se lo lleve, eso sí, sin piezas metálicas para no poner su alma en pena. Actualmente, también se acostumbra a sellar los ataúdes antes del velorio para que no le introduzcan objetos para causar daño al alma del muerto.



Figura 7: Fotografía de parte del montaje de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional en donde se observa una representación del cajón mortuario con objetos que familiares y amigos introducen para que acompañe al fallecido en su viaje.

La tercera etapa de los ritos mortuorios de estas comunidades es la del **velorio**, una de las más importantes de todas estas conmemoraciones, y que consiste en la exhibición del cadáver en su cajón y concluye cuando éste es llevado al cementerio. En la exposición en el Museo Nacional, se hizo énfasis en la diferencia entre los velorios de niños y adultos; para el caso de los primeros, el velorio es muy corto, pues consideran que los “angelitos” están libres de pecado y van directo al cielo. En cambio, hacen celebraciones muy alegres y es común que se hagan desfiles muy coloridos con la participación nutrida de compañeros de colegio, si están en edad escolar; además de cantos especiales

en los velorios de los angelitos, los cuales son llamados chigualos, gualíes o bundes, la comunidad interpreta arrullos con instrumentos como la tambora, el bombo, los cununos y los guazáes, objetos que estuvieron en el montaje de la exposición en el Museo Nacional.

Es en la etapa del velorio donde aparecen los altares:

En San José de Uré, un antiguo palenque de la llanura Caribe, entronizan al angelito en un altar hecho de papeles multicolores, después de haberlo vestido, de haberle amarrado sus manitos y pies y de haberle colocado una palma de papel entre los dedos de las manos y otra en los pies. Le mantienen los ojos abiertos con palillos, le ponen una flor sobre la boca y lo rodean con flores. Le arreglan la cabeza con un penacho reminiscente de los que usan los Congos del Carnaval de Barranquilla, los cuales, a su vez, recuerdan las indumentarias que usaban en el siglo XVII los reyes kicongos del África Central. En Uré, por tradición, las mujeres son quienes arman los altares de adulto y angelito. Sin embargo, la elaboración no es un proceso mecánico pues, en el caso de este altar de angelito, las mujeres más jóvenes fueron orientadas por las mayores, quienes con base en su memoria verificaron cuidadosamente los detalles con el fin de reproducir fielmente la forma más adecuada de despedir al niño o niña. (Museo Nacional de Colombia, 2008-B, pág. 21)



Figura 8: Representación de altar para angelito de la comunidad de San José de Uré, departamento de Córdoba, elaborado por jóvenes y sabedoras del municipio. Parte de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.

En el caso de los adultos, sus velorios son más largos y por tanto se requiere de dividir el espacio de la casa para diferentes funciones, pues se debe estar preparado para la visita y atención de numerosos participantes que vendrán a acompañar los rituales en esta etapa. Es así como se cuenta principalmente con tres espacios: el primero, un espacio sagrado, que consiste en un altar alrededor del féretro donde se encuentra el difunto. A excepción de las comunidades raizales, en las demás comunidades afrocolombianas se encontró reiterativamente altares que contienen como elementos centrales un Cristo, moño o mariposa negra; así mismo telas blancas en las paredes de las que cuelgan figuras de luto y/o adornos, velones o luminarias y, bajo el féretro o

detrás de él, un vaso con agua para calmar la sed del recién fallecido -en algunas comunidades este vaso de agua además contenía hierbas medicinales según las diferentes creencias-.



*Figura 9:
Fotografía del
velorio de
Verónica
Colorado en
Guapi, Cauca, en
2007. Tomada
durante la
investigación y
presentada en un
pendón de la
Exposición
itinerante
“Velorios y
santos vivos”.*

El segundo espacio tiene una función semi-sagrada y corresponde a la cocina en donde familiares y amigos prepararan bebidas y alimentos para los asistentes. El tercer es la zona profana, que generalmente es el jardín o antejardín donde cantaores y cantaoras descansan, donde se reciben a los visitantes, y donde estos pueden jugar dominó, cartas, parques, damas, y contar chistes de doble sentido e historias cotidianas y sobrenaturales.



Figura 10: Aparador con ejemplos de comidas y bebidas que se reparten durante el velorio, novena y última noche. Exposición "Velorios y santos vivos" en el Museo Nacional.



Figura 11: Espacio profano a la entrada de la Exposición "Velorios y santos vivos" en el Museo Nacional. Allí, entre otros objetos, se encontraban juegos de mesa.



Figura 12: Fotografía de área “profana” en un velorio de Istmina, Chocó, usada en la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional

El **entierro** es la cuarta etapa asociada a la muerte; esta empieza cuando se saca al fallecido del lugar de velación y se lleva al cementerio para darle sepultura. Cuando hay iglesia, tienen lugar dos procesiones fúnebres, una hasta el templo y otra hasta el cementerio. (Museo Nacional de Colombia, 2008-A, pág. 48)

Durante este rito, en el Archipiélago antes se acostumbraba a tomar una foto del muerto con la familia antes de sellar el cajón para empezar la procesión; Miss Cleotilde Henry compartió esta fotografía con los investigadores para posteriormente ser usada en el montaje del Museo Nacional:



Figura 13: Fotografía del fallecido padre de Miss Cleotilde Henry antes de la procesión a la iglesia en la Isla de Providencia.

Las prácticas en la procesión varían según la comunidad, pero en todas es un factor común que sean amigos y familiares hombres quienes cargan el cajón; actualmente se está perdiendo la tradición de los cantos tradicionales de las comunidades afrocolombianas pues con los ancianos cantaores y cantaoras está desapareciendo la práctica; en cambio de eso, algunos asistentes llevan sistemas de reproducción de sonido para poner canciones populares y rancheras de las cuales los investigadores encontraron que “Nadie es eterno en el mundo” del cantante Darío Gómez, es la más sonada.

Por su parte, en San Basilio de Palenque, tratan de mantener la tradición de recorrer los pasos del muerto. Entonces, organizan una serie de paradas durante la procesión antes de llegar al cementerio; estas corresponden a los lugares que más frecuentaba el fallecido y en donde los asistentes hacen reclamos o alabanzas al finado. Esta procesión puede tener relación con el procedimiento “la visita del cajón” que encontró el lingüista Armin Schwegler en

los pueblos bantúes del río Congo, en donde hacen la misma práctica. (Museo Nacional de Colombia, 2008-A, pág. 39)

Se encontró en todas las comunidades investigadas, a excepción de las islas, que en el cementerio se marcan las tumbas con una planta conocida en Guapi como palma Colorada, en el norte del Cauca y en Nariño como palma China y en el departamento de Chocó como palma de Cristo, a la que se le atribuyen poderes para alejar malos espíritus.



Figura 14: Fotografía del Cementerio de Espriella, Nariño, en donde se ve las tumbas marcadas con “palma china”. Imagen usada en la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.

Sin embargo, esta tradición la mantienen las personas más pobres de las comunidades, pues quienes tienen más recursos, prefieren hacer recubrimientos de mármol y encerrar la tumba entre rejas para que no se roben los objetos o el vaso de agua que sus familiares y amigos dejan para acompañar al fallecido.

La misma noche, después del entierro, empieza la quinta etapa de los ritos mortuorios que corresponde a **la novena**. Esta se trata del periodo de 9 noches en las que los deudos hacen rezos y cantos frente a un altar que reemplaza la presencia del fallecido.

En San Basilio de Palenque, la comunidad acude a la rezandera para organizar el rito y el altar. Para la investigación, la señora Moraima Simarra organizó un altar con los siguientes elementos: una mesa sencilla contra la pared que cubrió con una sábana blanca de techo a piso; sobre ella colocó tres imágenes correspondientes a la Virgen del Carmen, el Sagrado Corazón de Jesús -detrás de la cual se puso el vaso con agua para saciar la sed del muerto- y la de San Martín de Loba; también puso tres velas introducidas en botellas de gaseosa que, según las instrucciones de la rezandera, deben permanecer prendidas todo el tiempo, por lo cual hay que tener a la mano las velas de repuesto para los nueve días; por último, en el centro de la mesa se dejó un Cristo con un escapulario colgado para los rezos. Este altar sencillo luego será enriquecido con moños y flores para la última noche de la novena como se observa a continuación -las dos versiones del altar-:



*Figura 15:
Fotografía
de los
altares de la
novena y
última noche
de San
Basilio de
Palenque en
la
Exposición
Velorios y
santos vivos”
en el Museo
Nacional.*

En otras poblaciones hacen altares similares con algunas variantes como en Uré, en dónde al vaso de agua le ponen un algodón dentro con la idea de que el alma del fallecido se hidrate sin tener que ver su reflejo. Allí también se cosen unas cruces negras a la tela blanca que se usa como fondo del altar; a estas decoraciones las llaman lutos. Como ejemplo de las variantes en las prácticas de la novena, en Tumaco se puede ver que, mientras no se esté rezando, la comunidad cubre con una carpeta o tela al Cristo del centro del altar y solo se deja encendida una vela para que no se llame al muerto mientras no haya oración para él.

La **última noche** de la novena es la sexta etapa asociada a la muerte, y esta, por ser la última oportunidad para despedirse del fallecido, se convierte en

otro de los momentos cumbre de esta serie de ritos. Como lo habíamos comentado antes, hay poblaciones en donde al altar del novenario se le ponen más telas, lutos o moños, se añaden escalones, flores y más velas o luminarias a los mismos; es el caso de San Basilio de Palenque, altar que se escogió como portada del catálogo de la exposición y afiche de la muestra.

A excepción de las islas, cuyos ritos tienen menos simbología por la austeridad que profesan desde su religión baptista, las gentes afrocolombianas del caribe continental y el pacífico arman altares aún más faustosos que los de la novena. Los sabedores de las regiones visitadas explicaban a los investigadores que hay diferentes tipos de "tumbas", como les llaman también a los altares. En Tumaco, por ejemplo, es común encontrar tumbas de riñón cuya base es circular y tienen la inscripción del nombre del difunto con granos de arroz o arveja.



*Figura 16:
Fotografía del altar
hecho para doña
Elda Quiñones en
Tumaco, Nariño.
Imagen usada en la
Exposición "Velorios
y santos Vivos" en
el Museo Nacional.*



*Figura 17:
Fotografía detalle
del altar hecho para
doña Elda Quiñones
en Tumaco, Nariño,
recopilada por los
investigadores.*

Existen otro tipo de altares llamados “tumbas de cuerpo presente” que imitan la presencia del cuerpo o del féretro. Este es el caso de la tumba hecha para Sofía Perea Palacios, una joven que falleció en 2008 en el corregimiento de Chachajo, municipio del Alto Baudó, departamento del Chocó, su cuerpo es representado para la última noche de la novena con hierbas bajo una sábana con la forma del cuerpo humano. Al redor del “cuerpo presente” se pusieron las “palmas de Cristo” para ahuyentar los malos espíritus.



Figura 18: Fotografía de la tumba de cuerpo presente de Sofía Perea Palacios en el Alto Baudó, Chocó. Imagen usada en el montaje del Museo Nacional de la Exposición “Velorios y santos vivos.”.

En la vereda de Acosó, Municipio de Condoto, Chocó, el señor Augusto Sánchez recreó un altar de última noche que tiene elementos particulares que pueden estar asociados a iconografías de origen africano. En este caso, el altar estaba hecho de tres sábanas, una puesta en el techo, a manera de cielo, la segunda en la pared que fue decorada solemnemente y la tercera, en el piso que cubría el lugar del cuerpo presente. Lo más interesante de este altar eran las decoraciones en la sábana de la pared, que correspondían por un lado a una franja en el borde exterior con triángulos que formaban un zigzag detalle que recordaba la simbología de Changó, el Oricha del rayo y el trueno. (Museo Nacional de Colombia, 2008-A, pág. 59) En el parte central superior de este altar se encuentra un triángulo negro con su vértice hacia arriba, que reitera una posible alusión a Changó; debajo de él, un ánfora de la que beben dos aves, un cáliz, una cruz y finalmente una estrella de ocho picos. Luego, vienen tres escalones hechos con cajas de cartón decorados con estrellas y donde

nuevamente aparecen los pájaros bebiendo del cántaro, el cáliz y la cruz. En el piso se representó el cuerpo presente con tiras de tela negra para formar una cruz y en donde se puso también una almohada para el descanso de la cabeza del difunto; esta tumba también tenía velas para iluminar el camino del fallecido como se ve en las siguientes imágenes:



Figura 19: Detalles de la tumba recreada en Condoto, Chocó para la investigación y exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.

Durante la visita de los investigadores a la vereda Acosó, en el municipio de Condoto, visita en la que el señor Augusto Sánchez hizo el montaje de esta tumba, quienes participaron de la actividad estuvieron constantemente vigilados

por personas de civil que se movilizaban en motos; se cree que estas personas pertenecían a grupos paramilitares. A la partida del equipo investigador, el señor Augusto Sánchez fue desterrado del municipio por estas personas.

En Guapi, Cauca, los altares de la última noche además llevan la foto del difunto como se ve a continuación:



*Figura 20:
Fotografía del altar
de Enriqueta
Sinisterra Rodríguez
en Guapi, Cauca, en
la Exposición
“Velorios y santos
vivos” en el Museo
Nacional.*

En la exposición también se señaló algunas particularidades en las prácticas de esta etapa según la comunidad; en este municipio, la conmemoración de la última noche de la novena termina a la media noche cuando se recoge el altar con la participación de los allegados al difunto; en el resto de las comunidades afrocolombianas en el continente, el ritual termina a la madrugada después de haber acompañado toda la noche al cuerpo presente y a la familia y después de haber apagado una a una las velas. El ritual termina en un clímax de expresión de dolor cuando se apaga la luz de la última vela, de

manera que se “recoge el paño” o se levanta el altar en medio de la penumbra del amanecer.

En Uré, Córdoba, se arman altares para la última noche de la novena con nueve escalones; en cada uno de ellos se ponen láminas de santos, y veladoras, hasta llegar al más alto, sobre el cual reposaba un cuadro del Sagrado Corazón. Como detalle, en el séptimo escalón de este altar se pone el vaso con agua y un algodón para que el fallecido beba valiéndose de este algodón para que no se vea reflejado en el agua y no se desoriente.



*Figura 21:
Fotografía de tumba
para la última noche
de la novena en Uré,
Córdoba. Usada en
el montaje de la
Exposición “Velorios
y santos vivos” en el
Museo Nacional.*

Algo que vale la pena señalar es que en la mayoría de las comunidades visitadas se encontraron iconografías comunes -cuerpo presente, escalera, nombre y foto, agua, luminarias, flores, entre otras- de las que se destacan los moños, que representan las mariposas negras a los que se asocian con el alma

que revolotea. Todas estas constituyen un puente de comunicación entre los vivos y sus antepasados.

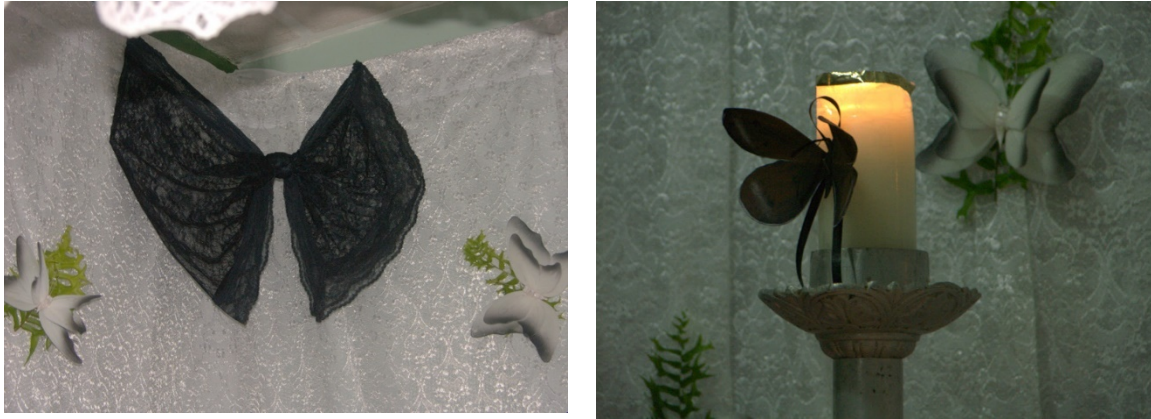


Figura 22: Detalle de la iconografía de los ritos fúnebres de comunidades afrocolombianas y palenqueras investigadas para la Exposición “Velorios y santos vivos”.

La séptima y última etapa de las conmemoraciones es el aniversario **al cabo de un año** de la muerte, en la que generalmente la familia manda a decir una misa en memoria del fallecido; después de esta celebración los deudos suelen repartir recordatorios -camándulas, cristos, oraciones impresas- que a veces incluyen la foto del finado con oraciones de su santo favorito. En el Archipiélago este es el tiempo que se cumple para llevar el luto por esa persona que se fue, pero allí no se celebra ningún ceremonial litúrgico al cabo de un año.

En casi todas las etapas de los ceremoniales mortuorios de las poblaciones investigadas, había presencia de la práctica de alabaos; el alabado se refiere a cantos de alabanza y exaltación que se interpretan a capella en algunas de las etapas de los ritos funerarios y en las celebraciones en honor a

los santos. Una de las etapas en las que se interpreta con más intensidad los alabaos es en la última noche de la novena, pues se debe acompañar a los allegados hasta el desmonte de la tumba, momento de mucho dolor pues se entiende que es la partida final de su ser querido. Cantaores y cantaoras intercalan alabaos y rosarios y cuando se acaba el ritual las personas que se ubican en la puerta deben retirarse para darle paso al muerto que se va definitivamente. Acá está la reproducción del texto de un popular alabao para la última noche llamado “Levanten la tumba”:

Levanten la tumba
del cuerpo presente
se despide el alma
en vida y muerte.
Nueve noches
son las de mi novena
levanten la tumba
que esta alma es ajena. (Museo Nacional de Colombia, 2008-A, pág. 56)

La tercera sección de la exposición se trató sobre los **festejos a vírgenes y santos**, representándolas, principalmente, con los altares que iconográficamente se asemejan a las tumbas para sus muertos; en algunas de las comunidades investigadas, incluso, se ofrecen velorios a los santos para pedir favores o dar agradecimientos.

Para representar sus altares en la exposición, se escogieron los tres santos a los que se les tienen mayor devoción en estas comunidades. El primer altar representado fue el de **San Francisco de Asís**, a quien la gente llama San Pacho y de quien los africanistas dicen ser Oricha Orula Pacho (Museo Nacional

de Colombia, 2008-B, pág. 46). Se dice que el aniversario o cabo de año de San Pacho es el 4 de octubre, cuando la imagen del santo recorre la ciudad de Quibdó, capital del Chocó, en una procesión multitudinaria. Esta procesión hace parte del carnaval más largo del mundo que antes comenzaba el 3 de septiembre y terminaba el 4 de octubre, pero ahora se hacen ocho días más, de modo que el mayor número posible de chocoanos pueda participar de las fiestas en honor a San Francisco de Asís. Entre los milagros que se le agradecen a este santo, el más aclamado quizás sea el de haber impedido que el incendio de 1966 se hubiera extendido, desde las casas de los blancos en la carrera primera, hasta los barrios de la gente negra.



Figura 23: Altar para San Pacho de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.

En el altar se observan telas blancas como la de las tumbas de velorios y novenas para los fallecidos; a diferencia de estas últimas, los adornos no corresponden a lutos si no a festones y flores de papel de colores. También se ve la presencia de luminarias como en las tumbas; por último, es de resaltar la presencia de ofrendas como alimentos lo que refuerza la idea de que sus devotos lo consideran un santo vivo.

En la exposición también estuvo presente el altar de la celebración de las **Adoraciones del Niño Dios** en los meses de febrero y marzo; específicamente se recreó el altar que hace la comunidad afrocolombiana de la Vereda La Cabaña, Sector 5 y 6, en el municipio de Guachené. Este municipio está ubicado en el norte del departamento del Cauca, región en donde los investigadores encontraron a la población con más apellidos africanos -como Lucumí, Angola, Carabalí, Congo y Arará, entre otros-. Sobre este rito, los investigadores dicen:

Existe la hipótesis de que esas celebraciones rememoran ritos en honor tanto a Elegguá, el Oricha que siempre se ha escondido en la imagen del Niño Dios, como a los Ibeyis, los orichas mellizos a quienes se les ha rendido culto alrededor de Cosme y Damián.⁶ El sustento de esta idea se basa en que las adoraciones no tienen lugar en diciembre (...), e involucran dos pesebres llenos de los juguetes que le gustan a Elegguá, dos imágenes del Niño Dios, dos procesiones, en una de las cuales uno de los dos niños se pierde y en la otra se encuentra con su figura gemela. Otra explicación tiene que ver con la supuesta prohibición por parte de los amos para que los esclavizados celebraran Navidad en diciembre, y una tercera con una rebeldía que impulsó a los cautivos a buscar

⁶ Cosme y Damián son dos santos cristianos de quienes se dice que eran hermanos y populares entre su comunidad por prestar sus servicios como médicos desinteresadamente; vivieron en la península de Anatolia hacia el año 300 d.C.

sus propias fechas para sus fiestas. (Museo Nacional de Colombia, 2008-B, pág. 48)

Sin embargo, la Adoraciones al Niño Dios, siguen siendo una celebración arraigada en la tradición católica, hecho que es evidente en los contenidos de las oraciones presentadas en frente del altar y en los ritos que hacen parte de la celebración. Estas fiestas tienen lugar principalmente en la calle, en donde la forma de relacionarse entre los participantes es horizontal, cualquiera puede interactuar con las procesiones o las representaciones de la natividad que se realizan por miembros de la comunidad; algunos se disfrazan representando los personajes del pesebre y hay una especial atención por los Reyes Magos. Desde el mes de noviembre se inician colectas de dinero por cada vereda para financiar los pesebres, altares, disfraces, carrozas y montajes que se exhiben durante las procesiones de febrero y marzo. La comunidad afrocolombiana de Guachené expresó, firmemente, a los investigadores querer participar en el proyecto de la exposición con la representación de estas fiestas en vez de sus ritos fúnebres; por ello hubo una acomodación del guion curatorial para incluir estos ceremoniales para los santos.

Específicamente, para la Exposición en el Museo Nacional, la señora María Eusebia Aponzá, capitana de las Fiestas de las adoraciones en la Vereda La Cabaña, se trasladó a Bogotá para dirigir, ella misma, el montaje del altar que iba a representar esta celebración que cada año se lleva a cabo en los municipios del norte del departamento del Cauca.



Figura 24: Altar que representa las Adoraciones al Niño Dios armado por Doña María Eusebia Aponzá, capitana de las fiestas en la Vereda La Cabaña, Guachené, Cauca. Parte del montaje de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.

El último altar que se incluyó en la exposición fue el de los ritos de adoración para la Virgen del Carmen que tienen lugar en los municipios de Tumaco y Esmeraldas al sur del Pacífico Colombiano, en el Departamento de Nariño. Siendo Tumaco un puerto marítimo, a este virgen se le tiene gran devoción porque se cree que tiene capacidad para proteger a los pescadores y a sus embarcaciones para que estas se mantengan a flote. Entre el 8 y el 16 de julio se celebra una novena en su honor y hacen un velorio en la última noche de la novena alrededor de un fastuoso altar que se erige en la Catedral.



Figura 25: Fotografía de la tumba de la Virgen del Carmen en la Catedral de Tumaco, Nariño. Imagen en la que se sustentaron los investigadores para construir el altar del montaje en la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.

Como parte de esta conmemoración, la comunidad asiste a una procesión que tiene lugar en el puerto en donde a La Virgen se le pasea en una canoa y se ponen velos a su alrededor, hecho que simbolizan la protección que ella es capaz de dar a los pescadores para que no se ahoguen en el ejercicio de su trabajo.



Figura 26: Altar o tumba para la Virgen del Carmen de la Exposición “Velorios y santos vivos” en el Museo Nacional.

Como parte de los compromisos con las comunidades que fueron objeto de la investigación y de la exposición, se acordó montar una muestra itinerante que llegara a sus regiones. De este modo, el Museo Nacional diseñó pendones con el material producto de la investigación y la Exposición en los que describía las 7 etapas de los ritos fúnebres -agonía, muerte, velorio, entierro, novena, última noche y al cabo de un año o aniversario- y las tres celebraciones a los santos más venerados -San Francisco de Asís, El Niño Dios y la Virgen del Carmen-. Esta exposición itineró durante 2009 y 2010 principalmente en los territorios que fueron parte de la investigación. A estas muestras, se llevó

material audiovisual fruto de la investigación y el montaje en el Museo Nacional y también objetos para recrear algunos altares como en estas imágenes:



Figura 27: Altar al Niño Dios de la exposición Velorios y Santos Vivos en Guachené, Cauca.



Figura 28: Montaje de pendones y el Altar del Niño Jesús de la Exposición itinerante “Velorios y Santos vivos” en Guachené, Cauca.

1.4 La comunidad negra, afrocolombiana, raizal y palenquera en el Museo Nacional

Si bien es cierto que las comunidades Afro ya habían tenido alguna referencia de su historia en el Museo, cabe resaltar que el tratamiento que se le había dado antes de esta exposición era inexacto, colonialista y muy marginal.

En la sala llamada “La Conquista” se exhibían dos pendones en donde se hablaba de los aportes del Nuevo y Viejo Mundo; en el Viejo Mundo la lista incluía “duraznos”, “esclavos negros”, “espinaca” y “fiebre amarilla”. A ciencia

cierta los curadores no sabían si la inclusión en esta lista hacía alusión a la vieja creencia de la responsabilidad de los afrodescendientes en la transmisión de la fiebre amarilla; de cualquier manera, durante los años de exposición de los pendones estos permitieron naturalizar y divulgar esa imaginada inferioridad que el indo-andinocentrismo⁷ le atribuye a la gente negra (Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia , 2008, pág. 19). Los pendones fueron retirados en 2007 gracias a la petición de miembros de comunidades afrocolombianas.

En esa misma sala, existía una vitrina con un texto sobre la esclavización. El texto se refería a las guerras de los yagas en el Río Congo, descrita como estrategia de los tratantes para capturar personas negras y convertirlas en esclavos. Según lo demostraron expertos como Kabengele Munanga y Carlos Serrano en 1996, estas guerras en realidad se trataron de una sublevación masiva en contra del secuestro y posterior esclavización de los habitantes de esta zona de África, constituyéndose en una de las primeras manifestaciones de resistencia incluso antes de las que se dieron en América, incluyendo el cimarronaje. El texto fue quitado de la sala.

⁷ Se entiende por indo-andinocentrismo la perspectiva dominante desde mediados del siglo XIX con respecto a la formación característica de la nación colombiana. Se fundamenta en el supuesto de que la región andina es el espacio donde preponderan blancos y eurodescendientes, así como la civilización occidental y el ejercicio de la razón, mientras que las zonas cálidas son el escenario de gente negra e india, dizque bárbaro, emotivo e incapaz del razonamiento complejo. De ahí que se crea que el desarrollo debe consistir en la propagación de la civilización blanca de las zonas altoandinas hacia las tórridas, de la selva y río. Se introdujo el término indo, porque desde finales del siglo XVIII las élites le han dado cierta legitimidad a los legados muisca, tairona y agustiniano en la formación de lo nacional. No obstante, tal reconocimiento se limita a los aportes que documentan la arqueología y la etnohistoria y excluyen los de los indígenas contemporáneos.

Una tercera aparición de las comunidades afro en las colecciones permanentes estaba en la sala dedicada a la Colonia, en donde se exhibía una máscara que hace alusión a lo africano, con otros cuatro objetos de la colección Bertrand. Aunque los objetos, en especial la máscara, están relacionados con la tradición de la familia lingüística Bantú, esta filiación no era clara y no se hacía el nexo explícito con las comunidades afrocolombianas contemporáneas.

Tampoco se hacía nexo con las comunidades palenqueras colombianas, quienes son pertenecientes a esta familia lingüística. En la misma sala apenas a unos metros, se exhibía el video de la declaración el Palenque de San Basilio como patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO⁸, pero tampoco se hacía nexo ni con las máscaras ni la familia lingüística Bantú.

Era evidente la necesidad que tenía el Museo de intervenir sus discursos sobre la población afrodescendiente y sus aportes a lo nacional⁹. La Exposición “*Velorios y santos vivos*”, además de ser un homenaje a los muertos insepultos de las comunidades afro, se constituyó en otro paso significativo y categórico hacia la inclusión de los africanos y sus descendientes en Colombia en el

⁸ Esta declaratoria del año 2004 reconoce sobre todo la riqueza de su lengua criolla por considerar que este idioma tiene base gramatical proveniente del Ki-kongo, pero que en su vocabulario abundan palabras del español y del portugués, convirtiendo a esta en una reliquia histórica referente a las nuevas lenguas que surgieron con la trata trasatlántica.

⁹ Otras referencias a lo afro en el Museo Nacional antes de la Exposición “*Velorios y santos vivos*”:

-La biografía de Pedro Romero sin imagen (afrocubano que tuvo un papel muy importante en la independencia de Cartagena).

-Las representaciones del militar venezolano Leonardo Infante y del almirante José Prudencio Padilla; las pinturas que el artista alemán Guillermo Wiedemann hizo en lugares como Istmina, Chocó.

-La escultura de Hena Rodríguez titulada “Cabeza negra”.

-Por último, la máscara mortuoria de Candelario Obeso, poeta, novelista, dramaturgo y catedrático oriundo de Mompós. Esta máscara además está acompañada por un grabado que hace alusión a su suicidio en 1884 y la reproducción de la “Canción al boga ausente”, poema que se asocia con su nombre.

discurso de nación en el Museo. Así lo proponía la entonces directora del Museo Nacional, María Victoria de Angulo Robayo:

Con estas actividades el Museo continúa respondiendo a sus objetivos misionales de integrar a las regiones en su trabajo, mediante el desarrollo de investigaciones multidisciplinarias orientadas a construir múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia. Es también una oportunidad para enriquecer las colecciones representativas de la diversidad cultural de la nación e irradiar este conocimiento a través de diversos medios. Adicionalmente, mediante esta exhibición, el Museo asume su responsabilidad de reparación histórica de la que deben ser objeto las comunidades afrodescendientes. (Museo Nacional de Colombia, 2008-A, pág. 9)

¿Ha cumplido el Museo Nacional su objetivo de dar cuenta suficientemente en su relato sobre las diversas identidades culturales de nuestro país? El presente trabajo propone revisar el estado de la identidad nacional después de 200 años de descolonización; parece propicio entonces analizarla desde la perspectiva decolonial.

1.5 Los relatos nacionales desde el enfoque decolonial

La mirada decolonial se dirige a lógicas de pensamiento alternativas al etnocentrismo europeo o norteamericano, hecho que implica cuestionar la forma como nos ubicamos en la historia a partir de las concepciones coloniales, ya sea desde nuestra primera colonización europea o desde las nuevas colonialidades norteamericanas.

Aníbal Quijano, sociólogo y teórico peruano, pone como protagonista al llamado “nuevo continente” en la constitución de un nuevo patrón de poder mundial, centrado en la clasificación racial. Hasta el encuentro del europeo con las Américas la idea de raza en el sentido moderno no existía; fue la codificación

entre las diferencias biológicas entre conquistadores y conquistados la que fundó esta idea que ponía a algunas razas en una situación de natural inferioridad frente a otras (Quijano, 2003, pág. 202).

Indios, negros y mestizos permitieron redefinir las viejas identidades en una dinámica de dominación que se ejercía desde Europa. Paradójicamente, estas nuevas identidades serán tenidas en cuenta en nuestras constituciones contemporáneas solo casi 5 siglos después, cuando un escenario de globalización de los derechos multiculturales es reconocido en el ámbito de las políticas internacionales. Esta división, además de clasificar la población mundial, catalogó el tipo de trabajo de acuerdo con posición de la raza en la sociedad, de manera tal que indios y negros estaban relegados a la base de las tareas desprovistas de salario, es decir en esclavitud.

La aparición de una experiencia histórica trasnacional, el capitalismo mundial, que relaciona las nociones de capital y salario, permite en la actualidad la sobrevivencia de viejas formas colonialistas como la esclavitud y la servidumbre. El trabajo no pago era asignado a las razas dominadas por considerarse razas inferiores, situación que se asocia en los actuales centros capitalistas a la clasificación social racista de la población del mundo. De esta manera esas prácticas colonialistas definieron la geografía social del capitalismo que tenían como centro del mundo a Europa y que podemos pensar ahora se desplaza a varios centros de poder en diferentes latitudes, no solo europeas.

Estos modelos de dominación además permearon la cultura de manera tal que las costumbres europeas, las formas de producción de conocimiento, sus patrones de producir sentido, su universo simbólico, sus patrones de expresión y de objetivación moldearon las subjetividades de los colonizados. Los europeos reubicaron y clasificaron a los pueblos colonizados, en un modelo de historia y de mundo en donde el destino final era Europa. Una perspectiva dualista y binaria entre oriente-occidente, mágico-científico, irracional-racional, primitivo-civilizado se convirtió en la visión hegemónica que convirtió la modernidad y la racionalidad imaginadas como experiencias y productos exclusivos de Europa.

Tal y como lo propone Zulma Palermo, teórica cultural argentina, un proceso decolonial es la respuesta a los procesos de enajenación a los que fuimos expuestos en la conquista y colonia de América Latina (Palermo, 2009, pág. 24). El reto supone superar esas prácticas coloniales que persisten en la actualidad gracias a que muchas de las relaciones hegemónicas del capitalismo tienen su origen en la división del trabajo por razas de las dinámicas de la conquista y la colonia.

Según la historiadora estadounidense Aline Helg, aunque la invisibilidad de esta comunidad en Colombia también puede tener sus orígenes en el hecho de que durante la transición de la colonia a la independencia la población afrodescendiente en el territorio nacional escogió diversas formas de revuelta, resistencia y adaptación que no se basaban en la raza ni la incluían, también es

cierto que “Colombia tiende a presentarse como una nación andina, blanca y mestiza a pesar de que también es un país (...), sin embargo su población de ascendencia africana es la más numerosa de todas las naciones hispanohablantes de las Américas” (Helg, 2000, pág. 221); este hecho supone una deuda aún no saldada con la comunidad afro, y que desde la perspectiva decolonial, dice mucho de las formas de sobrevivencia de valores heredados de la conquista europea de nuestros territorios.

Podríamos pensar que la cuestión racial permaneció prácticamente en silencio desde los procesos de independencia, hasta que en la última Constitución colombiana volvió a aparecer por la vía de lo pluricultural. Sin embargo, es innegable que las categorías raciales de la colonia no han desaparecido y que negros e indígenas siguen perteneciendo a la capa más baja de la sociedad.

El Estado colombiano, y sus instituciones, en este caso, el Museo Nacional, han tratado de dar cumplimiento a los derechos consagrados en la constitución sobre la diversidad cultural; sin embargo, los esfuerzos siguen siendo insuficientes si solo se quedan en el plano de lo simbólico.

Aun en este plano, la Exposición “Velorios y santos vivos” quedó corta al tratar de aglutinar en un solo esfuerzo la riqueza y diversidad de los rituales alrededor de la muerte y de las adoraciones a los santos por parte de los descendientes africanos en Colombia. No obstante, es entendible que, ante la

emergencia y la presión que, con toda razón, ejercen las comunidades afro a las entidades estatales para que se garanticen sus derechos, se haya apresurado una respuesta a sus demandas al menos desde el reconocimiento de la valía que tienen sus prácticas en el patrimonio inmaterial de la nación.

La investigación que soporta la exposición es un esfuerzo notable para visibilizar las diversas culturas que habitan nuestro territorio; pero también para, tristemente, reconocer el salvajismo de los procesos de aculturación a los que estuvieron estos pueblos objeto de la trata de personas y esclavización durante tres siglos. Una mirada más amable de esos procesos de aculturación contemplaría la hibridación como forma de supervivencia de las prácticas culturales de los afrodescendientes en nuevas comunidades de diálogo desde la llegada al “Nuevo Mundo”. En este punto, vale la pena tomar la reflexión de Stuart Hall, teórico cultural y sociólogo jamaicano, sobre la “Identidad Cultural” para el libro *Pensar en los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial*:

La identidad cultural no es una esencia establecida del todo, que permanece inmutable al margen de la historia y de la cultura. No es un espíritu universal y trascendente en nuestro interior, en el que la historia no ha hecho ninguna marca fundamental (...). Las identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación y sutura, que son los hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura. No son una esencia sino un posicionamiento. (Hall, 1999, pág. 155)

1.6 A manera de conclusión de este capítulo

El trabajo de análisis entonces siempre estará abierto, y antiguas y nuevas deudas, no solo con las comunidades afro, solicitarán ser saldadas en este devenir de posicionamiento de identidades culturales vivas y en constante

cambio. Vimos en este capítulo como el Estado colombiano, a través de su institución Museo Nacional y de la Exposición “Velorios y santos vivos”, trató de cumplir con esta obligación con las comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras.

No sobra señalar que el trabajo de reparación histórica a estas poblaciones, por los siglos de esclavitud, continuos episodios de supresión de sus derechos fundamentales, discriminación sistemática y supresión de sus manifestaciones culturales, debe ser una tarea constante que no se cumple con un solo proyecto, si no con una serie de acciones que no se deben desarrollar desde todos los sectores.

Capítulo 2: Nuevos narradores

La concepción de nuestro país como una nación multiétnica y pluricultural permite que se gesten desde el Museo Nacional iniciativas que pretenden construir la identidad de nación también desde la memoria colectiva y popular.

La Memoria, tanto individual como colectiva, en su función cognitiva y en su función social, puede ser definida apretadamente como la capacidad de conservar y actualizar informaciones pasadas, informaciones que mediante el lenguaje escrito o hablado pueden volverse objeto de una acción comunicativa (Sánchez Gómez, 2000, pág. 21). La memoria social, la que nos interesa en este caso, es aprendida, heredada y transmitida a través de diferentes medios en los cuales está impreso nuestro sello propio, constituyéndose esta memoria en una representación de nosotros mismos ante los demás; la memoria será entonces una forma esencial de construcción de identidades colectivas.

Estas construcciones colectivas de la historia no siempre han sido un imperativo para las sociedades, pues los conceptos de memoria e historia han cambiado. Repensar estas nociones también es uno de los retos impuestos al Museo Nacional como depositario de nuestra memoria e historia.

2.1 La memoria colectiva y popular como nuevo narrador de los relatos de nación

El asunto de la memoria está directamente relacionado con las concepciones que, de historia, y por tanto, de tiempo, tiene una sociedad o

cultura determinada. A la de los cuestionamientos que hemos abordado anteriormente desde la antropología, como el del entendimiento de la cultura y la diferencia cultural, los teóricos se han preguntado por la forma en que, desde una cultura, se entiende el devenir del tiempo y el transcurrir de los hechos, campo de preguntas que concierne especialmente a la historiografía.

Enfocándonos solo en dos asuntos de la reflexión de la historia, en primer lugar, abordaremos brevemente la estructura del tiempo y cómo es entendida en los enfoques historiográficos modernos y contemporáneos; esto para reflexionar sobre el papel de la memoria individual y colectiva en la tarea de construir nación. El segundo asunto tiene que ver con los narradores de esa historia, quienes son los encargados de contar los relatos de nación.

En el primer asunto, la estructura del tiempo, durante buena parte de la modernidad, obedecía a una idea de progreso o evolución; se proponía un transitar humano de manera lineal por la historia, suponiendo que vamos de un estado primitivo o bárbaro a uno ilustrado o civilizado. Este enfoque de unicidad de la historia fue la principal apuesta para entender el devenir de la historia en Europa hasta principios del siglo XIX. Como vimos con los conceptos de la diferencia cultural, la raza blanca, el género masculino y la descendencia europea eran entendidas como la cúspide de la evolución en la historia.

En este mismo siglo, el evolucionismo marxista fue una de las más importantes teorías que se opuso a la idea de que las culturas evolucionaban en

conjunto con la evolución de los tipos y razas biológicas humanas. Sin embargo, no pudo apartarse de las nociones vigentes sobre la evolución cultural y el progreso. Karl Marx consideró para las culturas las etapas del comunismo primitivo, sociedad esclavista, feudalismo, capitalismo y comunismo, y coincidía con muchos de sus contemporáneos en la importancia del papel de la lucha para conseguir el progreso y la evolución cultural, pues la historia era el resultado de la lucha entre clases sociales para controlar los medios de producción. Para él, la clase proletaria estaba destinada a abolir la propiedad privada y a provocar la etapa final de la historia: el comunismo (Harris, 1995, pág. 619). Su visión del curso de la historia aún era lineal.

Es a finales del siglo XIX y principios del XX que se proponen nuevas formas de entender el tiempo o la historia. Para los estudios culturales y la teoría estética, es muy importante el pensamiento de Walter Benjamin, filósofo y crítico literario y social judeoalemán, víctima de la persecución de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Su concepción de historia es una crítica a la filosofía del progreso y de la idea de un tiempo homogéneo y lineal que aspira a la inalcanzable perfectibilidad. En cambio, propone el concepto de “tiempo ahora”, una idea de la historia en la que opera el pasado y el presente que confluyen en el mismo instante.

Una de las figuras con las que Benjamin identificó su idea de historia fue el Angelus Novus o Ángel de la historia:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 2010, pág. 44)

En la actualidad, diferentes teóricos denuncian una crisis de la temporalidad moderna ante la inminencia de los cambios sociales que han provocado el uso de las nuevas tecnologías. Uno de ellos es el crítico literario y social alemán Andreas Huyssen, quien denuncia que el peso y la dinámica de la historia está volcada al futuro, en detrimento del pasado (Huyssens, 1999, pág. 10); en el afán de progreso, denuncia la novedad como única fuente de legitimidad cultural, y la imposibilidad de observar la experiencia del cambio ante la rapidez de producción de imágenes, es decir, la imposibilidad de la memoria. Así mismo, señala las diferentes formas de amnesia a las que nos exponen el mercado y los medios de comunicación, una obsolescencia planificada de objetos desechables que moldean nuestra percepción del tiempo en un continuo presente que pasa a toda velocidad.

Para el segundo asunto, los narradores de la historia, debemos señalar una ruptura en la tradición en la construcción de relatos de nación. La mayoría de las nociones contemporáneas sobre cultura, sociedad y memoria provienen de finales del siglo XIX y principios del XX; la situación no es distinta con

respecto a los narradores de la historia, que hasta esa época fueron principalmente legadas a la idea del genio creador individual propio de la modernidad ilustrada.

En este punto, volvemos a Benjamin por la importancia que sus postulados tienen para el presente trabajo. Para él, la construcción de memoria debe atender más al testigo que a los documentos, pues puede aportar elementos insospechados para la reelaboración del relato. Es muy interesante la función social que asigna Benjamin a la memoria, pues su deber ser está asociado a la denuncia de lo injusto con el testimonio de las víctimas en el centro de la historia. En una sociedad obsesionada con la idea del futuro y del progreso, no hay que dejarle espacio al olvido, hay que volver al pasado, para decir lo que no se ha dicho, escribir lo no escrito, ocuparse de lo insignificante, para hablar por los muertos, los caídos, los vencidos, los sobrevivientes, los olvidados, los testigos y rehacer la historia con las voces oprimidas.

En la actualidad, y después de las demandas de grupos sociales que solicitan al Estado dar legitimidad a las narraciones diversas del territorio, la construcción de las identidades nacionales ha empezado a escribirse a varias manos. Así lo expresa Jesús Martín-Barbero, filósofo y semiólogo español, acerca de la nueva configuración de las identidades:

La identidad no puede entonces seguir siendo pensada como expresión de una sola cultura homogénea, perfectamente distinguible y coherente. Es la clave del reconocimiento que la Constitución colombiana de 1991 hace de la multiculturalidad del país, y que había sido negada por el monolenguismo y la uniterritorialidad, que la primera modernización resumió de la Colonia,

escondiendo la densa multiculturalidad de que estaba hecha cada nación y la arbitrariedad de las demarcaciones que trazaron las fronteras de lo nacional. (Martín-Barbero, 2000, pág. 47)

La nueva noción del creador como colectivo permite que diferentes narradores cuestionen la división tradicional de lo sensible, como en el caso de medios comunitarios o proyectos artísticos que apelan a la solidaridad y a la construcción de una comunidad. Las propuestas de construir memoria a partir de ejercicios colectivos pueden ser una respuesta a esos retos que impuso la constitución del 91 que recogen las aspiraciones de una nación fundamentada en unos nuevos principios.

2.2 Memoria y conflicto armado en Colombia

Fuimos una comunidad que construyó su identidad no alrededor de un mito de origen como las comunidades indígenas, sino alrededor de la utopía compartida por los fundados estados modernos liberados de su condición de colonias, lo que implicaba el fuerte programa de generar esa identidad a través de símbolos totalizadores como necesidad para unificar pueblos de territorios recién constituidos como países (Gros, 2000, pág. 355).

La historia de estas identidades tiene entonces su origen en un conflicto político y bélico: la independencia se pudo llevar a cabo gracias al uso de las armas y la violencia contra el régimen colonial español.

Particularmente, nuestra historia nacional desde la independencia ha estado marcada por el constante conflicto armado; después de la independencia, Colombia ha tenido doce conflictos armados: la guerra entre los

centralistas y federalistas (1812-1815); Guerra de los supremos (1839-1841); guerras civiles de 1851, 1854, 1860-1862, 1876-1877, 1884-1885 y 1895; la Guerra de los Mil días (1899-1902); la época de la violencia bipartidista (1948-1953), y el actual conflicto armado que va desde 1958 hasta nuestros días (Palacios & Safford, 2002, pág. 630).

En el anterior capítulo habíamos hablado de la historia de Colombia desde la década de los 70 del siglo XX y cuál era la situación del país cuando empezó el proceso de la Constituyente de 1991. En este apartado veremos un poco más de cerca el actual conflicto armado y a sus víctimas.

Colombia es el país con el conflicto sin negociar más antiguo (Fisas, 2012, pág. 34) hasta el año 2012. Su prolongada permanencia tanto en el tiempo como el territorio demuestra lo heterogéneo de sus causas, así como de sus actores y repertorios de una violencia cada vez más degradada. El informe del Centro Nacional de Memoria Histórica del año 2013 titulado *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* propone cuatro momentos para entender este largo conflicto:

Un primer periodo (1958 y 1982) marca la transición de la violencia bipartidista a la subversiva, que estuvo caracterizada por la proliferación de guerrillas comunistas y el auge de la movilización social. El segundo periodo (1982-1996) se distingue por la proyección política, expansión territorial y crecimiento militar de las guerrillas, el surgimiento de los grupos paramilitares, la

crisis y el colapso parcial del Estado, la irrupción y propagación del narcotráfico y su posicionamiento como problemática internacional en la agenda global, el auge y declive de la Guerra Fría y la llegada de una nueva Constitución Política en 1991. El tercer periodo (1996-2005) se caracteriza por el recrudecimiento del conflicto armado, la expansión tanto de guerrillas como de paramilitares, la recomposición del Estado en medio del conflicto armado y la radicalización de la opinión pública hacía una solución militar. El cuarto periodo (2005-2012) se distingue por la ofensiva militar del Estado que alcanzó su máximo grado de eficiencia en combate debilitando pero no doblegando a las guerrillas; en este mismo periodo se produce el fracaso de la negociación con los grupos paramilitares, lo cual deriva en un rearme y violento reacomodo interno entre estructuras altamente fragmentadas, volátiles, cambiantes y fuertemente permeadas por el narcotráfico (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, pág. 111).

A pesar de ser una guerra entre actores armados, lo más paradójico es que es la población civil quien más víctimas ha puesto: el Centro Nacional de Memoria Histórica y el Registro Único de Víctimas reportaron 220.000 muertes desde 1958 hasta 2012, cifra de la cual el 81,5% corresponde a población civil y el 18,5 a combatientes. Esto, entre otras cosas, demuestra que todos los actores armados (guerrilla, paramilitares, ejército y actores armados no identificados) utilizaron como estrategia de guerra el ataque a esta población:

Los actores armados atacan a la población civil como parte de sus estrategias para obligarla a transferir o mantener sus lealtades y a servir como proveedora de recursos. Atacar a la población es, para los actores armados, una forma de debilitar al adversario y, al mismo tiempo, acumular fuerzas. (Lair, 2003, pág. 15)

El repertorio de violencia en este conflicto ha tenido varias modalidades: asesinatos selectivos, masacres, sevicia y tortura, desapariciones forzadas, secuestros, desplazamiento forzado, despojos de bienes y tierras, extorsiones, violencia sexual, reclutamiento ilícito, acciones bélicas con artefactos explosivos improvisados, minas anti-personas, ataques a bienes civiles, sabotaje y atentados terroristas.

De los actores armados, de lejos, son los grupos paramilitares los que cometieron más cruentos ataques a la población y los que actuaron con mayor sevicia. El recrudecimiento de la guerra entre los años 1996 y 2012 corresponde a la mayor acción de estos grupos cuya organización con mayor representación es las autodenominadas Autodefensas Unidas de Colombia, AUC.

A pesar del aterrador panorama de este conflicto armado, hay una especie de banalización del tema y se puede decir que los colombianos, por costumbre, naturalizamos el conflicto armado. Esto puede deberse en parte a que la lógica de esta guerra es, en última, económica:

El entramado de la violencia que no representa una amenaza revolucionaria real, sirve a otros intereses. El actual conflicto es un asunto de economía antes que de política o de ideología; de economía política de la violencia organizada en un ambiente de inseguridad y desconfianza. ¿Quiénes son los agraviados? Además de cientos de miles de familias desplazadas, el pueblo colombiano en conjunto ha perdido representatividad en las políticas sociales. (Palacios, 2000, pág. 445)

Aunque las propuestas de nación de los diferentes actores del conflicto poco se refieren a los asuntos de identidad cultural (estas apuntan a proyectos de Estado o modelos económicos), la prolongación de esta disputa sí ha afectado en todos los niveles el libre ejercicio de los derechos, incluyendo los culturales; como siempre en este aspecto, siguen siendo las poblaciones afro e indígenas las más violentadas. “Los crímenes perpetrados han buscado intencionalmente socavar y atentar contra la existencia de estas comunidades, agravando los daños provocados por la exclusión, la explotación económica y la discriminación a los que histórica y sistemáticamente han estado sometidos” (Grupo de Memoria Histórica, 2010, pág. 278).

2.3 Exposición *Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo*: hacia nuevas comunidades de narradores

La Exposición “*Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo*” fue una de esas posibilidades de escuchar una parte del relato de nuestra realidad de la voz de las personas en condición de desplazamiento. Dicha exposición, inaugurada en el año 2003, tenía por objetivo generar una reflexión acerca del proceso de adaptación a la ciudad por parte de personas que fueron forzadas a abandonar sus hogares en las provincias de nuestro país por la problemática de la violencia y el conflicto armado.

El origen de esta exposición fue, en realidad, accidental según cuenta Margarita Reyes, antropóloga que coordinó el proyecto. Inicialmente, desde el

Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y el Museo Nacional, se desarrollaba un proyecto que llevaba por nombre “Museos Cotidianos” para dar cuenta de otras formas de valoración y apropiación del patrimonio histórico local en los barrios y pequeñas comunidades inicialmente vecinas del Museo -barrios la Perseverancia, Las Cruces y Egipto- y luego comunidades de los barrios periféricos de la ciudad de Bogotá. Esta iniciativa trataba de hacer un ejercicio de construcción colectiva de la memoria a través de una historia local a partir de unos espacios de reconocimiento de valores propios y particulares de cada comunidad. Estas historias de convivencia urbana partían de la base de concebir el museo como un espacio de debate de los relatos oficiales y los relatos cotidianos, pasados y presentes, lo que permitía potenciar el sentido de pertenencia y la convivencia en estas comunidades. En el proyecto, las comunidades llegaban al Museo a confrontar sus relatos y resultaban enriqueciendo la historia que los guías hacían del edificio; algunos de los vecinos de los barrios aledaños rememoraron en esas visitas como se veía el edificio cuando era una cárcel para presos políticos del bipartidismo.

Sobre el origen de la exposición Reyes cuenta:

El tema de trabajar con desplazados fue como un accidente, porque en algún momento vino una chica, Juana -ahora no recuerdo el apellido- que yo conocía que trabajaba aquí en la esquina en una casona, que trabajaba con el programa distrital de personas desplazadas. Y entonces, me los encontré en el museo, y me dice: mira tengo un problema terrible imagínate que yo estoy recibiendo cerca de 50, 60 70 personas desplazadas diariamente y no sé qué hacer con ellas mientras las registramos, le tomamos el dato, le tomamos las historias. No sé qué hacer con ellos, entonces necesito tu ayuda, no sé qué hacer con ellos. Entonces yo le dije, pues bueno inventemos algo, saquemos un proyecto de la

manga a la velocidad del rayo. Y pensamos en el ejercicio de museos cotidianos que ha sido un poco el tema de construcciones curatoriales y museográficas sobre las particularidades de las realidades de poblaciones vulnerables. (Reyes, 2018, pág. 1)

A Reyes se le ocurrió entonces desarrollar rápidamente un proyecto para atender la emergencia con una metodología parecida a la que usaban con las comunidades de los barrios aledaños: llevarlos al Museo en una visita en la que ellos podían dar sus aportes sobre los relatos de nación que se les contaban; sin embargo, ella y su equipo, pronto se dieron cuenta de que las necesidades de las personas en condición de desplazamiento demandaban respuestas diferentes.





*Figura 29:
Fotografías de los
recorridos por el
Museo Nacional de
personas en
condición de
desplazamiento
dentro del proyecto
“Museos Cotidianos”.*

La más apremiante de todas era la de hacer catarsis y con ello reducir el miedo con el que cargaban; muchos de ellos venían directamente de sus municipios, veredas y corregimientos a la Oficina de Atención de la Alcaldía, y de allí, al Museo Nacional. El equipo del ICANH y el Museo, decidió, antes de hacer el recorrido por las salas, propiciar un encuentro para conocerlos y que se

podían expresar. Algunos, contaron su historia de desplazamiento, otros no, por temor a que dentro del grupo existieran “soplones de un lado o de otro”.

La antropóloga Margarita Reyes cuenta que para quienes trabajaron en el proyecto de parte del ICANH y el Museo fue un choque estar de frente con las historias de violencia que, por primera vez, llegaban directamente de los campos colombianos; por ello, le pareció fundamental grabar estos testimonios como relato histórico de la situación de conflicto que por aquellos días azotaba fuertemente a la población rural en nuestro país.

Y eso fue tan impactante y tan duro y doloroso ver a esos papas y a esos niños y a veces las mujeres solas porque a los papas los habían matado, y contándonos esas historias; eso fue enfrentar una cosa muy dura. Y se nos ocurrió en ese momento, no sé, había alguien en el Museo Nacional que manejaba la consola de arriba del auditorio, entonces yo le pedí el permiso y le dije, mire, yo necesito grabar a esta gente, me parece importantísimo tener los testimonios de esta gente porque eso es unos documentos muy importantes. Entonces, empezamos a grabarlos, y empezamos a dar recorridos por los museos, y después de que ellos hacían catarsis, después de escucharlos, y que cada uno contaran, muchos de ellos no querían contar nada porque sentían (...) que los seguían persiguiendo. Vea unas cosas dramáticas, la gente estaba choqueada. (...) Era una situación muy complicada. Y después de que hablaban, hacíamos algunas actividades. (Reyes, 2018, pág. 1)

Después de recibir a varios grupos, el equipo del proyecto armó un cuestionario para sistematizar la información que contenía preguntas como ¿En qué estado social, emocional y económico llegan? ¿Cómo llegan? ¿Con quién llegan? ¿De dónde llegan? ¿Con qué llegan? ¿A dónde llegan? ¿Con quién se movilizan a lo largo de sus recorridos? ¿Cuáles han sido sus recorridos desde que llegaron a la ciudad con respecto a su ubicación actual? ¿Cuáles son las

percepciones culturales sobre el lugar encontrado y el lugar abandonado?

¿Cuáles son los lugares creados y deseados?

Acá, apartes de una de las entrevistas:

Investigador Museo Nacional - ICANH: Bueno, y usted quiere volver a su lugar de origen o quiere quedarse en la ciudad, ¿cómo es el futuro?

María Lara: A ver, mi futuro es un poco incierto pero muy real. Es quedarme aquí en Bogotá porque igual no puedo volver donde vengo. Eso es buscar la muerte a ojo cerrado, y si uno se vino es precisamente por eso, pues porque uno busca siempre proteger su vida y la de sus hijos. Regresar allá, así las cosas, se pongan bien, los antecedentes, o por lo menos en mi caso que fui testigo de muchas muertes, eso me genera a mi problemas. Se que no puedo volver por eso, porque soy testigo clave de ellos y saben que los puedo señalar con el dedo. Entonces yo sé que no puedo volver. Igual me mataron a muchas amigas y amigos, entonces definitivamente no puedo volver (...).

Investigador Museo Nacional - ICANH: (...) ¿Los vecinos como los han tratado?

María Lara: A ver, cuando yo dije que era desplazada empecé a ver el rechazo. De pronto lo hice porque dije yo, bueno, de pronto hacemos posibilidades de que la gente le ayude a uno, que sepa de un trabajo, o sepa de cosas. No, realmente la gente es como inhumana en ese sentido. Piensan que nosotros somos guerrilleros, o que somos gente que vamos a traer cosas malas y no quieren. A mí, incluso me dijeron ese consejo, sabe qué, si quiere salir adelante acá, no diga que es desplazada, porque aquí los desplazados piden, aquí los desplazados van con su carta diciendo que son desplazados, que esto y que lo otro, y siempre es pidiendo y eso a la gente le molesta. A usted más fácil la ayudan si no es una persona desplazada. (Lara, 2003, págs. 2,3)

El ejercicio de las entrevistas permitió que estos sujetos se expresaran frente a algunas preocupaciones comunes, lo que implicó una postura política frente a cómo se les presentaba su realidad y al lugar que se les asignó en la urbe. Para Reyes, tres aspectos específicos caracterizaron estos testimonios de la exposición:

En primer lugar, estar marcados y de maneras muy diversas por la historia de violencia de este país. La estigmatización a la que se ven sometidas por el rumor urbano que los cataloga como subversivos, mendigos u oportunistas por no ser quizás los “auténticos” desplazados. Y, por último, por las instituciones oficiales y la manera como orientan sus políticas, que los sujetan a marcos

legales abstractos con efectos tan precisos como ingresar al Sistema Único de Registro para considerarlos como “desplazado” y a los tres meses perder su condición ante las instituciones después de haber recibido las ayudas destinadas para ellos (“kit de aseo”, “kit de vivienda”, etc.). (Reyes, Aparicio, & Jurado, 2003, pág. 4)

Con la crudeza de estos testimonios, lo que se propuso fue desarrollar una propuesta museográfica para sensibilizar, principalmente, a la población urbana, sobre el drama de las personas que sufrían el flagelo del desplazamiento. El objetivo también fue que, de alguna manera, ellos mismos pudieran contar su relato.

Con un grupo de personas en condición de desplazamiento, quienes fueron las más activas e interesadas durante el proceso, se trabajó en la construcción de un relato colectivo a partir de un personaje ficticio al que llamaron “Yolanda” y a la que definieron como una campesina antioqueña que, a través de la narración de su experiencia al llegar a la ciudad, iba a recrear las situaciones comunes a las que se enfrentaban todos ellos. La metodología para la construcción colectiva consistió en pasar un papel para que un primer participante iniciara la historia; de ahí en adelante, cada uno aportaba un fragmento del relato de acuerdo con el anterior. Así lo contó Reyes:

Entonces, lo que se iba era a construir una narración de un personajes que los iba a identificar a todos que se iba a llamar Yolanda. Todo el mundo nerviosísimo porque la gente era muy rural, gente muy campesina que le costaba mucho trabajo escribir. Entonces lo que la gente hacía era mirar el último papel o la gente la leía en voz alta y la otra persona se agarraba de ese pedacito y contaba otra historia. Y esa narración se fue tejiendo y después, digamos que, la materialidad, que fue central, para construir la exposición fueron los pedazos de papel y los grafismos de ellos con sus letras chuecas, chonetas, como fuera, con errores de ortografía, eso era lo de menos, lo importante era

que ellos pudieran expresar un poco del dolor pero también de la esperanza. (Reyes, 2018, pág. 2)

La curaduría, ejercida por Reyes, escogió 42 de estos fragmentos que habían sido escritos a puño y letra por los participantes de la actividad, los cuales fueron usados como insumo para la propuesta de una exposición.

Acá las tres primeras imágenes de los fragmentos de la historia y su transcripción -vea en el Anexo 1 los fragmentos y transcripción de toda la historia-:

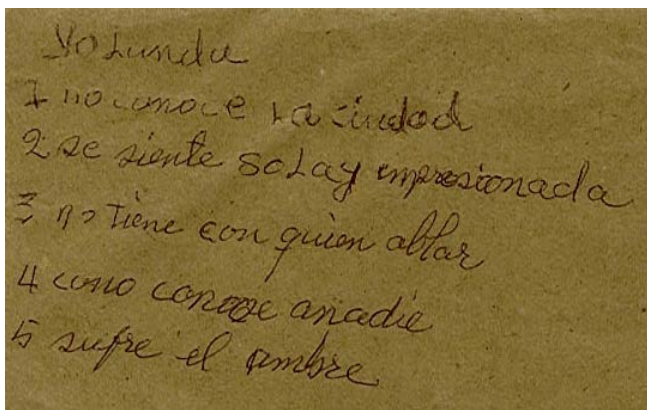


Figura 30: Fragmento 1 de la historia base de la Exposición

"Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo".

Transcripción del texto: **Yolanda no conoce la ciudad se siente sola e impresionada no tiene con quien hablar como conoce a nadie sufre el hambre.**

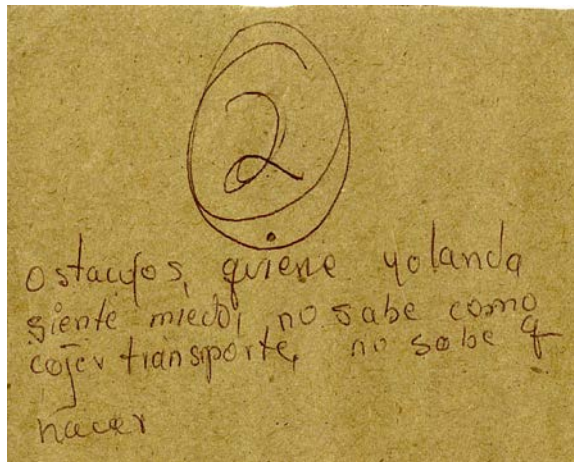


Figura 31: Fragmento 2 de la historia base de la Exposición

"Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo".

Transcripción del texto: **Obstáculos: quiere Yolanda siente miedo, no sabe cómo coger transporte, no sabe qué hacer.**

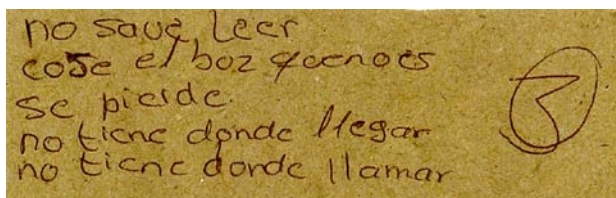


Figura 32: Fragmento 3 de la historia base de la Exposición

“Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”.

*Transcripción del texto: **no sabe leer coge el bus que no es se pierde no tiene donde llegar no tiene donde llamar***

Como lo demuestran estos textos, la experiencia sobrecogedora que estas personas tienen que atravesar no es imaginable para la mayoría de los habitantes de una ciudad como Bogotá. Solo, el contacto con ello, el prestar atención a sus historias, revela el drama detrás de su experiencia.

Desde la primera frase “Yolanda no conoce la ciudad se siente sola e impresionada no tiene con quien hablar como conoce a nadie sufre el hambre” el relato nos muestra las necesidades apremiantes de atención a esta población; tal vez sin proponérselo, la persona que escribió esto abrió el camino a la identificación del público con una de las frases más contundentes y desgarradoras del texto “sufre de hambre”, uno solo de los problemas que Yolanda, el personaje ficticio, sufrirá a lo largo de su historia.

En el contenido de los fragmentos se entrevén varios detalles importantes; por un lado, se identifican, fácilmente, los mayores miedos de los participantes: pasar hambre, no tener techo, perderse, no poder tomar transporte público, ser humillados o maltratados por parte de las personas de la ciudad, no conseguir trabajo, no ser aceptado en los espacios públicos de la ciudad, no

estar protegidos por ningún seguro de salud, ser robados, no poder acceder a los servicios que brinda la ciudad como la biblioteca, no tener el código de lenguaje para interactuar con los ciudadanos, ser discriminados por los miembros de su nueva comunidad -vecinos-, entre otros.

En esos miedos es posible identificar, por otro lado, sus anhelos de tener trabajo, conseguir amigos o pareja, tener un techo, despertar solidaridad en su nueva comunidad, poder acceder a la biblioteca o a los servicios de salud, moverse con pericia en el transporte público, conseguir colegio para sus hijos, que se acabe la guerra para poder regresar a su territorio con su familia y su gente. Y en esos sueños y anhelos, se entrevén las nostalgias que les despierta el pasado que fueron, el lugar que ocupaban en su comunidad y una forma de vida que acá no pueden llevar, una vida de la cual fueron desterrados y desarraigados.

También, velado en el discurso, están las respuestas que suponemos a las preguntas que no les podemos hacer ¿qué hechos generaron su desplazamiento? ¿Por qué cambiar la vida rural por esta experiencia en la ciudad? ¿Por qué venir a la agresiva Bogotá? ¿Qué les impide volver a sus territorios? ¿Dónde está su familia? ¿Qué pasó con su casa? entre tantas que se les pudiera formular. De la historia que nos cuentan también hace parte eso que se calla.

En este relato además existen algunos giros de optimismo en los que los participantes destacan de esta experiencia lo positivo como en el fragmento 29 (remítase al Anexo 1, página 10): “El deseo de Yolanda era de ir a la capital del país y lo que más quiere era de conocer el Palacio de Nariño, bueno se le cumplió el deseo; Yolanda quedó muy contenta y luego Yolanda volvió al lugar donde vivía y le contó a su familia de lo bonito que era ese lugar”. Lo que nos muestra varios de estos fragmentos es que, a través de la palabra, de la historia, hay un intento de auto-reparación y resiliencia.

En otro fragmento es interesante entrever mensajes que ellos se dicen así mismos (remítase al Anexo 1, fragmento 24, página 9): “El paseo generó mucha alegría en Yolanda porque no está tan sola como cuando llegó y se siente en cierta forma acompañada por sus vecinos, aunque no es lo mismo, pero sabe que encerrarse en sus problemas no le ayudará mucho”. Este parte habla de un hecho que puede ser comienzo de soluciones: la superación del trauma empieza por contarlo y es parte de lo que hace Colombia, contar en su relato nacional el trauma de la guerra.

La exposición consistió entonces en montar retablos con la imagen de los fragmentos de la historia escritos a mano y en la parte inferior de los retablos se puso la transcripción de cada fragmento. El primer montaje que se hizo de estos retablos fue en la Sala de Exposiciones Alternas del Museo Nacional; estas son las fotografías de ese montaje:



Figura 33: Fotografías de los retablos de la Exposición “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo”.

A la inauguración de esta asistieron la mayoría de los participantes en las diferentes sesiones de visita al Museo a lo largo del proyecto y otras personas en condición de desplazamiento. Estos son 3 testimonios - con su ortografía y estilo original- dejados por ellos en el libro de visitas de esta primera exposición:

Me parece muy triste pero es una realidad la cual estamos viviendo con mi esposo; tambien somos de una zona de conflicto desplazados por las amenazas de algunos grupos subersivos. Pero no la vida aqui no acaba; al contrario eso nos puede servir para salir adelante. A toda la gente que está pasando por esta situación LUCHEN – NO DECAIGAN q’ Dios sabe como hace todas las cosas el cual no conduce al bien. (Reyes, Aparicio, & Jurado, 2003, pág. 25)

Nosotros somos desplazados de Santander del Sur y hace un año y medio estamos aqui y no nos an ayudado en nada somos mi esposo y 3 niños. La Istoria de Yolanda se parece a la de nosotros. Es la primer vez que benimos a este museo nos parecia espectacular muy hermoso me encanta Los cuadros de paisajes. Natelay y Luis. (Reyes, Aparicio, & Jurado, 2003, pág. 25)

Gracias por apollarnos y tenernos en cuenta pero nos sentimos muy marginados por muchos motivos (...). (Reyes, Aparicio, & Jurado, 2003, pág. 25)

La vocación itinerante de la exposición Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo es aún más interesante si se consideran sus públicos. La exposición visitó aproximadamente 23 ciudades desde su lanzamiento, en diferentes tipos de instituciones -universidades, museos, espacio público- lo cual implicó que los espectadores, desde la realidad y experiencia de sus ciudades particulares, interpretaran la muestra.

Una de las últimas y más interesantes paradas fue la Universidad de los Andes en el año 2005 donde, gracias a su Centro Cultural, se logró enriquecer el contenido de los retablos con la exposición fotográfica de Fernando Cuevas Ulitzsch -reconocido documentalista colombiano alemán- sobre barrios deprimidos en Bogotá, Medellín y Cali. Coincidieron en el proyecto de itinerancia de Yolanda para la Universidad de los Andes, la gestión de Margarita Reyes y el interés de este amigo cercano, Cuevas Ulitzsch, de hacer un montaje que abriera un diálogo entre sus fotografías, la historia de Yolanda en los retablos y algunos testimonios de las personas en condición de desplazamiento que hacían parte de las entrevistas registradas por el ICANH y el Museo Nacional durante el proyecto “Museos Cotidianos” en su fase con esta población.

De esta manera, en el montaje en el Centro Cultural de la Universidad de los Andes, sucedieron al tiempo las exposiciones “Yolanda, fragmentos de

destierro y desarraigo” y “Reality Shows”, la serie fotográfica de Fernando Cuevas.



Figura 34: Fotografías de los paneles de introducción de las exposiciones “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo” y la serie fotográfica “Reality Shows” de Fernando Cuevas Ulietzsch en la Universidad de los Andes, Bogotá D.C., 2005.

Para este montaje, en el centro de la sala de exposiciones, se pusieron los retablos del proyecto original de Yolanda; luego, alrededor de todas las paredes de la sala, dos estudiantes de la Universidad escribieron a mano y en caligrafía cursiva la narración de la historia de Yolanda iniciando en la entrada de lugar de la exposición.



Figura 35: Fotografías del montaje de la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”, Universidad de los Andes, Bogotá D.C.

En los bloques laterales, se pudieron apreciar las fotografías de Fernando Cuevas, para las que el fotógrafo escribió textos especiales para el montaje, de manera que pudieran entrar en diálogo con los testimonios de las personas en condición de desplazamiento; las fotografías no muestran los textos pues fueron tomadas durante el montaje de la exposición. A continuación una de estas fotografías y su respectivo texto:



*Figura 36:
Fotografía del
montaje de la serie
fotográfica "Reality
Show" en la
Exposición
"Yolanda,
fragmentos de
destierro y
desarraigo",
Universidad de los
Andes, Bogotá D.C.
Corresponde a:
Niña en Siloé
Barrio Brisas de
Mayo
Comuna Siloé
Cali
Junio 20 de 1999*

Sin saber del lujo de su puerta respecto a su entorno, saca la cabeza a una calle donde desde hace más de 50 años se escuchan historias de hambre y violencia, mezcladas con los sonidos de inquilinatos y desplazamientos voluntarios y forzados. El pasado del que ella emerge mezcla campamentos guerrilleros, corredores estratégicos, luchas por existir y sobrevivir. El presente que la recibe es una fragmentación de poderes que cambia de una cuadra a otra, aumentando el número de autorizaciones necesarias para poder caminar tranquilamente o armar una fiesta. Posiblemente crecerá viendo cómo las cosas se vuelven concretas mediante sus pasos, mediante cemento en paredes, mediante seguridad en las redes de afecto que por minutos la descuidaron para que la cámara registrara el tamaño humano de su vestidura. (Cuevas Ulietzsch, 2005, pág. 1)

Las fotografías de Cuevas se tomaron en los barrios más pobres de las tres más grandes ciudades de Colombia, en su mayoría invasiones. Esto coincide con el panorama al que se enfrentan los desplazados al llegar a urbe, pues son estos espacios los que reciben a la mayor cantidad de población desplazada por ser estos a los que sus limitados recursos les dan acceso. Por ello el diálogo con los testimonios de esta población fluyó con las imágenes que mostraban las difíciles condiciones que tienen que pasar los habitantes de todos estos barrios. Por ejemplo, la siguiente imagen es de una mujer que, como contó Cuevas en sus textos, debía todos los días ir a la pileta comunal a sacar el agua de sus quehaceres cotidianos –cocinar, lavar, asearse- al igual que todas las personas del barrio pues no se contaba con agua potable.



*Figura 37:
Fotografía del
montaje de la serie
fotográfica "Reality
Show" en la
Exposición
"Yolanda,
fragmentos de
destierro y
desarraigo",
Universidad de los
Andes, Bogotá D.C.
Corresponde a: La
Rebeca*

Invasión El
Esfuerzo
Zona Nor-
Occidental
Límites entre
Medellín y Bello
Junio14 de 1999

Para destacar también del montaje en la Universidad de los Andes, está el hecho de agregar objetos en la sala que evocaban y completaban, en algunos casos, las fotografías. Estas escenas cotidianas en las zonas marginales de las ciudades a través del ojo de este fotógrafo tomaron gran valor estético que se complementó con el ejercicio de escoger piezas que enfatizaban en el contenido estético de la vida diaria en los espacios habitados por la población más pobre y, por tanto, más vulnerable.

De esta manera, la disposición del espacio en la sala, las fotografías y los objetos, evocaron las calles de estos barrios marginales hogar de cientos de

familias desplazadas; era como asomarse por pequeñas ventanas a su realidad.

Aquí la fotografía de uno de los pasillos de la exposición:



Figura 38: Fotografía del montaje de la serie fotográfica “Reality Show” en la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”, Universidad de los Andes, Bogotá D.C. Pasillo.

Se resalta que, en el montaje de objetos que acompañaron la exposición, también se rememoraron las prácticas simbólicas de los habitantes de estos barrios con la construcción de un altar religioso y piezas que evocan lo estético de la vida interior de estos hogares –objetos útiles y estéticos en lo simbólico y en lo práctico:



Figura 39:
Fotografía de la
Exposición
"Yolanda,
fragmentos de
destierro y
desarraigo",
Universidad de los
Andes, Bogotá D.C.
Corresponde a:
Altar de la vida
interior.

En la imagen a continuación, también se ve como en el montaje se expusieron algunos testimonios de las personas en condición de desplazamiento:



Figura 40: Testimonio persona en condición de desplazamiento en la Exposición "Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo", Universidad de los Andes, Bogotá D.C.

En el montaje de los Andes, también se dejó un libro de visita, del cual destacamos este testimonio por operar como una denuncia frente la indiferencia:

Es tan fácil pararse frente a toda esta cantidad de letras, objetos, voces e imágenes... es tan fácil... se pone cara de tristeza, cara de melancolía, es tan fácil voltearse y olvidarse, casi instantáneamente, que allí dentro de este espacio hay otro. Otro que se nos hace lejano, que no somos capaces de pensarlo como uno mismo. Se pasa y se mira, pero todo queda en esto: palabras, y al salir a la calle ya no hay palabras, ni una moneda, ni siquiera una sonrisa. Todo se borra, así como el tablero que está a mis espaldas, así como se borrara este espacio en una o dos semanas. Anónimo. (Museo Nacional de Colombia, 2005, pág. 3)

2.4 Desplazados y víctimas del conflicto armado en el Museo Nacional

Las cifras de esta población en el país son alarmantes; el desplazamiento forzado es la modalidad de violencia del conflicto armado colombiano con más víctimas. Las cifras ascienden a 5'712.506 entre 1985 y 2012; de estas, 4'744.046 víctimas se produjeron en los años de recrudecimiento de la guerra entre 1996 y 2012. El agravamiento de esta situación se dio por varios factores: la estrategia de expansión de los grupos paramilitares, los deficientes procesos de desmovilización, la ofensiva militar del Estado en cumplimiento de la política de “Seguridad Democrática” del entonces presidente Álvaro Uribe y la siembra masiva de minas anti-personales por parte de las FARC.

Este desplazamiento creó las condiciones para que, acto seguido, se presentara el abandono y despojo de tierras, algunos por vía violenta, otros despojos con recursos “legales” y otros que aprovechaban la vulnerabilidad del mercado para comprar a bajo costos las tierras; en pocas palabras, sus tierras fueron arrasadas.

“Tierra arrasada”, estrategia de los grupos paramilitares, produjo grandes desplazamientos de población, y en muchos casos esto implicó el abandono de pueblos enteros donde las personas habían forjado una historia común, una construcción social de su territorio y una identidad compartida. El desarraigo es entonces una de las más tristes consecuencias del conflicto armado que tienen que sufrir sus sobrevivientes, como lo revela este testimonio:

Es que al desplazado no le importa tanto lo material que pierde, sino la pérdida de su base social, su arraigo, su entorno. O sea, es que uno tiene que ser desplazado para narrar esto, pues. Alguien que nunca ha sido desplazado no puede tener ese sentimiento. Es que el desarraigo de las comunidades, el hecho de... Yo diría, inclusive, que era más pobre allá que aquí, pero más rico en todos los sentidos allá. En todos los sentidos porque allá me estaba yo con mi gente, con mi comunidad... La gente me estaba buscando: "hagamos esto, hagamos lo otro". Esa era mi vida: mi grupo de danza, mi casa de la cultura, los viejitos. O sea, era un modo de vida que eso no tiene precio, pues... eso no tiene precio: usted aquí puede vivir en una casa de oro, pero el arraigo no lo tiene (...) Y para mí, lo más doloroso en ese sentido es el desarraigo: apartarse de su entorno, de su paisaje, de su óptica habitual. (Grupo de Memoria Histórica, 2011, pág. 73)

Pensando en "el desplazado" como sujeto en la sociedad, nos podríamos preguntar: ¿qué lugar ocupa este individuo o colectivo en la sociedad colombiana, o como diría filósofo francés Jacques Rancière, en la división tradicional de lo sensible? Según la investigación adelantada por Margarita Reyes, directora del proyecto "Museos Cotidianos", el lugar asignado al "desplazado" (un término por cierto totalizador, pues se refiere a un individuo que no pertenece al lugar que llega, pero tampoco al que dejó atrás, como si su condición fuera absoluta) es un lugar liminal, donde se le atribuye la creación de caos y contaminación asociado con estigmas de violencia.

Estos individuos deben, además, transitar un camino largo al llegar a la ciudad, el cual empieza en un centro de atención en donde se registran como desplazados para recibir la ayuda del Estado: tres mercados y tres meses de arriendo. Esta solución genera a su vez un problema, pues detrás de esa ayuda se perfila una construcción de un sujeto abstracto, sin cuerpo, sin nombre, solo como un registro más para la estadística nacional. Al recibir estas ayudas a corto

plazo no se está solucionando el problema de este sujeto como migratorio y de paso en la ciudad. Por el contrario se refuerza esta condición de sujeto pasivo y transitorio que debe regresar a su lugar de origen.

Los desplazados no solo son producto de la guerra, sino también son producto de las representaciones que hacemos de ellos (nosotros, los medios de comunicación, las políticas públicas, las organizaciones humanitarias, entre otros). El discurso del desplazado no les permite ingresar a la ciudad como partícipes de esta, manteniéndolos en el limbo en el cual no son ciudadanos porque están de paso y deben regresar, pero no pueden regresar por la violencia, entonces deben esperar.” (Castillejo, 2004, pág. 4)

La memoria del desplazado es mutilada al quedarse sin pasado y la temporalidad se confunde entre la actualidad del problema y la vinculación de su tierra de origen.

A pesar de que el fenómeno del desplazamiento es una problemática que se viene presentando desde el periodo de la violencia, para el conflicto armado colombiano solo empieza a presentarse estadísticas sistematizadas en 1996 cuando el Estado crea el Registro Único de Víctimas, estrategia que permite al país empezar a contabilizar las cifras de personas afectadas en las diferentes modalidades de violencia. Así mismo, las políticas estatales se fueron fortaleciendo alrededor de la atención a esta condición que es la que más víctimas reporta a lo largo del conflicto.

Como antecedente al tratamiento de las víctimas del actual conflicto armado, se habían realizado en diciembre de 2002 las exposiciones “*Peque: el desarraigo*” y “*Cacarica: territorio de vida*”. La primera se trataba de 26 fotografías del célebre reportero gráfico antioqueño Jesús Abad Colorado, en la

que se retrata la situación que se presentó en julio del año 2000, en el municipio de Peque, Departamento de Antioquía, en donde alrededor de 5.000 desplazados llegaron al casco urbano huyendo de cruentos ataques de grupos paramilitares, quienes además bloquearon la entrada de alimentos. Al respecto, el Museo de Antioquia, organizador original de la muestra que recibió posteriormente el Museo Nacional dice:

Abad Colorado camina entre hombres, mujeres y niños silenciosos, que miran hacia ninguna parte. Alguien cuenta que teme por su cosecha de fríjol; otro recuerda que su maíz estaba a punto de coger. Algunos hablan atropelladamente; la mayoría permanece encerrada en un doloroso mutismo. Una triste sombra cubre la mirada de los niños, atónitos. Han sido sacudidos por el huracán de la violencia que pasó por sus veredas y los empujó a todos y los dispersó. Llegaron a pie o a lomo de mula cubriendo trayectos de hasta 10 horas. Han visto la muerte y a muchos ya ni siquiera les quedan lágrimas que llorar. Otros se han ido a Sabanalarga, a Buriticá, a Uramita, a Medellín. (López, 2002, pág. 3)



*Figura 41:
Fotografía de la
Exposición
"Peque: el
desarraigo".*



Figura 42: Fotografías de la Exposición “Peque: el desarraigo”.

Simultáneamente a la exposición de Colorado, se exhibió “Cacarica: territorio de vida”, muestra que narró el éxodo y posterior regreso de 400 familias de afrocolombianos, indígenas y mestizos de la región, que fueron expulsadas cruelmente de sus territorios en el bajo Atrato chocoano.



Figura 43: Fotografía parte de la exposición Cacarica: territorio de vida.

Ambas exposiciones se llevaron a cabo en el marco de la V Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, "Éxodo, patrimonio e identidad". Durante esta cátedra, el Museo participó en la *Expedición por el éxodo*, un evento que contó con la participación de diversas entidades culturales y que realizó una aproximación al drama de cientos de familias a través del teatro, la danza, la música, el vídeo, la fotografía y la pintura.

Lo novedoso de la Exposición "*Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo*" es que por primera vez es la voz de los desplazados la que construye el relato, ya no como objetos de estudio, sino como testigos de los hechos. Esta muestra suscitó varias reacciones en el público, algunas positivas y solidarias, como observamos en anteriores testimonios de visitantes de la exposición; otras de identificación por parte de personas que sufren la misma condición, pero otras posiciones, más soterradas, muestran el sentir de muchos de los colombianos que aún no entienden la vulnerabilidad de esta población.

Así lo expresa Margarita Reyes, curadora de la:

Muchos jóvenes desconocen la verdadera situación de las personas en desplazamiento y su vida antes del destierro. A través de la exposición algunos se solidarizan con ellos, aunque otros hacen comentarios muy fuertes, los señalan como si fueran parte de los grupos armados y los ven como invasores que crean mayores cordones de miseria y afean los semáforos. (Reyes, 2004, pág. 25)

Estas exposiciones significaron los primeros pasos para empezar a reconocer a las víctimas en el Museo Nacional, hecho del que no se encontró registro antes de 2002.

2.5 Nuevas posibilidades para la reconfiguración de lo sensible y la emancipación de los espectadores en el Museo Nacional

La Exposición “*Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo*” nos propone una serie de reflexiones y retos para pensar en la construcción de la identidad nacional. Presentimos que existe una reconfiguración de los papeles desde los que normativamente intervenían diferentes actores que siempre han sido parte de la historia nacional, pero que no tenían voz. Tal situación implica que nuevos narradores se inscriban en el panorama legítimo de los relatos de nación que demandan las nuevas políticas culturales, como lo expresa el sociólogo colombiano Elkin Rubiano:

Las políticas culturales buscan incentivar proyectos creativos que tengan un impacto en la sociedad. En nuestro contexto son recurrentes los proyectos creativos con desmovilizados, jóvenes pandilleros, comunidades en conflicto, etc. El resultado que se le pide a estos proyectos es que recompongan el tejido social que ha sido fracturado, que se reconstruya la memoria de comunidades víctimas del conflicto armado, que acrecienten el capital social y político. (Rubiano, 2013, pág. 1)

Esa dinamización requiere que pensemos las prácticas estéticas desde miradas antropológicas y nos impone nuevos retos a los actores del campo estético: historiadores del arte, críticos, teóricos y gestores culturales. Este reto sigue la misma solicitud que se le hace al artista para actuar como etnógrafo: ejecutar modelos que colaboren con posibles soluciones a problemas de género, etnia, identidad; críticas a la institución del arte, al mundo capitalista; reflexionar sobre el activismo, la familia o el envejecimiento; re-articular las codificaciones

institucionales del arte; incluir a diversos públicos en la creación de innovadores proyectos; entre otros (Foster, 1996, pág. 201).

Iniciativas como el proyecto de “Museos Cotidianos” del Museo Nacional y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, llaman a todos los ciudadanos a construir colectivamente su historia desde lo local y lo particular, y así reconstruir un nuevo relato de nación tanto desde otras voces como desde la densidad de los conflictos de memorias y discontinuidades de que está hecha.

Dispuesto de esta manera, el Museo Nacional tiene un gran reto:

(...) lo que se configura es la propuesta de un museo articulador del pasado con el futuro, esto es, de la memoria con la experimentación, de la resistencia contra la pretendida superioridad de unas culturas sobre otras con el diálogo y la negociación cultural; de un museo sondeador de lo hay en el pasado de voces excluidas, de alteridades y residuos (...). (Martín-Barbero, 2000, pág. 59)

¿Podríamos pensar que la experiencia propuesta por esta exposición implica una reconfiguración de los lugares asignados a los sujetos en el orden social? ¿Nos podría esta mirada ayudar a pensar los nuevos retos de construcción de memoria e historia en los museos como generadores de identidad nacional a partir de la posibilidad de escuchar a nuevos narradores?

La construcción de estos relatos, elementos constitutivos de las identidades nacionales, se hace a través de objetos vistos desde miradas específicas de nuestra realidad, hecho que da cuenta de un discurso, como lo diría el filósofo francés Jacques Rancière, de división de lo sensible o una estética de lo político -materialización sensible del orden político-. El hecho de

que en el museo se depositen ciertos objetos y otros no, nos muestra una lectura de nuestra identidad.

¿Puede entonces verse en ese proceso de inclusión de memorias colectivas como parte de nuestra identidad nacional una reconfiguración de esa división tradicional de lo sensible, es decir, la posibilidad de darle un nuevo lugar a los sujetos antes excluidos?

Siguiendo a Rancière, el reparto tradicional requiere del sujeto una condición de inmovilidad, pues solo puede ocupar el espacio asignado, lo que lo sugiere incapaz y sin derecho de transitar otras sensibilidades. Se presenta aquí un proceso de identificación con ese espacio, en el que la persona se reconoce y desde el que se construyen sus subjetividades. Esta configuración de lo sensible es limitante y requiere de una visión del Estado como “estado policía” que le asigna al ciudadano el lugar que debe ocupar en la sociedad y genera una correspondencia entre las competencias establecidas para ese ciudadano y el equipamiento. Es así como se piensa en los ciudadanos que tradicionalmente han sido designados como excluidos están obligados a transitar en escenarios marginados en una repartición normativa y hegemónica de la realidad.

Cuándo sacamos a este sujeto de esa zona liminal y lo llevamos a contar su historia en un espacio de construcción de su memoria en lo colectivo, lo llevamos al museo, podríamos ver una reconfiguración de lo sensible, que consiste en “introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no

lo era, en escuchar como seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que cómo animales ruidosos” (Ranciére, 2005, pág. 19).

La posibilidad que estos sujetos tuvieron para expresar sus vivencias puede asumirse como la posibilidad de cambiar el lugar marginal asignado a los “desplazados” y ser reemplazado por un papel central en el relato de nuestra realidad en un lugar simbólico privilegiado como el museo, un lugar en donde por tradición se salvaguarda los “tesoros” culturales, y desde los cuales, como en el caso de los museos nacionales, se destaca los elementos importantes para la construcción de una identidad de nación.

Para esta exposición, se reconfigura entonces esa división inicial de lo sensible, en la que el lugar del desplazado era por naturaleza la fila para solicitar la ayuda del estado o el semáforo donde se piden limosnas, para pasar a la exposición de sus horizontes de vida en una exposición que entra a formar parte del discurso nacional de la historia y de cómo el conflicto armado ha constituido las subjetividades de sus diferentes actores. Los transforma de cuerpos dóciles, pendientes de la asignación del kit de aseo a actores involucrados directamente con el acontecer político y social actual.

Lo anterior sugiere, en términos de Ranciére, una suerte de comunidad emancipada. En este ejercicio de los “Museos Cotidianos”, podemos ver una experiencia de intercambio entre narradores y traductores que se relacionan alrededor de proyectos como la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y

desarraigo” y que crean esa comunidad en torno a la reflexión de la situación de desplazamiento de familias enteras por la violencia en algunos territorios rurales de nuestro país. Como lo expresó Rancière:

(...) cada sujeto tiene el poder de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. (...) la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace cada uno/a igual a todo/a otro/a. (Rancière, 2010, pág. 23)

Esta planteamiento se vuelve fundamental en esta muestra para entender de qué manera esta mirada nos ayuda a pensar los retos de construcción de una memoria colectiva en los museos como generadores de identidad nacional, pues la exposición parece proponer un doble juego de traducción. Por una parte, el desplazado, un individuo con la capacidad que todos tenemos de hacer la aventura intelectual de interpretar su realidad, traduce su experiencia en un relato de construcción colectiva. Por otro lado, el receptor de la exposición, otro individuo con capacidad de traducción, activa sus elementos interpretativos para traducir una narración que desde el principio, como lo proponían sus gestores, se plateaba como abierta, que más que dar respuestas tiende a generar y suscitar cuestionamientos, algunos de ellos, registrados en los libros de visitas.

A partir de la posibilidad de escuchar a los nuevos narradores de la historia nacional, el ejercicio que propone la exposición de un debate, un shock, una contradicción, despierta en el público ese poder de asociar y disociar que reside en la emancipación del espectador. El proyecto fue concebido desde un principio sin una condición pasiva del público, que en vez de eso cuestiona al

espectador, que lo enfrenta con su entorno, partiendo del principio de que todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia (Rancière, 2010, pág. 23).

A partir de la institución, el Museo Nacional, no se busca tener el control de la palabra; la palabra en este caso se deja circular: desde la construcción del relato hecha por un nuevo actor dentro del museo (un personaje ficticio que reúne las vivencias de los desplazados al llegar a la ciudad), hasta los significados no acabados y las posibilidades de sentido que sus visitantes han asignado a la experiencia de la exposición. La virtud está entonces en estos relatos no oficiales contruidos de la voz de los testimonios antes no legitimados.

Así lo intentan los "Museos Cotidianos", una representación del patrimonio desde la cotidianidad de las personas que normalmente son espectadores, del común, que se convierten en narradores cuando llegan al Museo y son interpelados para que ellos cuestionen el discurso nacional y den sus aportes en la construcción de esa memoria. De tal manera, que lo que propone este proyecto es abrir posibilidades para tener comunidades de narradores y traductores activos en el Museo.

2.6 A manera de conclusión de este capítulo

En este capítulo pudimos ver como desde las entidades estatales del sector cultura, a partir de la Constitución de 1991, se están proponiendo políticas públicas que obligan a reescribir, desde las voces de los excluidos, el relato

nacional. En este caso, vimos específicamente como la misma historia social y política del país exigió al Museo Nacional a responder en la emergencia y las demandas del momento que trajeron, literalmente, el conflicto armado de los campos a sus puertas a través de personas en condición de desplazamiento; esto les obligó, como afirmó en entrevista Margarita Reyes, a sacar un proyecto de la manga que concluyó en la Exposición “Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo”.

Podemos decir, que al menos en el plano simbólico, el Estado ha ido reconociendo nuevos actores en la construcción de un relato nacional; con propuestas como estas, además, existe la posibilidad de la elaboración del duelo y, como lo decíamos anteriormente, contar el trauma nacional fruto de su larga historia de violencia; uno de los pasos para la superación de este, es darle la palabra a las víctimas, y en la voz de ellos escuchar a los muertos, a los desaparecidos, a los ausentes. En ese sentido, esta exposición fue una oportunidad para que las víctimas de este conflicto pudieran expresar sus experiencias, hecho que abrió posibilidades para nuevas voces en la historia nacional.

Capítulo 3: Nuevas identidades

(...) debiera ser aparente (...) que los bordes de una cultura como manera de vivir son operacionales , y que surgen con su establecimiento y, al mismo tiempo, debiera ser también aparente que la pertenencia a una cultura es una condición operacional, no constitutiva o propiedad intrínseca de los seres humanos que la realizan y que cualquier ser humano puede pertenecer a diferentes culturas en diferentes momentos de su vivir, según las conversaciones en las que él participe en esos distintos momentos. (Maturana, 2003, pág. 22)

Esta reflexión de Humberto Maturana con la que se abre el tercer capítulo, dedicado a las nuevas identidades posibles en el Museo Nacional de Colombia, dirige nuestra atención hacia una cuestión fundamental en la discusión actual sobre las identidades nacionales: ¿es posible hablar de la unidad de identidad en los miembros de los territorios que se constituyen en naciones, con fronteras trazadas por un proyecto político y económico, y no por una identidad cultural? ¿Son válidas esas identidades nacionales en un contexto de globalización, cuando los bordes de una cultura cada vez se desvinculan más del espacio físico de las naciones?

Maturana nos da ciertas pistas para abordar el debate, pues en el concepto propuesto por él, de cultura como “red de conversaciones”, las identidades nacionales pueden ser nada más que una de esas redes en la que los individuos de un territorio pueden participar. La cuestión pareciera no ser nueva, pero, si algo actualmente puede complejizar aún más la discusión, es el escenario de una acelerada globalización, pues ante el peligro antes existente

de las identidades totalizadoras de los estados-nación, ahora se le suma el peligro de una homogenización cultural.

En medio de este debate, los museos están directamente involucrados, en especial los nacionales, pues son una de las instituciones a las que se les dio el papel de unificar los relatos de identidades de un país desde lo simbólico, para favorecer, como lo habíamos señalado antes, la consolidación del proyecto de Estado moderno. Rastrear el pasado del museo es de suma importancia para entender el conflicto actual en el que se encuentran estos espacios ante la globalización.

3.1 Del gabinete de curiosidades a los museos nacionales

Según diferentes autores, el museo moderno tiene su origen en los gabinetes de curiosidades de los siglos XVII y XVIII; estas “curiosidades” eran artículos para los cuales, inicialmente, no existía ningún orden o lógica, no estaban conformados por colecciones que clasificaran la variedad de objetos que podían hacer parte de ellos: elementos de culturas primitivas, de origen natural o supuestamente “mágico”, artefactos extravagantes o curiosos, novedades tecnológicas, etc.; el acceso a estos gabinetes era cerrado y sus públicos eran selectos. La colección de arte de los reyes borbones de Francia podría considerarse como la precursora del museo moderno, pues es dicha compilación de obras la que, más tarde, daría origen al Museo de Louvre en la ciudad de París, el primer intento de organizar en un espacio cerrado un

sentimiento de identidad compartida entre el Estado, sus sujetos y el rey (Roldán, 2000, pág. 102). Este intento se consolidó después de la Revolución Francesa en 1789 en una identidad que antes se centraba en la lealtad al rey, y ahora se conformaba alrededor de los valores de un naciente Estado secular. Por tanto, esta acumulación de objetos diversos fue fuente de gloria y orgullo nacional para los antes vasallos y ahora ciudadanos de este territorio. “Esta transformación marcó la emergencia del museo como la encarnación y el punto de difusión de virtudes cívicas, uno de los sitios donde la ciudadanía y la democracia eran construidas y actuadas” (Roldán, 2000, pág. 103).

Más adelante, y como parte de los proyectos de Ilustración (como lo fueron también las expediciones científicas, las innovaciones tecnológicas y las nuevas formas relación Estado-sujeto-ciudadano, entre otras), al museo decimonónico, además de lo anterior, se le suma la tarea de forjar un nuevo espacio de representación para el público moderno que fuese racional y científico, de tal manera que en el siglo XIX el espacio museo pudo albergar todos los proyectos de la ilustración.

Los recorridos de estos museos democráticos, abiertos a todo público, de alguna manera regulaban la interpretación y observación de los objetos allí expuestos, centrando el discurso en el nuevo canon de construcción de sujeto-ciudadano; así lo describe el sociólogo inglés Tony Bennett en su libro *The Birth of the Museum*: “en el reconocimiento de que las experiencias del público se

realizan a través de su movimiento físico por el espacio de la exposición, los museos comparten una misma preocupación por regular aspectos (...) de la conducta de su público; el museo es entonces un lugar para el ‘caminar organizado’ en el que se comunica un mensaje intencional a través de un itinerario dirigido” citado por (Roldán, 2000, pág. 104). Adicionalmente, los museos hacían parte de un circuito rutinario que traía a las gentes de la provincia a los centros administrativos; el museo hacía parte entonces de este relato de nación contado a través de plazas y edificios gubernamentales en los que se facilitaba la interiorización de la autoridad y poder del Estado.

3.2 Museo e identidad nacional en Colombia

Los museos nacionales trabajaron inicialmente para ayudar a la concreción del proyecto político de los nacientes Estados modernos; por la fragilidad inicial de los pactos hechos alrededor de las ideas democráticas y seculares, de las cuales surgieron los procesos independentistas en Latinoamérica, y específicamente en Colombia, se entiende que trabajar en un relato unificado de nación era una necesidad imperante a principios del siglo XIX. En este sentido, hay que entender que el silenciamiento de memorias discordantes que representaran un peligro para la joven nación fue preciso, pues no todos estaban de acuerdo en la separación de la corona española, ni entendían o compartían los principios que promulgaban los “padres de la patria”.

De cualquier manera, el discurso del Museo Nacional, desde ese rol de archivo o memoria de nación, fue construido desde una visión totalizadora que se consideró obligatoria para la sobrevivencia de la nación, y desde una mirada particular de entender la historia: esa era la visión de los blancos, criollos, ilustrados, republicanos y urbanos, una visión que veía como amenaza las memorias contestatarias. Se trataba entonces no de una realidad nacional, sino de una representación de lo que el politólogo irlandés Benedict Anderson llamó una *comunidad política imaginada*.

“Los museos y la imaginación museística son profundamente políticos” (Anderson, 1993, pág. 249) y el Museo Nacional de Colombia no es la excepción. De hecho es, como tal, un proyecto político. Desde 1823, año de su fundación y hasta bien entrado el siglo XX, su público principalmente estuvo conformado por los vecinos urbanos de la élite de la capital, debido a que en Colombia no se presentó con tanta frecuencia el peregrinaje de personas de la provincia que, como parte de su viaje a la capital, se sintieran atraídas a visitar el Museo Nacional. En nuestro país hay una fuerte tradición de celebración de rituales públicos en recintos abiertos, en donde la fiesta popular y las procesiones religiosas siguen siendo los rituales preferidos; es por ello que la tradición museológica, que principalmente sucede en recintos cerrados, es débil en Colombia (Roldán, 2000, pág. 105).

El relato de la identidad nacional en el museo se ha contado a través de una serie de objetos que, en un principio, tuvieron el tratamiento de "curiosidades", luego de "antigüedades" y ya en las primeras décadas del siglo XX, como resultado de un esfuerzo de clasificación sistemática, el tratamiento de estos objetos se ha dado a través de cuatro colecciones que permanecen hoy en día.

La primera de ellas, **la colección de Arqueología**, es actualmente es conservada por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), entidad que también hace parte del Ministerio de Cultura. Cuenta el Museo Nacional que “en la actualidad, las colecciones arqueológicas reúnen piezas representativas de los distintos períodos de poblamiento del territorio colombiano que van desde los grupos cazadores-recolectores —hace aproximadamente 12.000 años— hasta las sociedades complejas que existían a la llegada de los españoles” (Museo Nacional de Colombia, 2016, pág. 1).

Por su parte, la colección de **Etnografía**, tomó forma en paralelo con el desarrollo de la etnografía como campo de estudio en Colombia, hacia mediados del siglo XX. Estos estudios tenían interés principalmente en las “comunidades vivas”, entendiendo estas, en un principio, como las comunidades no “civilizadas” o “semicivilizadas” que aún habitaban los territorios nacionales. Por tanto, eran las comunidades indígenas y afrodescendientes, y sus desarrollos culturales, los objetos de estudio de esta disciplina. De esta forma, alrededor de

cuatro mil piezas entre cestería, vestidos, atuendos cotidianos y rituales, armas de cacería, plumería, instrumentos musicales, collares, cerámicas y herramientas, fueron integrados a la colección etnográfica del Museo Nacional de Colombia.

La colección de **Arte**, entre tanto, está compuesta por objetos artísticos clasificados por los distintos materiales utilizados por los artistas tanto como medio como soporte. Estas clasificaciones son: artes gráficas, dibujo, pintura, escultura y artes decorativas.

Por último, la colección de **Historia** se conforma por las áreas de documentos históricos, numismática, objetos testimoniales y objetos científicos, determinadas de acuerdo a los usos de los objetos.

Hasta 2010, el discurso del Museo a través de sus exposiciones permanentes había sido cronológico. Por ello, arqueología como colección estaba en varias salas del primer piso, organizada como un relato de los grupos sedentarios prehispánicos, otra sala en donde se mostraba una tumba del altiplano nariñense y otra donde se dedica hasta la actualidad una sala al oficio del orfebre. En la segunda planta sigue este relato histórico tradicional, del cual hoy sobreviven las salas del Nuevo Reino de Granada (1550 a 1810), así como la sala sobre el periodo de emancipación (1810 a 1886). Por último, en la tercera planta, está aún una sala dedicada al periodo de la República de Colombia (1886 – 1910) y otra sala llamada "Ideología, arte e industria", que tiene objetos

e historia de los años 1910 a 1948. En esta planta también son exhibidas hasta la actualidad las obras de arte de los modernos.

La idea hacia la cual está transitando el Museo Nacional es un relato alrededor de procesos centrales como la construcción de memoria, la apropiación del territorio, el manejo de los recursos naturales, los procesos sociales y políticos de la nación, la espiritualidad y las religiosidades, y los procesos creativos. Esto permitirá que sus colecciones se integren en un discurso e historia diferente, no cronológico, de manera que puedan dar cuenta de la identidad nacional de manera más diversa.

En este punto es importante resaltar algunos aspectos de la configuración misma de las colecciones: son la arqueología y la etnografía las divisiones de los objetos del Museo que hacen referencia a comunidades indígenas y afrodescendientes. En este sentido, hay que señalar que esta división proviene claramente de las segmentaciones sociales traídas a estas tierras por los colonos europeos, pues, por un lado, si se mira con detenimiento cuál es el corte a partir de la cual se declaraba un hecho como objeto de la arqueología, en Colombia corresponde a la llegada de los españoles. Toda la historia de este punto hacia atrás es arqueología, señalando precisamente el arrasamiento cultural de las comunidades habitantes del territorio y la instauración de un nuevo régimen de pensamiento que desconocía la legitimidad de la memoria indígena. Por otro lado, la etnografía, como fue asumida en el Museo, es un área

de estudio social que puede ser muy cuestionada por cuanto aparta a ciertas comunidades, las indígenas y las afrodescendientes de la historia lineal de la nación, para estudiar sus costumbres actuales como si fueran un universo aparte de la cultura nacional. Casualmente, el objeto de estudio de la etnografía vuelve a coincidir con la división racial republicana y heredada de la colonia.

Para la colección de Arqueología, también hay que señalar que muestra el desarrollo de los estudios en Colombia, un hecho que cuestionan algunos teóricos, pues el papel de este campo de estudio no es siempre el de trabajar en pos de la consolidación de la idea Estado-nación. Así lo advierte el historiador inglés Alan Knight: “la cuestión teórica clave de la arqueología hoy en día es la identidad nacional, o, más específicamente, la relación arqueología y la construcción (o fabricación) de las identidades colectivas” (Knight, 2000, pág. 121).

En el discurso oficial del Museo Nacional de Colombia, para las colecciones de arte e historia, vale la pena mirar cómo se destaca la proveniencia de sus donaciones, que nutren parte importante de sus colecciones: “La colección de Artes Decorativas ha tenido en la Fundación Beatriz Osorio, el Legado de John Saúl Wetton y Effi Rose Holabird Wetton y el Legado de Mireya Negret Delgado, a sus principales benefactores, así como en numerosas donaciones de particulares” (Museo Nacional de Colombia, 2016, pág. 1). Sobre la colección de documentos históricos “se destaca dentro del

Área la reciente donación de Enrique Mutis Dávila, de 15 documentos de José Celestino Mutis y algunos de sus descendientes, que se extienden desde 1793 hasta 1906” (Museo Nacional de Colombia, 2016, pág. 1). Lo que parece acentuarse acá es la contribución de los personajes blancos, criollos, ilustrados, republicanos y urbanos, a la construcción de los hitos culturales de la nación. En cambio, no se hace referencia a ningún miembro de comunidades indígenas o afrocolombianas, antiguos dueños de las piezas, y que no se toman como donantes, en especial para la cuestionada división de la etnografía.

La clasificación de los objetos artísticos también puede ser cuestionada actualmente, pues nuevamente es la visión de una élite ilustrada, con principios de categorización occidentales, la que decide dejar un canasto de comunidades indígenas del bajo Atrato dentro la clasificación de etnografía, y no como arte decorativo, a sabiendas que las piezas de ambas colecciones cumplen funciones similares dentro de sus comunidades.

Dentro de esa misma lógica de cuestionamiento a la práctica coleccionista del Museo, ¿son los objetos de la colección de historia los que verdaderamente dan cuenta de la memoria de este país? Y acá reluce de nuevo la crítica a las colecciones de arqueología y etnografía: ¿acaso los objetos de estas colecciones no cuentan también la historia de las gentes que habitan este territorio?

Es entendible que para el funcionamiento mismo del Museo y la gestión logística de sus propias colecciones se necesite hacer algún tipo de clasificación, incluso para contratar investigadores que trabajen en la construcción de sus exposiciones. Sin embargo, como todos los campos de estudio y en especial, los de las ciencias sociales, el museo debe estar presto a la resignificación de sus objetos de estudio y discursos.

3.3 Exposición “*Nación Rock*”: identidades nacionales en contextos globales

El recorrido anterior, por la configuración de la identidad nacional, a través de los objetos parte de las colecciones, nos deja ver que la construcción identitaria desde el museo se hizo a través de una visión homogenizante y de los criollos ilustrados; sin embargo, a partir de la Constitución del 91 se reconoce como principio que somos un país plural y esto compromete al Estado a procurar reconstruir el relato de nuestra identidad. La Exposición “*Nación Rock*” es otra de las evidencias de que las instituciones encargadas de preservar el patrimonio y la memoria de la nación están haciendo sistemáticos esfuerzos por dar reconocimientos a esas identidades plurales que habitan el territorio y las diversas formas de ser colombiano. Uno de los debates que nos sugiere esta exposición sobre las identidades nacionales es ver como estas se construyen en el escenario de la actual globalización, ya que esta se trató sobre la historia de la incursión de artistas locales en el rock, un género musical cuya práctica se

extiende a nivel global, y como con ello se marcó la construcción de identidades alrededor de este movimiento cultural con las particularidades de nuestro país.

Como lo advertía el historiador Alan Knight, en los últimos años las ciencias sociales han tomado un giro hacía la “identidad” (en cambio de “clase”) como categoría explicativa, como se ve especialmente en la nueva historia cultural con su preocupación por el género, la religión y las mentalidades (Knight, 2000, pág. 121). Las identidades nacionales son una de esas posibilidades y se vuelven problemáticas en dos sentidos: por un lado, lo señalaba también Knight, cuanto más grande sea la unidad de análisis, es decir, un territorio como un país, se hace más difícil generalizar su carácter o identidad. Por otro lado, hay otros procesos por los cuales se constituyen diferentes identidades regionales, locales, étnicas, ideológicas, religiosas, de género, etc. En el actual escenario de globalización, surgen posibilidades de otras identidades.

Pero ¿qué es la globalización? El sociólogo Christian Gros lo explica de esta manera:

El proceso de globalización no es algo nuevo; de hecho arrancó con el capitalismo. Pero a finales del siglo XX, entramos en una nueva fase con el libre comercio y la circulación del capital financiero, la difusión planetaria de la información, los derechos del hombre como imperativo universal, la cuestión globalizada del medio ambiente y de la biodiversidad, y una drástica reducción del tiempo-espacio en lo que se llamó en forma sugestiva la “aldea planetaria”. (Gros, 2000, pág. 357)

La globalización representa entonces una ruptura importante en la historia contemporánea; en el caso del concepto Estado-nación, la globalización

representa una crisis dado que su capacidad de respuesta y control sobre los territorios se ve reducida gracias al flujo acelerado de capitales e información. Como lo habíamos señalado antes, en lo que concierne a las identidades nacionales, el peligro surge por la posibilidad de homogenización de las culturas locales o, más grave aún, la desaparición de prácticas y productos culturales locales.

Ante esto, el antropólogo estadounidense Jonathan Friedman sugiere distinguir entre procesos de globalización fuertes y débiles: “los fuertes requieren de la homogenización de los contextos locales, para que sujetos que ocupan distintas posiciones en el sistema estén dispuestos a atribuir el mismo sentido o significado a los mismos objetos, imágenes, representaciones, etc. (...) En lo débil, en cambio, lo local asimila lo global dentro de su propio ámbito de significados practicados” citado por (Roldan, 2000, pág. 108). En cualquier caso, no hay procesos unívocos de homogenización ni de heterogenización y, tanto la práctica del significado, como la de la interacción, son elaboradas desde condiciones históricas específicas de la experiencia subjetiva de cada individuo.

La exposición temporal del Museo Nacional “*Nación Rock*” nos puede ilustrar entonces cómo desde un contexto local y una experiencia determinada de sujetos habitantes de un territorio, en este caso Colombia, se pueden asumir referentes globales en contextos locales.

“Nación Rock” fue una propuesta museográfica que intentó dar cuenta de la apropiación y resignificación en Colombia de la cultura global del rock¹⁰.



Figura 44: Imagen oficial de la Exposición “Nación Rock”.

Esta muestra, que tuvo lugar en la sala de Exposiciones Temporales del Museo Nacional del 16 de noviembre de 2007 al 11 de mayo de 2008, fue concebida por sus gestores, el Museo Nacional de Colombia y la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte de la ciudad de Bogotá, como una muestra y selección de objetos que presenta la incursión en el país de este género musical internacional. Se buscó a través de esta responder a la pregunta ¿será que siendo cultura-mundo, el rock puede ser identidad local, colombiana, de aquí? formulada por el comunicador social Omar Rincón para la exposición.

En esta, se presentó al rock como un género musical y una cultural caracterizada por su expresión en contra del orden establecido. Para hablar de su penetración en la historia del país, se mostró el relato de los retos que las

¹⁰ El rock and roll es un género musical de marcado ritmo, derivado de una mezcla de diversos estilos del folclor estadounidense. El término rock and roll -utilizado por primera vez por Alan Freed, dj de una radio de Cleveland, que utiliza el término para un programa de radio (Moondog Rock`n Roll Party)- se suele reservar para la primera época de este estilo (fundamentalmente la década de los años 50 del siglo XX) y su abreviatura rock para el resto de su historia. (Vargas Álvarez, 2007, pág. 10)

bandas de rock nacional han afrontado en el proceso de construcción de identidades nacionales y en la visibilización de las culturas juveniles en la esfera pública:

La música rock entre 1965 y 1995 se presenta como una de las estrategias de afirmación que los jóvenes aportaron en su irrenunciable pasión de conocer y criticar los procesos culturales en Colombia. Así, nuestro rock es un género que importamos y que rápidamente fusionamos con otras vertientes musicales nacionales en una síntesis creativa que, de acuerdo con Salomón Kalmanovitz, lo convirtió en un movimiento con un público creciente, que viene expresando situaciones cotidianas y políticas, o sea que dice verdades y que constituye un reto a la poesía y a la composición musical eléctrica. (Arias Escobar, 2007, pág. 1)

Esta exposición fue una invitación, abierta y experimental, a la formulación de juicios de valor sobre el rock nacional, que sirvieran de referencia y marco para enriquecer los imaginarios de una nación rock a lo largo de la exposición. Estuvo compuesta por una selección de 190 objetos (instrumentos musicales, carteles, boletas, discos, vídeos, fotografías, letras de canciones e indumentaria), representativos de artistas y bandas que han hecho música rock en Colombia entre 1965 y 1995.

Para la presentación de la historia del rock nacional, la organización del guión se hizo siguiendo un orden cronológico empezando por el periodo comprendido entre 1965 y 1974 al que se le llamó **Los Pioneros**. Este trata sobre la introducción del género en el país con una clara influencia extranjera, paralelo a los géneros musicales de los años sesenta como el Go-go y el Ye-ye. Se dice que a partir de 1968 surge un rock más preocupado por el contexto colombiano que de la mano del fenómeno del hippismo se inspira en elementos

de la cultura y la música nacional. En esta sección se presentan objetos de grupos como “Los Speakers”, “Los Flippers”, “Los Ampex”, “La Banda Nueva”, “Siglo Cero”, “Génesis”, “Los Yetis”, “La Columna de Fuego” y “Malanga”, que fueron parte de esta generación de pioneros.



Figura 45: Carátula álbum “En el maravilloso mundo de Ingeson” (1968) de la agrupación “The Speakers”, parte de la Exposición “Nación Rock”.



Figura 46: Carátula álbum “The Speakers” (1968) de la agrupación “The Speakers”, parte de la Exposición “Nación Rock”.

De “Los Speakers”, en el catálogo de la Exposición se cita apartes de la letra de una de sus canciones llamada “Reflejos de la olla” de 1968 que dice: “Te la pasas criticando a la nueva generación. No es más santa que la tuya. Pero en fin tampoco es peor” (The Speakers, 1968). Esto para señalar la actitud crítica con la que se empezó a identificar el género musical en el país.

Otra de estas agrupaciones pioneras fueron “Los Flippers”, de quienes, el historiador y curador de la muestra en el Museo Nacional, Andrés Felipe Arias Escobar, dice que lograron tener su mayor periodo de creatividad hacia finales de los años 60’s; esto debido a que, esta y otras bandas del género, establecieron un distanciamiento del mercado comercial por aquella época lo cual, entre otros efectos, generaron una mayor libertad en su producción artística. Este distanciamiento de la industria con el rock nacional se debió, en parte, a la pérdida del interés por la moda del go go y el ye ye. En una de sus canciones llamada “Pronto viviremos un mundo mucho mejor” de 1973, hablaban del sueño de “una sociedad que pueda vivir sin el capital” (The Flippers, 1973), lo que significaba una voz de protesta frente a la relación de dependencia del rock, del arte y de la vida en general con las lógicas del mercado capitalista (Arias Escobar, 2007, pág. 5).



Figura 47: Fotografía de la agrupación "The Flippers" (Guillermo Acevedo, Arturo Astudillo, Miguel Durier y Carlos Martínez) en 1966. Parte de la Exposición "Nación Rock".

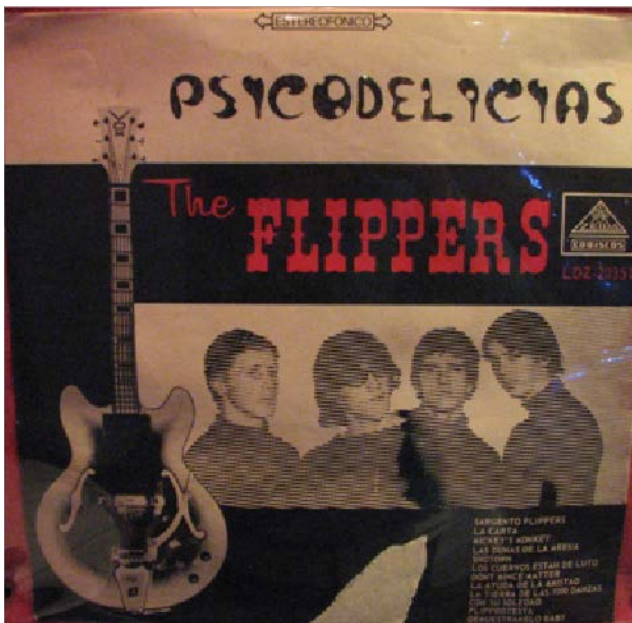


Figura 48: Carátula del álbum "Psicodelicias" (1967) de la agrupación "The Flippers". Parte de la Exposición "Nación Rock".



Figura 49: Cartel del Festival Cooperativo de la Cultura y el Deporte en Girardot (1967) donde se anuncia la actuación de la agrupación musical "The Flippers". Parte de la exposición "Nación Rock".

En la estética usada en la indumentaria de estas primeras agrupaciones del rock nacional es clara la influencia extranjera con la que inició el movimiento en Colombia, como es apenas de esperarse con la incursión de un género artístico importado; este último hecho puede explicar también porque los nombres de estos grupos eran en el idioma inglés. Se puede observar en esta época un cambio en la moda de vestir que marca el paso de los años 50's -en donde los jóvenes, al igual que sus padres, asistían a eventos de carácter público, incluyendo fiestas y conciertos, vistiendo corbata y traje oscuros- a una liberación de la creatividad y el color en la ropa de finales de los años 60s. Aquí

es donde aparece el hippie, “el hombre de las sandalias que va vestido con el polvo del camino” (Génesis, 1973).

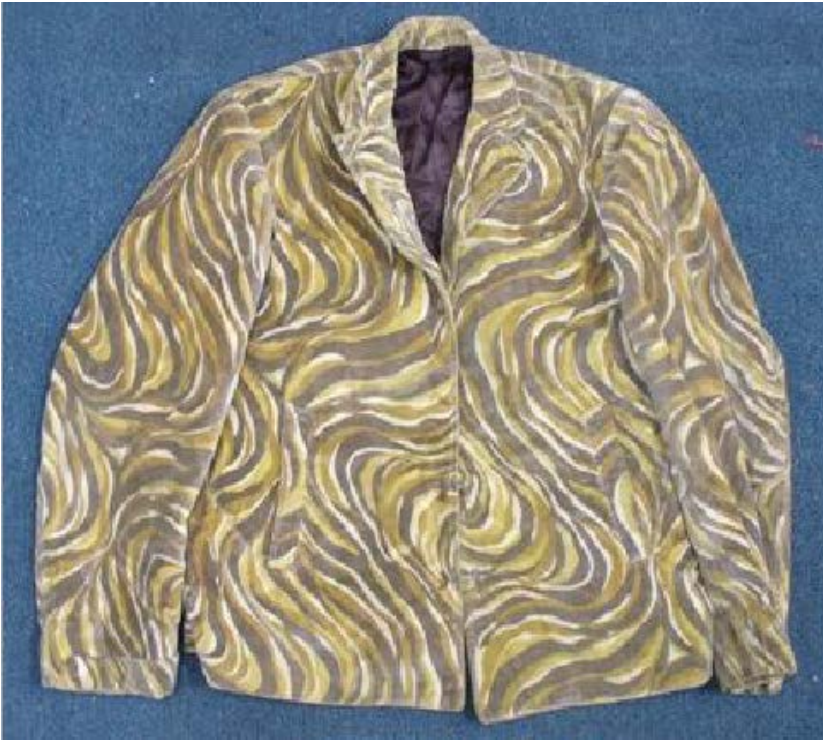


Figura 50: Chaqueta que hace alusión a la moda de psicodelia asociada al movimiento contracultural del hipismo (1967). Parte de la exposición “Nación Rock”.

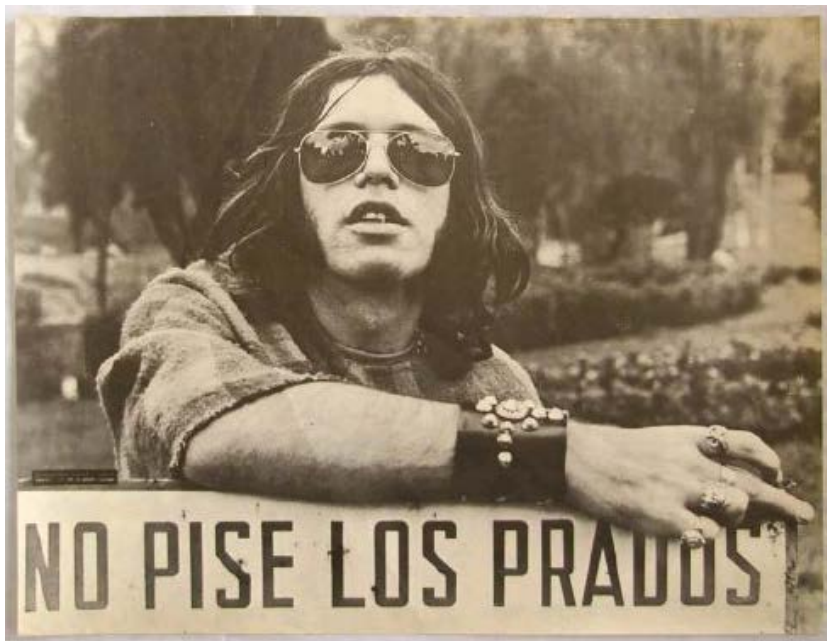


Figura 51: Afiche del almacén de discos "El escarabajo dorado" (1970 apx.). Parte de la exposición "Nación Rock".



Figura 52: Afiche del Festival de Ancon en Medellín (1971). Parte de la exposición "Nación Rock".

Arias Escobar describe esta etapa en el rock y la cultura alrededor de este de la siguiente manera:

Llega entonces la era de las presentaciones al aire libre, los referentes son Lijacá, el Parque Nacional, Melgar, Silvia, Yumbo, La Caverna de Carolo en Medellín y por supuesto, Ancón. Los giros comienzan en el pasaje de la calle 60 en Bogotá. Allí podemos ir a comprar afiches de Frank Zappa y Los Stones en Las Madres del Revólver o El Escarabajo Dorado. Allí se aprecian las flores que alumbran la nueva época. Por allí unos fulanos arman un bareto. Acá los carteles anuncian a grupos con nuevos nombres, los nombres de la contestación: Terrón de Sueños, La Banda del Marciano, Gran Sociedad del Estado, Carne Dura, La Caja de Pandora, Los Apóstoles del Morbo. (Arias Escobar, 2007, pág. 6)

Luego del rock asociado a la cultura hippie, se habla de una etapa de transición o un periodo **Intermedio**, que sucede entre 1975 a 1985, y que está marcada por la reducción del número de bandas y la actividad rockera debido, en parte, a que la industria musical sigue perdiendo el interés en este género; sin embargo, se dice que existieron esfuerzos interesantes para mantener viva la escena rock en Colombia marcados por sonidos que se orientaron hacia el rock progresivo y electrónico. En la muestra se exhibió material de los grupos “Traphico”, “Ship”, “Crash”, “Tribu 3”, “Carbure” y “Nash” que representan esta etapa.

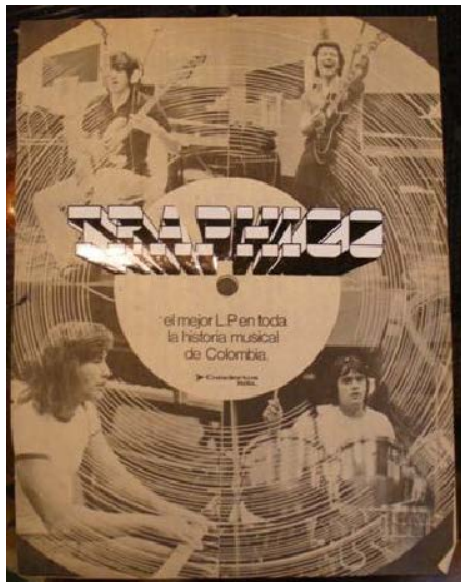


Figura 53: Publicidad "el mejor L.P. en toda la historia musical de Colombia" de la agrupación "Traphico" (1980). Parte de la exposición "Nación Rock".

El movimiento rock se ve diezmado en esta época por el desinterés del mercado -tanto en realizar conciertos como producir nuevos discos-, la presión de la tradición, la estigmatización de sus simpatizantes y su persecución por parte de las autoridades. La mayoría de músicos de la primera etapa del rock colombiano se movieron a otros géneros, actividades o países y, para los que quedaron, la práctica se convirtió en un costoso oficio. En esta década prevalecieron las letras en inglés, lo cual significó un retroceso en la apropiación que del género rock en el país que habían hecho las bandas pioneras al cantar en español.



Figura 54: Caratula del disco "2" de la agrupación "Nash" (1983). Parte de la exposición "Nación Rock".

De esta etapa vale la pena destacar a agrupaciones como "Tribu 3" -que evocaron el sonido Caribe nacional de otros tiempos- o bandas como "Judas" y "Nash" que se volverían una escuela para toda una agradecida y brillante generación de roqueros paisas (Arias Escobar, 2007, pág. 7).



Figura 55: Publicidad para el disco "Tribe 3" de la agrupación "Tribe 3" (1984). Parte de la exposición "Nación Rock".

Las nuevas tendencias que aparecieron en la escena mundial del rock por aquel periodo, como el rock progresivo y electrónico, podían llegar solo a los oídos de aquellos que podían darse el lujo de conseguir discos importados. Los trabajos de las bandas “Ship”, “Nash” y “Traphico” estuvieron enmarcadas en estas tendencias y tuvieron ambiciosos proyectos empresariales, con su correspondiente fracaso comercial; sin embargo, esta ambición hizo posibles las sofisticadas discografías de estos grupos que fueron valoradas posteriormente como importantes aportes a la escena rock y que contribuyeron a la supervivencia del género a la peor etapa por la que atravesó el rock en nuestro país (Arias Escobar, 2017 - A, pág. 1).

Superada esta etapa, el rock nacional entró en el denominado **Periodo de las dos vías**, comprendido entre 1985 y 1990, el cual se caracterizó por dos hechos: el primero de ellos, fue el desarrollo de la moda del rock en español que tuvo a agrupaciones representantes como “Compañía Ilimitada”, “Pasaporte”, “Sociedad Anónima” o “Alerta Roja”.



Figura 56: Disco titulado “Máscaras” (1990) de la agrupación “Compañía Ilimitada”. Parte de la exposición “Nación Rock”.



Figura 57: Libro de letras parte de la carátula del disco titulado “Un día x” (1990) de la agrupación “Pasaporte”. Parte de la exposición “Nación Rock”.



Figura 58: Disco del sencillo titulado “La causa nacional” (1988) de la agrupación “Sociedad Anónima”. Parte de la exposición “Nación Rock”.

A pesar de que el mercado reaccionó bien a la aparición de estas bandas que cantaban en el idioma más hablado en Colombia, las estigmatizaciones a los jóvenes seguían siendo “el pan de cada día” ya que algunos conciertos y reuniones alrededor de la práctica se veían opacados por hechos violentos. Sin embargo, es entendible que esa característica de rebeldía con la que desde un comienzo se quería identificar la escena local rock -característica que se

compartía a nivel mundial- se acentuara con la situación de anomia en todos los sectores del país y terminara evidenciándose también en las prácticas culturales y juveniles urbanas. Esta estigmatización alimentó los contenidos de las canciones de rock, no solo en esa época; acá un ejemplo de mediados de los 80's:

Profunda conmoción causó en el país
la nueva suspensión de libertad condicional
a todo a quien hallaren con algo en su nariz
será considerado todo un criminal.
Justifican su actuación
con una causa nacional
es una causa nacional (...)
¡Toma precaución amigo antisocial
No te dejes ver cuida tu identidad! (Sociedad Anónima, 1989)

Es recurrente encontrar en las letras de las canciones alusiones a la exclusión a la que se ven sometidos los rockeros, pero este se vuelve en un elemento de identidad compartida del que se precia la escena, porque con ello se goza también de cierta independencia para expresar lo que se piensa y para hacer crítica social al orden establecido.

El segundo hecho que caracterizó este periodo -uno de los más vigorizantes de la escena rock nacional- fue la aparición del metal y el punk en Bogotá y Medellín respectivamente, escenas que tuvieron asidero entre los jóvenes de las clases más populares. El curador de la muestra define la irrupción del rock -encarnado en estos dos subgéneros- en estos nuevos espacios como un cambio fundamental en las dinámicas de la escena que, de alguna manera, había sido una práctica exclusiva para la clase alta y media colombiana:

Mientras tanto, la nación rock, como criatura viva, es cambiante, responde y evoluciona de acuerdo a las exigencias de los contextos. (...) esos sonidos cambian rápido su destino, ahora están en los barrios marginales. La miseria, la desesperanza y la violencia se acoplan a esas nuevas sensibilidades. (...) qué mejor opción para el rock que posar su grito rebelde en nuestros surcos de dolores. (Arias Escobar, 2007, pág. 7)

Hasta este periodo de la historia del rock nacional y desde sus inicios, se pueden identificar 6 tendencias estéticas en la indumentaria que fueron apareciendo conforme el paso del tiempo y la moda. En un primer momento, más cercano a la formalidad de los años 50's, las agrupaciones vistieron de traje y corbata; vienen luego la psicodelia y el hipismo. En la etapa del rock progresivo, a principios de los 80's, la diferencia con respecto a la moda casual no fue muy marcada -hombreras, trajes de colores ácidos, cuadros, peinados de fleco alto, entre otros-. Con el rock en español, la tendencia casual de los años 80s continuó, pero con la aparición de los subgéneros del metal y el punk, sus seguidores marcaron -con su particular vestuario- gran diferencia con la moda cotidiana de los jóvenes, en parte, debido a la radicalización de la propuesta de sus estilos de vida en concordancia con los contenidos y tendencias ideológicas, sociales y estéticas de estos subgéneros.



Figura 59: Cartel "Gran super concierto de rock metálico" anunciando a los grupos Neurosis y Darkness, Bogotá (1988). Dibujo parte de la exposición "Nación Rock".



Figura 60: Caratula del disco "Kraken 1" de la agrupación "Kraken". Medellín (1987). Parte de la exposición "Nación Rock".

En el caso del metal, tendencia del rock asociada a las agrupaciones Neurosis, Darkness y Kraken, correspondientes a la figuras 100 y 101, se podrá apreciar una estética que incluye lo gótico moderno en la tipografía de sus

trabajos discográficos y la tendencia “Glam”¹¹ de su indumentaria muy popular en los grupos de rock metálico de la época.

Por su parte, la tendencia de los trajes en el punk entraba en concordancia con el descuido aparente de sus acordes musicales y sus letras simples pero crudas que denunciaban de una manera más radical los inconformismos de los jóvenes en comunidades marginadas. Sin embargo, detrás de este aparente descuido estético hay una elaboración simbólica más compleja en los casos de los atuendos punks más sustanciales que incluyen elementos como el peinado “cresta” -peinado, esmerado por cierto, que simula la forma de una cresta de gallo-, el uso de ganchos de ropa como accesorio, la exhibición de parches y botones con imágenes de las bandas del subgénero o con mensajes provocadores, e, incluso, el uso de maquillaje para acentuar el dramatismo en el rostro; todos estos símbolos en su presentación compartidos con la escena británica de donde se importó la tendencia musical y cultural.

Las agrupaciones más importantes de la escena punk en el país surgieron en la ciudad de Medellín, aunque la práctica también tenía representantes en Bogotá.

¹¹ El glam fue una tendencia de la moda desarrollada en la escena rock británica en la década de los años 70's que hacía alusión al “glamour” y que se expresó en indumentaria refinada pero moderna, en el uso de colores vibrantes y en el uso de maquillaje, hecho que se asociaba a una expresión teatral nueva para la escena de la música rock.



Figura 61: Caratula del disco "Barquizidio" de la agrupación "I.R.A.". Medellín (1989). Parte de la exposición "Nación Rock".

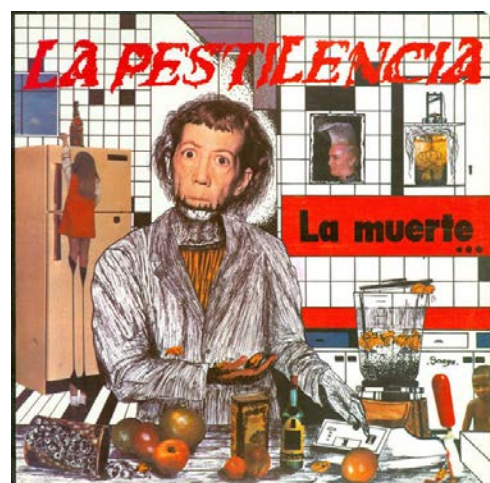


Figura 62: Caratula del disco "La muerte, un compromiso de todos" de la agrupación "La peste". Medellín (1989). Parte de la exposición "Nación Rock".

Grupos como “La pestilencia” e “I.R.A.” denunciaron las problemáticas a la que estaban expuestos los jóvenes en los sectores marginales de estas ciudades y expresaron fuertes críticas hacia la sociedad:

Jefe de estado inocente, solo predicas basura
Te persiguen los bastardos, te gusta la oligarquía
Presidentes inocentes nos exprimen con sus manos
Sus ideas no nos gustan, no son más que unos gusanos
Tus ideas están muertas, tienes cara de anti-vida
Luchas con difamación para seguirnos robando
La gente ya no soporta presidentes divagando
(...) Renuncia ya, el crimen te ha vencido
(...) Ilusiones y esperanzas totalmente han caído
dios salve esta patria de este eterno barquizidio.¹² (I.R.A., 1989)
Podredumbre y corrupción
todo es caos en la nación
anarquía es la solución. (La Pestilencia, 1989)

Como parte de la exposición, también se exhibieron los carteles de la película “Rodrigo D. No futuro”, una producción nacional que precisamente trataba de la historia de un joven en un barrio marginal que busca convertirse en músico de punk pero que no cuenta con los medios económicos para conseguir una batería, el instrumento que quiere tocar; a esto se suma la muerte de su madre y al vacío y desinterés por la vida -rasgo que comparte con los jóvenes de su generación por la falta de oportunidades-, hechos que reducen las opciones para el futuro de este personaje.

¹² Haciendo referencia a Virgilio Barco, Presidente de la República de Colombia entre 1986 y 1990.

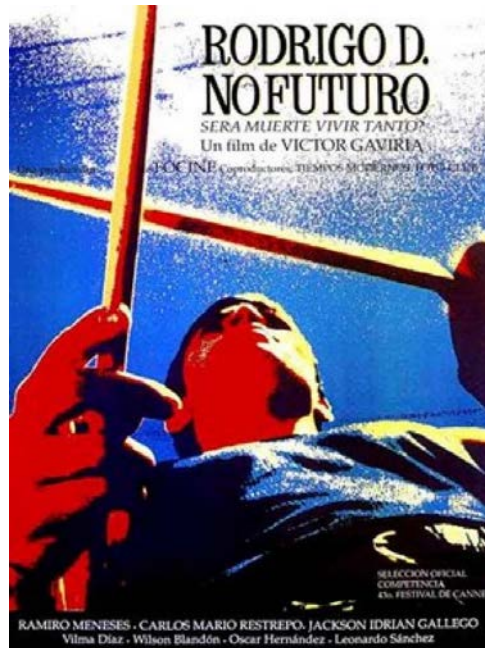


Figura 63: Cartel promocional de la película "Rodrigo D. No futuro" (1988). Parte de la exposición "Nación Rock".



Figura 64: Disco de la banda sonora de la película "Rodrigo D. No futuro" (1988). Parte de la exposición "Nación Rock".

Como me calmo yo, todo rechazo.
 Ya no consigo más satisfacción.
 Ya ni con drogas, ni con alcohol,
 ya no consigo ninguna reacción.
 (...) Oh, no, no, no
 (...) Ya no consigo más satisfacción. (Pestes Mutantex, 1988)

Puede considerarse este filme muy importante para el país por varias razones: por un lado, en términos formales, esta cinta representa un hito en la cinematografía nacional ya que sus actores eran naturales, es decir, jóvenes de los barrios marginales que tenían las mismas condiciones de sus personajes; por otro lado, la cinta significa una de las primeras y más recordadas apariciones el cine colombiano como protagonista en festivales de cine internacionales – específicamente en el Festival de Cannes en donde debutó con gran acogida, a la película y a su director Víctor Gaviria, por parte de la crítica-; por último, este filme se presenta como un documento histórico de la difícil situación que muchos aún sufren víctimas de su vulnerabilidad como jóvenes, de la pobreza, la violencia y la marginalidad, situaciones condicionantes en la anulación de las proyecciones humanas (Villano, 2016, pág. 1). La banda sonora de la película así lo expresó:

Caminando por las calles sin saber a dónde voy
(..) Nuestro dios es el dinero y sin él el hambre está,
toca que antes te asesinen sin poderlo disfrutar
lo deseas, lo acaricias y por él la vida das
el sistema lo ha creado y tú lo conservarás
Dinero, angustias
Dinero, problemas
Dinero, sistema (Pestes Mutantex, 1988)

La difícil situación de estos jóvenes también se hizo evidente más allá de la pantalla: la mayoría del reparto murió antes del estreno de la película por las condiciones de vulnerabilidad a las que estaban expuestos cotidianamente en su entorno.

El rock, gracias a estos procesos de identificación con los sentires de una gran cantidad de jóvenes, dejó de ser un fenómeno aislado, y en la década de los 90's se consolidó como un fenómeno de masas en Colombia. Acorde con la escena internacional, en la etapa de **Auge del rock nacional** -ocurrida entre 1990 y 1995- predominaron los sonidos del rock alternativo; como signo particular en la escena local, durante esta época, desde el rock se suscito un gran interés de aproximación a la cultura colombiana, interés surgido de la necesidad del rock nacional y sus representante de leer e interpretar su propio entorno. De esta tendencia alternativa local se identificaron exponentes como "Hora Local", "Estados Alterados", "Aterciopelados", "Distrito Especial" y "Juanita Dientes Verdes".



Figura 65: Fotografía de la carátula del disco "Orden público" de la agrupación "Hora Local". Bogotá (1991). Parte de la exposición "Nación Rock".

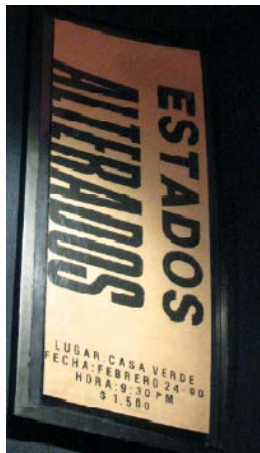


Figura 66: Fotografía del afiche del primer concierto de la agrupación "Estados Alterados". Bogotá (1990). Parte de la exposición "Nación Rock".

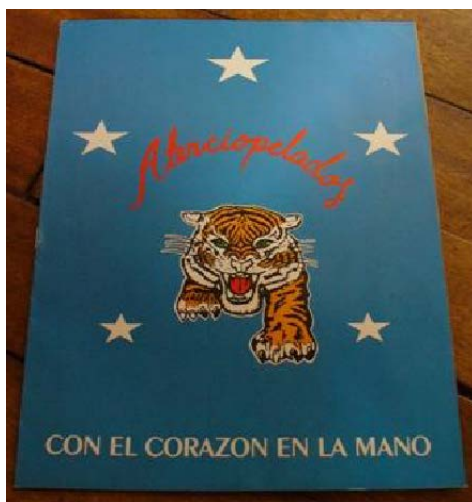


Figura 67: Fotografía del folleto promocional del disco "Con la mano en el corazón" de la agrupación "Aterciopelados". Bogotá (1993). Parte de la exposición "Nación Rock".

De estas agrupaciones, es "Aterciopelados" la banda colombiana más reconocida a nivel internacional, no solo por su calidad musical, sino también porque fue una de las abanderadas en llevar elementos de la cultura popular del país, característica estética que hizo toda su propuesta muy particular dentro de la escena rock latinoamericana. Por ejemplo, en las imágenes a continuación, se ven elementos iconográficos de la religiosidad popular del país -como las imágenes de José Gregorio Hernández, María Auxiliadora y el Sagrado Corazón

de Jesús- y alusiones a mitos indígenas nacionales como los de la leyenda del Dorado -nombre de uno de sus más afamados álbumes-.



Figura 68: Fotografía de una de las guitarras de la música y cantante Andrea Echeverry de la agrupación "Aterciopelados". Bogotá (2007). Parte de la exposición "Nación Rock".



Figura 69: Fotografía del afiche promocional del disco “El Dorado” de la agrupación “Aterciopelados”. Bogotá (1995). Parte de la exposición “Nación Rock”.

Lo tengo muy bien guardado
 Tapado por si las moscas
 Ya le han hecho el viajado
 Y nunca lo han encontrado
 Lo cuidaré, lo cuidaré, lo cuidaré
 (...) No va y sea el diablo que vuelvan
 (...) No es morado, no
 No es rosado, no
 No es plateado, no
 No es jaspeado, no
 Mira que ahí lo tengo
 Y violaron, si
 Y robaron, si
 Y mataron, si
 No lo hallaron, no
 Mira que aquí lo tengo. (Aterciopelados, 1995)

Durante esta época, las bandas colombianas de rock fueron encontrando un espacio que les permite difundir su trabajo, generar un público fiel y transmitir su mensaje. En consecuencia, se consolidó una escena de punk, metal y hardcore a través de la realización de conciertos casi semanales, de la aparición de sellos independientes y la publicación de fanzines alrededor de estas culturas juveniles. “Neurosis Inc.”, “Masacre”, “Fértil Miseria”, “Frankie Ha Muerto” o “Agony”, son nombres que nutrieron esas escenas, a la vez que ciudades como

Bucaramanga o Armenia empezaron a aportar sus propios grupos (Arias Escobar, 2007, pág. 8).



Figura 70: Afiche promocional del disco “Verdun 1916” de la agrupación “Neurosis”. Bogotá (1995). Parte de la exposición “Nación Rock”.



Figura 71: Afiche del concierto “Noche de metal y hardcore”. Bucaramanga (1995). Parte de la exposición “Nación Rock”.

De manera paralela, en la escena también se consolida el movimiento subterráneo con representantes como “La Derecha” y las “1.280 Almas”.

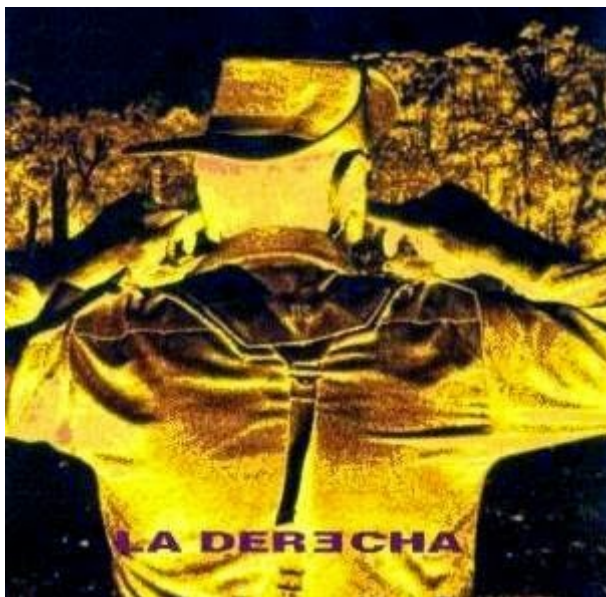


Figura 72: Caratula del disco “La Derecha” de la agrupación “La Derecha”. Bogotá (1994). Parte de la exposición “Nación Rock”.

En la exposición se marca como hito final para la consolidación de este género en el país la realización de la primera versión del Festival “Rock al Parque” en la ciudad de Bogotá, evento en el que confluyeron todas las tendencias del rock colombiano.



Figura 73: Afiche del primer Festival “Rock al Parque”. Bogotá (1995). Parte de la exposición “Nación Rock”.



Figura 74: Afiche del decimo segundo Festival “Rock al Parque”, evento que se articuló a la Exposición “Nación Rock”. Bogotá (2007).

Por ello la Exposición “Nación Rock” en el Museo Nacional se articuló con la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, quien organiza este Festival desde 1995, para realizar actividades académicas y de

promoción del evento y de la práctica cultural del rock -circuitos de visitas guiadas durante el festival tanto a la exposición como a los conciertos, conversatorios en el Museo y concursos-.



Figura 75: Participante de las actividades a propósito del decimo segundo Festival "Rock al Parque" y la Exposición "Nación Rock". Bogotá (2007).

De la muestra, además del catálogo de objetos, se hizo una lista con la selección sugerida de 214 trabajos discográficos y un compilatorio de 18 canciones de lo más representativo del rock nacional. Las letras de estas canciones, según los expertos musicólogos a cargo de la muestra, fueron la interpretación de nuestros jóvenes para su realidad y en ellas se expresaba las problemáticas sociales particulares del país. Esta fue la lista de canciones destacadas por su letra:

Los Yetis, "Llegaron los peluqueros" (1967)
The Speakers, "La banda le hace a usted caer en cuenta que..." (1968)
La Columna de Fuego, "La Joricamba" (tradicional) (1971)
Flippers, "Hombre común" (1972)

La Banda Nueva, "Emiliano Pinilla" (1973)
Génesis, "Sueñas, quieres, dices" (1974)
Trophico, "Ilusiones" (1980)
Carbure, "Carne y hueso" (1983)
Compañía Ilimitada, "Siloé" (1985)
I.R.A., "Barquizidio" (1986)
Kraken, "Todo hombre es una historia" (1986)
Sociedad Anónima, "La causa nacional" (1988)
La Pestilencia, "Vive tu vida" (1989)
Distrito Especial, "CAI Policía" (1989)
Hora Local, "El mundo que los hippies construyeron" (1990)
Masacre, "Ola de violencia" (1991)
1280 Almas, "Soledad criminal" (1993)
Perseo, "Azúcar" (1994) (Arias Escobar, 2007, pág. 16)

La exposición además intentó visibilizar a los jóvenes como un importante actor social que se expresó a través del rock y contribuyó a forjar nuevas identidades a partir de lo nacional.

El rock en Colombia ha sido desde sus inicios, un movimiento musical ambiguo y activo dentro de los procesos de afirmación de identidades en nuestro país. La ambigüedad, antes que descalificarle, le da un carácter especial, le afirma en el complejo escenario de las expresiones estéticas del último siglo, cuando el país se urbanizó y mostró voces y sensibilidades imposibles para generaciones anteriores. Aquí, al igual que en otros países del mundo, durante el último medio siglo la juventud se visibilizó como actor social, acto que tuvo notables implicaciones en la política, la economía, el arte y la vida cotidiana. A veces al margen, a veces protagonizando, el rock irrumpió como vocero cultural de esas múltiples implicaciones. (Arias Escobar, 2017 - B, pág. 80)

La forma como la curaduría presentó la historia del rock nacional se construyó a partir de los testimonios propios de sus protagonistas. Si bien se incluyen referencias a sus influencias extranjeras, el relato se centra en la experiencia y los matices propios que los artistas colombianos imprimieron a este género musical. La historia contada en la voz propia de los historiadores, artistas, críticos y melómanos colombianos, hace sus puntos de giro desde la

escena local que incluyó no solo la producción discográfica, sino toda la industria cultural que se movió alrededor de ella, como los conciertos, las tiendas y sitios de reunión y culto, los medios de comunicación y las políticas culturales que permitieron su florecimiento como escena cultural fuerte.

Por último, y como parte del catálogo de la Exposición, se propuso la elaboración de matriz de “perfiles rockeros” -con categorías como: contexto histórico, características musicales, características estéticas, ideas / ideologías / filosofías, época y lugares de influencia, y lugar social- en función de identificar algunas de las culturas juveniles y mutaciones que han surgido de la mano del fenómeno rock, a lo largo de poco más de cuatro décadas de historia en nuestro país. Así se cuenta de esta tarea en el catálogo:

Construir nuestra perspectiva a través de esta matriz nos permitió, entre otras cosas, caracterizar el rock en sus diferentes etapas, estilos y subdivisiones, (...) sus lecturas de la realidad social; sus formas de ver, concebir y construir la nación. (...) los perfiles escogidos fueron el punk, el rock and roll (a go go – ye ye - twist) la psicodelia y el metal, porque los encontramos emblemáticos y representativos de unos momentos específicos y de unos procesos históricos relevantes en nuestro país. Así, por ejemplo, el punk como fenómeno cultural juvenil demuestra una reacción alternativa, una visión alterna de nación, ante problemas coyunturales de los ochenta, como el orden plural de la violencia y el proceso de migración masiva campo ciudad; o, por otro lado, el caso de la llegada del rock a finales de los cincuenta y su auge a lo largo de los sesenta, y que deviene en “revolución juvenil”, pues da cuenta de unas prácticas y unos discursos que se plantean como una válvula de escape de esas instituciones sociales rígidas y tradicionalistas que imperaban en ese momento. (Vargas Álvarez, 2007)

Sin embargo, estos perfiles no fueron claros en la presentación y materialización de la Exposición, por lo que no se profundizará en ellos pues se considera que fue un aporte muy interesante de investigación alrededor de la

muestra, pero que solo hizo parte del catálogo y no fue guía para la propuesta museográfica o guión curatorial.

3.4 Mezclas, mestizajes e hibridaciones en las identidades nacionales

El hecho de que en el Museo Nacional se depositen ciertos objetos y otros no demuestra una lectura específica de la realidad. Pareciera que esa lectura se está abriendo a más posibilidades, como si la idea de una identidad única que promulgaban sus colecciones iniciales de historia se estuviera repensando. A la luz de lo que algunos teóricos han llamado mezclas, mestizajes e hibridaciones, podemos entrever que para los habitantes de cualquier territorio nunca ha existido una identidad única; las identidades han estado en continua tensión y reconfiguración, hecho que para los investigadores latinoamericanos que van por la línea de los estudios decoloniales se puede rastrear desde el “encuentro de estos dos mundos”.

Suele usarse mestizaje e hibridación como un sinónimo. Sin embargo, Serge Gruzinski nos aclara que, por un lado, se habla de los mestizajes para “designar las mezclas acaecidas en el siglo XVI en el suelo americano entre seres, imaginarios y formas de vida surgidas de cuatro continentes: América, Europa, África y Asia” (Gruzinski, 2007, pág. 73); por otro lado, se habla de hibridación como las mezclas en el seno de una misma civilización o conjunto histórico.

Los objetos en el museo que, supuestamente, dan cuenta de una identidad nacional, ya están atravesados por la influencia del mestizaje que se presentó en la colonia, ya que son producto de ese encuentro con la cultura europea que irrumpió en la historia de nuestros territorios. Desde allí se pone en discusión la construcción de nuestra identidad de nación elaborada también desde el contacto con otras culturas. Como lo señaló también el crítico de arte peruano Juan Acha, así se dio por ejemplo nuestro mestizo sistema de valores estéticos, en los que prevaleció la mirada eurocéntrica de la imagen, frente al ídolo indígena al que se le despojó de su espacio original, el templo. Es por ello que en el relato de nación a partir de la colonia encontraremos en su mayoría, como objetos artísticos, cuadros y pinturas en las colecciones permanentes del Museo Nacional. Los objetos sagrados o ídolos de las comunidades indígenas o afrodescendientes siguen teniendo tratamiento de piezas arqueológicas o etnográficas, y no son incorporados como piezas artísticas.

En el afán por desconfiar de los conceptos totalizadores —como pueblo, territorio, comunidad, clase—, pensar tan sólo en términos de hibridación y mezcla puede conllevar el riesgo de omitir los importantes matices entre estos conceptos. Así lo expresa el crítico de arte paraguayo Ticio Escobar: “Los posmodernos arriesgan la diferencia mediante la entusiasmada adhesión a una idea apocalíptica de hibridación generalizada: la cultura mundo termina convertida en un gran revoltijo en cuyo interior bullente es imposible detectar

particularidad alguna y por lo tanto, reconocer diferencias” (Escobar, 1997, pág. 44).

Es entonces importante entender que las nociones de identidad están atravesadas por los peligros tanto de la modernidad (estado-nación-territorio) como de la posmodernidad (globalización-desterritorialización), que traen consigo esas visiones totalizadoras que amenazan las singularidades.

La idea de nación moderna “como una unidad compacta fraguada en los moldes del Estado y entendida como el contorno estable de la producción artística, la sacralización de las ideas de Desarrollo y Progreso y la vigencia de grandes utopías totalizadoras y emancipatorias” (Escobar, 1997, pág. 42), que creció al lado de los afanes ilustrados y que se apoya en recuerdos antiguos anclados a territorios y a otros tiempos, había venido dejando por fuera del horizonte de identidad expresiones excluidas que casi siempre correspondían a los mismos excluidos de la participación social efectiva (campesinos, indígenas, y comunidades urbanas y suburbanas marginadas en general). También se había dejado al margen las expresiones “populares”, por cuanto contravenía con el concepto moderno de ilustración y patrones universales estéticos de autonomía formal, genio individual, originalidad y unicidad. En ese sentido, expresiones de la cultura premodernas siguen siendo consideradas como categorías menores de “arte aplicado” o “artesanía”, en el mejor de los casos, o como “folclore” o “cultura material”.

Las construcciones contemporáneas de identidad deben evitar las ideas de que, por un lado, la memoria solo se construye alrededor de etiquetas totalizadoras e incuestionables, que no conciben la posibilidad de la mezcla o la hibridación; y por otro lado, que todo está mezclado en los des-territorios globales, sin núcleos capaces de conservar memoria y deseo propio arraigado a territorios físicos. Resultaría mejor, en cambio, contemplar que en el escenario del intercambio y mezcla planetaria se permiten matrices configuradoras de sentido propio y maneras particulares de reordenar los signos mundiales.

3.5 A manera de conclusión de este capítulo

La Exposición “*Nación rock*”, estudiada en este capítulo, nos permitió ver cómo el rock, como fenómeno social y cultural global, ofreció a los jóvenes colombianos nuevas formas de comprender y ser en el mundo; en consecuencia, podemos decir que, la incursión de este género musical extranjero en nuestro país produjo nuevos discursos y prácticas locales en donde se pueden observar aportes alternativos a la construcción de una idea de nación, en la mayoría de casos, desde posturas críticas y en contravía de los discursos tradicionales e institucionales.

Lo interesante de relatos como estos, entre otras cosas, es que no se busca una mirada totalizadora, sino la presentación de una forma de ser colombiano y de una de las tantas identidades posibles para lo nacional -de una de esas redes de conversaciones posibles en este territorio-, de manera que se

contribuya a la construcción de una historia diferente a las narrativas lineales que han sido privilegiadas antes en el Museo. También es más importante señalar como conclusión que, por el papel que le había sido asignado tradicionalmente al “rockero” -un lugar marginal en la sociedad, perseguido, señalado y rechazado por el orden establecido- estos esfuerzos como “Nación Rock”, diversificar nuestras representaciones con la voz de los antes no escuchados, nos permite abordar los aportes de la cultura popular en la construcción de lo nacional más allá del carácter de los imaginarios de la historia política tradicional y nos proporcionan la oportunidad hacer justicia para los excluidos aunque sea desde ámbitos simbólicos.

Conclusiones generales

Las transformaciones culturales no son procesos cortos ni fáciles de seguir. Un ejemplo de ello se ve en la particularidad de un proceso como el de la adaptación de las políticas curatoriales del Museo Nacional de Colombia a partir de los nuevos principios de la Constitución Política de 1991.

A lo largo de este recorrido se propuso abordar este proceso a través de tres categorías: nuevos relatos, nuevos narradores y nuevas identidades, con el fin de dar cuenta de los cambios sustanciales en el discurso del Museo. Después de todo ello, surgen otras inquietudes a raíz del análisis de cada caso, pues en las diferentes exposiciones se puede entrever retos y desafíos, no solo para esta institución, sino para el Estado.

En primera instancia, el estudio sobre la Exposición “Velorios y santos vivos” nos habla de la deuda histórica aún no saldada con las comunidades afrodescendientes e indígenas. Esto puede deberse a que, tal vez, el conflicto con ellos no es solo de reconocimiento de la diversidad, sino que más bien se trata de una desigualdad profunda de derechos que hemos heredado de la Colonia. Para algunos, lo que hacen actualmente las instituciones culturales del país con programas dirigidos a proteger y fomentar las expresiones de la diversidad colombiana es una inclusión superficial de ese “otro” al que la Constitución decide reconocer. Se reclama del Estado entonces, posturas más comprometidas con la protección de los territorios colectivos de las comunidades

negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras pues no basta con el solo homenaje a sus universos simbólicos de estas.

Si bien es cierto que la mera celebración de la diferencia no es suficiente y que el camino es aún largo entre el reconocimiento oficial y la traducción efectiva en el cumplimiento de los derechos de estas poblaciones, no se puede minimizar el valor la dimensión simbólica y efectiva de tal reconocimiento. Aunque en el capítulo 1 se apuntó al carácter de transacción política que tuvo este reconocimiento, debe dejarse claro que, para el sector cultural del país y sus funcionarios -que hacen posible muchas veces la traducción de esas políticas en proyectos reales- ha sido posible ampararse en la Constitución para defender los avances que en materia de cultura y diversidad de expresiones simbólicas se ha logrado.

El trabajo se ha venido haciendo, pero hay que insistir en la reparación tanto simbólica como material de estas poblaciones y una exposición no salda la deuda histórica.

Por otro lado, con la Exposición “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo” pudimos adentrarnos en el debate actual de la deuda, también histórica, con las víctimas del conflicto armado en nuestro país de las últimas décadas. Justicia, verdad, reparación y no repetición son derechos consagrados en la “Ley de víctimas”. Esta exposición puede considerarse como uno de los esfuerzos del Estado por hacer una reparación simbólica, dándole ese espacio

al relato de la dramática situación de las personas en situación de desplazamiento forzado, desde su propia voz.

Sin embargo, resultan a veces inútiles los esfuerzos en este sentido, cuando la verdadera reparación que concierne a ámbitos más allá de lo simbólico no se ha dado, como la implementación de una política de restitución de tierras y una reforma agraria. Esta última es una de las raíces del conflicto y el hecho de que persista el conflicto armado puede deberse a que, entrado el siglo XXI, no se ha saldado la cuenta de la cuestión de la ciudadanía campesina como un asunto nacional (los urbanos aún estamos en deuda con los campesinos, como también con los pobres de las grandes concentraciones urbanas). En lo que atañe al terreno de lo representativo, hay que señalar que es frecuente ver como las historias de las víctimas de este largo conflicto armado se han banalizado. Esto en parte puede deberse a que en el conflicto ya no se ven representados la mayor parte de los colombianos pues se asume que esta es una disputa entre intereses o modelos económicos y no ideológicos.

Deudas con otras víctimas específicas pueden entrar en esta reflexión y una que es ineludible es la deuda con las mujeres, que de alguna manera podemos entender como víctimas, no solo del conflicto armado, con formas específicas de violencia por su condición de género, sino víctimas de una historia de hegemonía patriarcal. Así mismo, la comunidad LGBTI, quienes aún están en la configuración y reconocimiento de sus derechos fundamentales.

Por último, la exposición *Nación Rock* nos habla de las nuevas identidades nacionales en los escenarios globales y cómo las interpretaciones y apropiaciones locales de esos productos culturales internacionales o globales dan salidas a esta crisis: problemas generales, respuestas locales. Este debate además nos habla de la crisis parcial de la noción de Estado-nación dada por la transnacionalización de identidades, por tanto constitución de identidades virtuales deterritorializadas, y el flujo libre del mercado. Con esto, se podría pensar que aún el Estado-nación tiene una capacidad de larga sobrevivencia, pues si bien es cierto que el actual sistema económico promulga este libre tránsito de capitales, también lo es que las políticas internacionales aún no promueven el libre tránsito de personas por las fronteras, lo cual es una contradicción. Esto hace que aún la categoría de territorio esté muy vigente en la cuestión de las identidades.

El tema de la globalización también abre el debate sobre la constitución de las identidades nacionales, pues el flujo y movilidad de personas y por tanto de culturas a través del mundo ha permitido que a lo largo de la historia la hibridación sea un patrón constante en la configuración y reconfiguración de estas. Son los territorios y las personas las que deben dar cabida a la multiculturalidad producto de este proceso. Por tanto, es necesaria, tanto la continuidad, como el desarrollo de las culturas locales originarias, portadoras de

una relación histórica e interactiva con el territorio, como la expresión y participación de las personas con culturas procedentes de la inmigración.

Los retos de este escenario globalizado por supuesto tocan al museo. En este sentido se reclama que este se debe transformar en un espacio de diálogo no homogenizante y de diversas narrativas.

En este punto, hay que abogar por el proceso de transformación que ha venido adelantando el Museo Nacional de Colombia. Para ello hay que señalar que los museos nacionales obedecieron a la necesidad de contar la historia unificada, como lo vimos en el capítulo tres, que diera sentido al proyecto político del Estado moderno; era una necesidad del momento que, aunque construía una historia con el sesgo criollo, blanco, republicano, intentaba abrir espacios para la formación ciudadana de las nacientes democracias. Las transformaciones en los principios políticos nacionales en la Constitución de 1991, que originaron las nuevas narrativas del Museo Nacional de Colombia, obedecen a nuevas necesidades y tienen gran valor como evidencia de un cambio cultural que siguen buscando fortalecer la democratización de los espacios.

Es el caso de las exposiciones temporales que pudieron materializar algunas de las aspiraciones de la nueva carta de política, además de servir como único recurso del Museo para mostrar trabajos ajenos y propios de la investigación académica.

Son las colecciones permanentes las que representan el reto más grande, ya que el desarrollo de las diferentes ciencias sociales puede poner en cuestión el sistema del coleccionismo que usa actualmente el museo. Por ello, el proyecto de su transformación ha necesitado de un esfuerzo profundo de reflexión y discusión entre académicos y funcionarios del Museo. Nuevas salas y guiones curatoriales se propusieron para las exposiciones permanentes. El fruto de ese esfuerzo se pudo ver solo en 2014 con la apertura de la sala *Memoria y Nación*, y en 2016 de la sala *Tierra como recurso*, por lo que podemos decir que hasta el bicentenario de la independencia la historia nacional aún obedecía a obvias etiquetas: Colonia, Independencia, Fundadores de la República, etc.,

Se entiende que los procesos de transformación y renovación de los grandes museos se requieren tiempo y reflexión por la complejidad del reto. En este sentido se debe señalar que el hecho definitivo para la renovación del discurso curatorial en el Museo Nacional es, innegablemente, la sanción de la Constitución del 91. De esta manera se ha podido incluir una forma nueva de concebir nuestra identidad nacional, se ha movilizó la comprensión de nuestra historia y se ha permitido abrir nuestra visión a nuevas interpretaciones plurales y a cruces multidisciplinarios del acontecer en este territorio.

Aunque aún son evidentes las tensiones entre visiones nuevas de país y prácticas y conceptos heredados de la colonia y la república y, aunque es latente la necesidad de seguir revisando el pasado no realizado, las deudas históricas,

los retos no resueltos, los relatos que no encontraron antes un terreno adecuado, podemos decir que, después de un proceso de 200 años de descolonización e independencia, es posible ver esfuerzos sistemáticos -como los del Museo Nacional- de construcción y deconstrucción de una historia nacional fruto del reconocimiento de nuevos relatos, nuevas voces y nuevas identidades.

Por último, apuntando a la función social de las manifestaciones simbólicas, en nuestro país hay una tarea fundamental para estos productos estéticos: celebrar la diferencia, la diversidad, la riqueza y la importancia de todas las voces; en esa dirección sigue caminando el Museo Nacional de Colombia, un hecho que debemos agradecer a la Constitución de 1991.

Referencias fuentes primarias

Archivos

Cuevas Uliztsch, F. (2005). Texto para la Exposición en la Universidad de los Andes.

ICANH, I. C., & Museo Nacional, d. C. (2003). Transcripción de fragmentos historia "Yolanda". Bogotá.

Archivos web

Museo Nacional de Colombia. (25 de Julio de 2016). Museo Nacional de Colombia. Obtenido de <http://www.museonacional.gov.co/coleccion/arqueologia/Paginas/default.aspx>

Museo Nacional de Colombia. (25 de Julio de 2016). Museo Nacional de Colombia. Obtenido de <http://www.museonacional.gov.co/coleccion/etnografia/Paginas/default.aspx>

Museo Nacional de Colombia. (25 de Julio de 2016). Museo Nacional de Colombia. Obtenido de <http://www.museonacional.gov.co/coleccion/arte/Paginas/default.aspx>

Museo Nacional de Colombia. (25 de Julio de 2016). Museo Nacional de Colombia. Obtenido de <http://www.museonacional.gov.co/coleccion/historia/Paginas/default.aspx>

Rubiano, E. (2013). Autonomía y sujeción. Modus operandi No. 9. Bogotá D.C.: Universidad de los Andes.

Catálogos y guiones curatoriales

Arias Escobar, A. F. (2007). Nación Rock: tradicional impostura a la colombiana. En M. N. Colombia, Catálogo Exposición Temporal "Nación Rock (págs. 4-8). Bogotá D.C.: Museo Nacional de Colombia.

López, A. (2002). Presentación exposición "Peque: el desarraigo". Medellín: Museo de Antioquia.

Museo Nacional de Colombia. (2008-A). Catálogo Exposición "Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras". Bogotá D.C.

Museo Nacional de Colombia. (2008-B). Guion curatorial Exposición Velorios y Santos vivos.

Museo Nacional de Colombia. (1999). Registro Pieza 4208 Colección Bertrand Museo Nacional de Colombia.

Museo Nacional. (2002). Exposición "Peque: el desarraigo". Exposiciones Pasadas. Bogotá D.C.

Canciones

- Aterciopelados, A. m. (1995). Letra de la canción "El Dorado". Bogotá.
- Génesis, A. m. (1973). Letra de la canción "El hombre de las sandalias". Bogotá.
- I.R.A., A. M. (1989). Letra de la canción "Barquizidio". Medellín.
- La Pestilencia, A. m. (1989). Letra de la canción "Fango". Medellín.
- Pestes Mutantex, A. m. (1988). Letra de la canción "Dinero". Medellín.
- Pestes Mutantex, A. m. (1988). Letra de la canción "Sin reacción". Medellín.
- Sociedad Anónima, A. m. (1989). Letra de la canción "La causa nacional". Bogotá.
- The Flippers, A. m. (1973). Letra de la canción "Pronto viviremos un mundo mucho mejor". Bogotá.
- The Speakers, A. m. (1968). Letra de la canción "Reflejos de la olla". Bogotá.

Entrevistas

- Lara, M. (03 de Marzo de 2003). Entrevista a María Lara. (Instituto Colombiano de Antropología e Historia, & Museo Nacional de Colombia, Entrevistadores)
- Reyes, M. (2004). Cultura por la paz. (P. Real, Entrevistador)
- Reyes, M. (2018). Entrevista a Margarita Reyes para hablar de la Exposición "Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo". (L. Ancines, Entrevistador)

Informes

- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013) ¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Informe General del Grupo de Memoria Histórica. Bogotá D.C.: Imprenta Nacional.
- Castillejo, A. (2004). Representaciones del desplazamiento en Colombia. Exposición temporal "Yolanda, fragmentos de destierro y desarraigo". Bogotá D.C.: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH.
- Fisas, V. (2012). Anuario de procesos de paz 2012. Barcelona: Icaria.
- Grupo de Memoria Histórica. (2010). Bojaya: la guerra sin límites. Semana.
- Grupo de Memoria Histórica. (2011). Silenciar la democracia: Las masacres de Remedios y Segovia 1982 - 1997. Bogotá D.C.: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Reyes, M., Aparicio, J. R., & Jurado, A. (2003). Museos cotidianos: espacios de reflexión sobre desplazamiento, identidad y convivencia. Bogotá D.C.: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.

Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”

- Gros, C. (2000). De la nación mestiza a la nación plural: el nuevo discurso de las identidades en el contexto de globalización. En M. N. Colombia, Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro (págs. 351-363). Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Helg, A. (2000). Raíces de la invisibilidad del afrocaribe en la imagen de la nación colombiana: independencia y sociedad, 1800-1821. En M. N. Colombia, Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro (págs. 219-251). Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Knight, A. (2000). La identidad nacional: ¿mito, rasgo o molde? En M. N. Colombia, Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro (págs. 119-155). Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Martín-Barbero, J. (2000). El futuro que habita la memoria. En M. N. Colombia, Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro (págs. 33-63). Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Palacios, M. (2000). Un ensayo sobre el fratricidio colectivo como fuente de nacionalidad. En M. N. Colombia, Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro (págs. 419-453). Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Roldan, M. (2000). Museo Nacional, fronteras de la identidad y el reto de la globalización. En M. Nacional, Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro (págs. 99-116). Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Sánchez Gómez, G. (2000). Memoria, museo y nación. En M. N. Colombia, Memoria, museo, nación” en Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro (págs. 19-30). Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.

Políticas

- Constitución Política de Colombia. (1991).
- Convenio PNUD Colombia. (1996). Ampliación del Museo Nacional de Colombia. Ministerio de Cultura. (2001). Plan Nacional de Cultura 2001-2010: “Hacia una ciudadanía democrática cultural”. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Ministerio del Interior. (2001). Conpes 3162 “Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010”. Bogotá D.C.: Ministerio del Interior.
- Museo Nacional. (2001). Plan Estratégico 2001-2010 Bases para el museo del futuro.

- UNESCO. (1982). Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre políticas culturales (págs. 1-6). México: Ediciones Unesco.
- UNESCO. (2001). Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. Serie sobre la Diversidad Cultural No. 1. Paris: Unesco.

Referencias fuentes teóricas

- Anderson, B. (1993). Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arias Escobar, A. F. (26 de Abril de 2017 - A). El rock es colombiano. Texto que hizo parte de una conferencia presentada en la Semana de la Sociología Universidad Santo Tomás. Bogotá D.C.
- Arias Escobar, A. F. (2017 - B). Sueñas, quieres, dices. Desafíos generacionales e identidad nacional según los pioneros del rock colombiano. En O. J. Juveniles, Trayectorias juveniles: Culturas y Acción política (págs. 70 - 82). Bogotá D.C.: Universidad Javeriana.
- Arocha, J. (2006). África en Colombia. Revista Semana No. 1278, 12 y 13.
- Benjamin, W. (2010). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Bogotá D.C.: Ediciones desde abajo.
- Canclini, N. G. (2002). De lo primitivo a lo popular: teorías sobre la desigualdad entre culturas. En N. G. Canclini, Las Culturas Populares en el Capitalismo (págs. 57-85). Madrid: Grijalbo.
- De la Calle Lombana, H. (2004). Contra todas las apuestas: historia íntima de la constituyente de 1991. Bogotá D.C.: Planeta.
- Escobar, T. (1997). Arte latinoamericano en jaque. En T. Escobar, El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano. (págs. 37-50). Asunción: Don Bosco.
- Foster, H. (1996). El artista como etnógrafo. En H. Foster, El Retorno de lo Real (págs. 177 - 207). Madrid: Akal.
- Friedemann, N. S., & Arrocha, J. (1983). De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia. Bogotá: Planeta.
- Gruzinski, S. (2007). Mezclas y mestizajes. En S. Gruzinski, Pensamiento mestizo: Cultura amerindia y civilización del Renacimiento (págs. 45-72). Madrid: Paidós.
- Hall, S. (1999). Identidad Cultural. En Pensar en los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial (pág. 135). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Harris, M. (1995). Introducción a la Antropología General. Madrid: Alianza Editorial.
- Huyssens, A. (1999). La cultura de la memoria: medios, política, amnesia. Revista Crítica Cultural No. 18, 8-15.
- Lair, E. (2003). Reflexiones acerca del terror en escenarios de guerra interna. Revista de Estudios Sociales, 15.
- Maturana, H. (2003). Conversaciones Matristicas y Patriarcales. En H. Maturana, Amor y juego: Fundamentos Olvidados de lo Humano. Desde el Patriarcado a la Democracia. (págs. 19-69). Santiago de Chile: J.C. Saenz Editor.

- Palacios, M., & Safford, F. (2002). Colombia: país fragmentado, sociedad dividida. Su historia. Bogotá D.C.: Editorial Normal.
- Palermo, Z. (2009). El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial. En Z. Palermo, *Arte y estética en la encrucijada decolonial* (págs. 15-26). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Pécaut, D. (1999). Ensayo sobre Colombia. *Problemes d'Amérique Latine*.
- Quijano, A. (2003). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (págs. 200-246). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO.
- Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rincón, C. (2014). "De cómo los colombianos llegaron a ser normativamente pluriculturales". En C. Rincón, *Iconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*. (págs. 20-61). Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana.
- Vargas Álvarez, S. (2007). Propuesta de la matriz temática: perfiles rockeros para la explicación de la historia del rock en Colombia. En M. N. Colombia, *Catálogo Exposición Temporal "Nación Rock"* (págs. 9-15). Bogotá D.C.: Museo Nacional de Colombia.
- Villano, J. (14 de Agosto de 2016). La importancia de "Rodrigo D. No futuro". *El Espectador*, Edición web. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/importancia-de-rodrigo-d-no-futuro-articulo-649101>

Vita

Lirka Ancines es comunicadora social con Énfasis en Comunicación y Educación de la Universidad Santo Tomás de Aquino (2003); especialista en Gerencia y Gestión Cultural de la Universidad del Rosario (2008) y candidata de la Maestría de Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2018), con experiencia en el diseño, planificación y ejecución de proyectos comunicativos, sociales, culturales y educativos en instituciones públicas y privadas. Ha participado en la construcción de políticas culturales en diferentes localidades de la ciudad de Bogotá, y en ciudades y departamentos de la Orinoquía colombiana. Ha hecho parte activa de redes de trabajo locales alrededor del desarrollo desde proyectos culturales y artísticos en escenarios como el Corredor Cultural del Centro – Bogotá D.C., la Asociación Nacional de Universidades de Colombia ASCUN y la Red de Universidades del Norte – Bogotá D.C. (Red OUN). Fue representante de la Corporación de Universidades del Centro a la mesa de Políticas Culturales 2016-2026 de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deportes de la ciudad de Bogotá y jurado de convocatorias en prácticas culturales asociadas al territorio de la misma Secretaría. Fue la coordinadora de gestión cultural nacional y territorial del proceso de construcción del Plan Decenal de Cultura de Casanare 2015-2025. Participó en 2016 del Seminario Internacional “Los Objetivos de Desarrollo Sostenible y la Construcción de Futuros para América Latina y el Caribe” organizado por Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (ILPES) de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) con la ponencia: "Plan Decenal de Cultura de Casanare, Colombia: una apuesta al desarrollo de la región desde el arte y la cultura". Lideró hasta 2016 el Área de Integración Académica y Cultural de la Universidad Central de Colombia. Actualmente es Asesora en temas transversales de gestión cultural para los territorios nacionales en la Dirección de Fomento Regional del Ministerio de Cultura del Gobierno de Colombia.