



ISSN 1909-5929

LAS HISTORIAS DE UN GRITO
Y LOS MITOS SOBRE EL ORIGEN DE LA NACIÓN
EN EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA¹

LAS HISTORIAS DE UN GRITO Y LOS MITOS SOBRE EL ORIGEN DE LA NACIÓN EN EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA¹

Cristina Lleras Figueroa*

***CRISTINA LLERAS FIGUEROA**

Licenciada en artes de la Georgetown University, obtuvo la Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Publicó sus tesis en la revista *Textos* bajo el título *Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética. Colombia 1940-1952*. En el año 2000 ingresó al Museo Nacional de Colombia como asistente de la Curaduría, y desde febrero de 2004 ocupa el cargo de curadora de arte e historia. En la actualidad cursa estudios de doctorado en Museología en la Universidad de Leicester (Reino Unido), y sus investigaciones se concentran en el trabajo entre museos y comunidades. Ha sido autora de diversos textos en publicaciones colombianas, así como en los catálogos de las exposiciones del Museo Nacional. Recientemente escribió el artículo “Facing up to diversity: Conversations at the National Museum of Colombia” en el libro *National Museums. New Studies From Around the World*, Routledge, 2010.

LOS MUSEOS NACIONALES GENERAN NUESTRAS IDEAS SOBRE LA NACIÓN, AL MISMO TIEMPO QUE REPRESENTAN LAS FORMAS EN QUE LA CONCEBIMOS. ESTAS INSTITUCIONES ENCARNAN LAS NARRATIVAS DE LA IDENTIDAD NACIONAL. SUS VISITANTES, EN MUCHAS OCASIONES, ESPERAN ENCONTRARSE CON FRAGMENTOS DE UN PASADO “REAL” PORQUE LOS OBJETOS EXHIBIDOS DEBEN REPRESENTAR UNA HISTORIA AUTÉNTICA. SI HISTÓRICAMENTE LAS NARRATIVAS DE LOS MUSEOS NACIONALES Y SUS EXHIBICIONES HAN REPRESENTADO LA HISTORIA DE FORMA UNÍVOCA, ¿PUEDEN ESTAS INSTITUCIONES PRESENTAR SUS COLECCIONES DE FORMA QUE SE INTERROGUEN LOS OBJETOS Y LAS CONSTRUCCIONES DE LA HISTORIA?

LA CONMEMORACIÓN DEL BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA EN 2010 PRESENTÓ UNA OPORTUNIDAD PARA QUE EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA PROMOVIERA UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LAS FORMAS COMO LA MEMORIA Y LA HISTORIA DE LA INDEPENDENCIA HAN SIDO CONSTRUIDAS Y CONTADAS A TRAVÉS DE IMÁGENES A LO LARGO DE DOSCIENTOS AÑOS. ESTE TEXTO DESCRIBE LAS INTENCIONES DE LA EXPOSICIÓN *LAS HISTORIAS DE UN GRITO. 200 AÑOS DE SER COLOMBIANOS* Y PRESENTA UNA PRIMERA MIRADA A LAS EXPERIENCIAS DE LOS VISITANTES PARA EXAMINAR LAS MANERAS EN QUE LOS MUSEOS PUEDEN PROMOVER FORMAS CRÍTICAS DE VER LA HISTORIA Y SUS NARRATIVAS.

“La Historia es fruto del poder, pero el poder en sí mismo nunca es lo bastante transparente como para que su análisis sea superfluo. La huella definitiva del poder puede ser su invisibilidad; el desafío definitivo, exponer sus raíces”².

Los museos nacionales tradicionalmente han generado ideas de nación y constituyen representaciones de la manera en que pensamos dicha nación. Estas instituciones encarnan narrativas de identidad nacional y son los lugares donde la exhibición del patrimonio material pretende convertirse en la manera de confirmar el origen particular del pasado y el presente de la nación. Quienes visitan las exhibiciones



[Imagen 1] ▲

Reproducción de una de las intervenciones de Nelson Forry durante el montaje de la exposición Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos

esperan hallarse ante el “verdadero” pasado, porque los objetos exhibidos son fragmentos que, al parecer, representan una historia auténtica. Vienen porque los museos son fuentes de conocimiento y de información confiable, tanto así que los profesores envían a sus alumnos a hacer sus tareas allí. También los visitan para ver obras de arte “originales” y se decepcionan cuando los museos no cumplen con lo prometido. En un estudio de visitantes llevado a cabo en el Museo Nacional de Colombia durante la exposición temporal *Diego, Frida y otros revolucionarios* (27 de agosto al 15 de noviembre de 2009), las respuestas mencionan estas expectativas³. La gente vino a ver piezas originales, pintadas por Frida Kahlo y Diego Rivera; al ver que había pocas obras de estos artistas se sintieron defraudados. Una de las respuestas relacionada con material audiovisual utilizado en la sala *Tan lejos, tan cerca*, en el tercer piso, que mostraba una serie de fotografías de murales realizados por artistas colombianos y mexicanos resume este punto de vista: “los videos contienen demasiadas imágenes, y son copias. Uno viene al museo a ver pinturas reales”.

Los objetos están para ser leídos bajo un significado específico, a menudo único e incuestionable. ¿Cómo pueden los museos exhibir sus colecciones de manera crítica? ¿Cómo pueden cuestionar estos objetos y la construcción de la historia? Para abordar las respuestas posibles a unas preguntas tan amplias como éstas, describiré las intenciones de la exhibición realizada por el Museo Nacional de Colombia en el marco de la conmemoración del Bicentenario de la Independencia en 2010 y daré cuenta de las experiencias de los visitantes para examinar las maneras en que los museos nacionales pueden utilizar sus colecciones y las “copias” para promover lecturas críticas de la historia y de los discursos de los museos.

1. EL PROBLEMA DEL AURA

Un viernes por la tarde, una de las personas de la oficina de Conservación del Museo me abordó. La acompañaba una mujer que se presentó como investigadora y experta en temas de la historia del vestido, y se encontraba visiblemente alterada. Me dijo: “Usted está engañando a la gente. Lo que yo vi en la exhibición NO ERA la ropa que la gente utilizaba en el periodo de la Independencia. Le preguntamos a dos niños en la galería cómo se vestía la gente y ahora ellos tienen esta referencia falsa”.



[Imagen 2] ▲

Espacio Mujeres políticas, Estación héroesAl fondo las prendas utilizadas por personajes de la serie *Las Ibáñez* de Bernardo Romero Pereiro

1989

Reg. 6810

Museo Nacional de Colombia

De hecho, los vestidos exhibidos habían sido utilizados en una serie de televisión de hace un par de décadas, basada en una historia que ocurría durante el periodo de la Independencia, y estaban identificados como tal en las fichas que los acompañaban. Utilizamos estos vestidos para señalar vacíos en la representación de las mujeres. Tuve que explicarle la diferencia entre las exhibiciones y las colecciones, ya que el Museo sí tiene acuarelas, pinturas y óleos que dan cuenta de la moda del periodo, pero tuve que aclarar que los objetivos de nuestra exposición no eran retratar el modo de vida de la gente hace doscientos años, sino las maneras y las intenciones de quienes han producido las representaciones de la Independencia durante los últimos dos siglos.

Después de mi explicación me dijo que realmente le había disgustado la exposición. Ella estaba buscando algo que el museo no ofrecía, y estaba molesta por esta “pérdida”. Buscaba aquellos objetos únicos que habían sobrevivido al paso del tiempo, y por lo tanto estaban fuera de lo ordinario, como lo explica Andreas Huyssen⁴, o bien buscaba un pasado petrificado, momificado y auténtico que le diera una experiencia intensa. La exposición proponía lo opuesto: no buscaba la verdad, sino la manera en que “la verdad” ha sido elaborada, y cómo el aura⁵ y la autenticidad no son medios en sí mismos, sino que son parte del proceso de formación de la nación, de los mitos y los relatos de grandeza. Mi tarea en la exposición sobre la cual discutíamos – debo decir que era una tarea bastante ambiciosa – era desenmascarar el poder que subyace bajo la construcción de los recuentos históricos.

2. EL PROBLEMA DE LA CONMEMORACIÓN

En 2010 Colombia, al igual que otros países latinoamericanos, celebró doscientos años de Independencia del régimen español. El año de 1810 no fue realmente el año de la Independencia, sino el principio de un proceso que tomó dos décadas y que, en opinión de muchos, no ha terminado todavía.

El proceso de la Independencia del Imperio Español dio paso a los procesos de construcción de nación. A pesar de los grandes cambios legislativos y de la promoción de la igualdad, los criollos blancos crearon su identidad por medio de la exclusión y la “alterización” de los otros grupos sociales. El legado de esta sociedad jerárquica se vive hoy en día cuando grupos como indígenas y afrodescendientes continúan sus luchas para que sean respetados sus derechos.

La fundación de lo que habría de convertirse en el Museo Nacional ocurrió durante este periodo, en 1823, y respondía a la creencia en el progreso y en las ventajas de la ciencia en una región considerada como rica en recursos naturales, pero mal administrada por la corona española. El Museo jugó un papel importante en la elaboración de una narrativa nacional en las postrimerías de la Independencia, y por lo tanto en el proceso de la unificación política y en la construcción del Estado-nación. Otros museos nacionales de Latinoamérica también promovieron una identidad nacional unificadora en torno a discursos de civilización y desarrollo, haciendo énfasis en las posibilidades de explotación de los recursos naturales⁶.

A pesar de que durante el proceso de formación de la nación hubo un énfasis inicial sobre la educación, el proyecto de las elites era patriarcal, elitista y excluyente tanto de las mujeres como de los pueblos indígenas, los negros, los esclavizados, los analfabetas, y en la mayoría de casos, de la gente sin propiedades⁷. El término *ciudadano* se aplicaba a quienes se adherían a este proyecto ideológico, y servía para excluir las referencias a la raza⁸. Sin embargo, también fue el momento en que la gente común se apropió de sus derechos y los defendió contra las estructuras de pensamiento coloniales vigentes, aunque poco se discute hoy en día sobre este tema en los libros de texto o en otros medios.

La fusión de memorias disímiles y en ocasiones contradictorias correspondientes a distintos grupos sociales pareció necesaria para la creación de una memoria oficial, porque reconocer la existencia de varias memorias en contienda constituía una amenaza para la supervivencia de la frágil y joven nación⁹.

¿Qué había pasado con estas memorias luego de doscientos años?

En 2005 comencé a pensar en el problema de la conmemoración, basándome en la lectura de Tzvetan Todorov donde dice:

“La Conmemoración -el discurso de los celebrantes- se encuentra en los lugares esperados: las escuelas comunican una imagen común del pasado a los niños; las películas históricas y los documentales de la televisión ofrecen una imagen del pasado a un público más amplio... En política, los discursos conmemorativos se hallan en todos los niveles”¹⁰.

Todorov nos recuerda que el discurso de la celebración no es neutral ni objetivo y que se hace desde el presente: “Aunque la historia complica el pasado, la conmemoración lo simplifica, ya que la mayoría de las veces busca suministrarnos héroes para adorar o enemigos para detestar; se mueve entre la consagración y la profanación”¹¹. Para él en la democracia no necesitamos un pasado santificado.

Entonces, ¿cómo conmemorar doscientos años de Independencia?

En respuesta a este desafío, en 2007 creamos un equipo de ocho investigadores de las disciplinas de la historia, la antropología y la historia del arte, y comenzamos a elaborar la idea de una exposición que explorara críticamente las maneras en las que los colombianos han construido y narrado su propia historia¹². Inicialmente la investiga-



[Imagen 3A] ▶

José Eduardo Ordóñez

**Composición simbólica
de la Batalla de Bomboná**

1972

óleo sobre tela

Museo Juan Lorenzo Lucero, Pasto

Aparece Bolívar agobiado por la pérdida de la batalla, siguiendo la tradición popular según la cual Bolívar lloró sobre la piedra desde la cual vio la contienda. Esta imagen no oficial contrasta con la que circuló el Estado en la estampilla conmemorativa.



◀ [Imagen 3B]

Administración Postal Nacional
Batalla de Bomboná, 1822- 1972
7 de diciembre de 1973
Museo Nacional de Colombia

ción *Producción y circulación de representaciones sobre el proceso de Independencia en la Nueva Granada, 1810 – 2010* se planteó de forma cronológica, cuyos resultados se pueden ver en el catálogo de la exposición, y tuvo como objetivo estudiar las formas en que se configura una memoria en imágenes sobre la Independencia neogranadina, entre 1810 y 1910, a través de algunos dispositivos culturales característicos de los siglos XVIII y XIX (textos escolares, libros de historia patria, prensa, grabados, loza parlante, pinturas, esculturas, estampillas, numismática, etc.), y analizar la manera como circula, es apropiada y reinterpretada esa memoria en las festividades patrias, en la pintura histórica y en algunos medios masivos de comunicación como la prensa, la radio, el cine y la televisión, hasta el siglo XXI. La comparación entre las diferentes formas de representación permitiría aproximarse a tres ejes transversales que pretendía articular la investigación pero que no fueron aplicados a todos los periodos: (i) El proceso de fabricación de personajes históricos, (ii) La creación de escenas y escenarios nacionales y (iii) La rememoración cotidiana de la Independencia a través de la fiesta y de los actos cívicos reiterados en instituciones como la escuela¹³.

3. PRIMER INTENTO- DAR ES DAR

En 2009 intentamos¹⁴ yuxtaponer una gran colección de imágenes relacionadas con la Independencia donadas en 1959 por Eduardo Santos con una serie de textos que cuestionaban las imágenes. Estos textos contenían citas e ironías como llamar a Bolívar -el más grande héroe suramericano, libertador de cinco repúblicas, etc...- el segundo Jesucristo, y se señalaba críticamente a quienes siguen y aspiran a tal imagen. Los textos también criticaban la noción del héroe como “espejo de la virtud”. ¿Acaso estimulan a los que los miran? ¿Son retratos idealizados u objetivos imposibles? ¿Podemos concebir sociedades sin protagonistas idealizados? ¿Cómo establecen el Estado y la sociedad los cánones de los hombres admirables? ¿Son estos cánones los mismos? A pesar de nuestros esfuerzos el resultado se circunscribió a una reiteración de la imaginaria patriótica. Así lo vio Gauvin Bailey¹⁵, profesor que visitó la Universidad de los Andes, quien enfatizó que la exposición ha debido proponer formas de ver cómo las actitudes frente al coleccionismo patriótico y la presentación de los héroes han cambiado. El poder de las citas se pierde en las fichas individuales de cada obra y es fácil salir con el mismo mensaje que Santos promulgó en 1959.



[Imagen 4A - 4C] ▶
**Exposición Dar es dar.
50 años de la donación
de Eduardo Santos al
Museo Nacional de Colombia**

Sala 7
23 de abril de 2010 al 30 de enero 2011



La conclusión a la que llegamos en esta ocasión es que las imágenes reiteran y legitiman nociones ampliamente aceptadas de los héroes como modelos a emular, especialmente en cuanto a su “sacrificio” por la nación. Los textos en los muros no fueron suficientes para proponer el desenmascaramiento del poder, y una postura diferente hacia la glorificación de ciertos actores históricos. Teníamos que crear una estrategia más provocadora.

4. SEGUNDO INTENTO

LAS HISTORIAS DE UN GRITO. LAS HISTORIAS DEL GRITO DE INDEPENDENCIA¹⁶

Como parte de la investigación llevada a cabo para la exposición y otros productos, elaboramos una serie de inventarios de objetos, pinturas, alegorías, monedas, billetes, grabados, libros escolares, así como programas de radio y televisión, y de piezas relacionadas con las festividades a través de las cuales se ha contado la historia de la Independencia. Nos dimos cuenta de que los mismos objetos e imágenes debían orientar nuestras preocupaciones, y por lo tanto, quisimos ofrecer una reflexión sobre el proceso de producción, circulación y apropiación de estas representaciones. Por “representaciones” entendíamos aquellos símbolos materializados que encarnan conceptos y sentimientos, y que dan significado a la producción cultural¹⁷.



◀ [Imagen 5A]
 Cesare Ripa/ Cesare Orlandi/
 Carlo Mariotti/ Carlo Grandi
Alegoría de la libertad.
En Iconología del cavaliere
Cesare Ripa perugino [...]
 Perugia: Stamperia di Piergiovanni
 Constantini, 1765-1767
 Biblioteca Nacional de Colombia



[Imagen 5B] ▲

Pedro José Figueroa

Bolívar libertador y padre de la Patria

1819

Óleo sobre tela

Casa Museo Quinta de Bolívar

[Imagen SC] ▶

Luisa Carolina Vélez Hurtado

Alegoría de América

2010

Fotografía digital

Los visitantes participaron creando sus propias imágenes a partir de la obra de Pedro José Figueroa *Bolívar libertador y padre de la Patria*.



A la entrada de la primera de las tres salas que se llamó *Portal Américas*, teníamos una copia de una pintura del rey Fernando VII de España¹⁸, que la gente ve después en el recorrido. Aquí, cuelga cabeza abajo, y se acompaña de una breve explicación de cómo la gente de la Villa de Honda decidió destruir el retrato del rey en 1819. Simbólicamente el retrato del rey *era* la presencia de su majestad en los reinos americanos; por lo tanto destruir su retrato era también un acto de reclamación de autonomía e independencia. Con esta introducción también queríamos decir “las imágenes sí importan” en tanto se producen disputas en torno a ellas.



◀ [Imagen 6]

Entrada al Portal Américas, primera parada de la exposición

Las otras dos salas se nombraron *Estación héroes* y *Estación pueblo*.

La representación permite un intercambio de significados, y se relaciona con los procesos de identidad. Estas representaciones de la historia no solo son elaboradas en los museos y universidades, sus productores son igualmente múltiples, como las maneras y momentos en los que circulan. Los diversos actores intervienen no solo como consumidores pasivos, sino apropiando y haciendo uso activo de la historia¹⁹.

Nos interesaba interrogar estas imágenes que circulaban y aun circulan de manera masiva, de acuerdo con sus contextos de producción, así como lo que nos dicen sobre diferentes grupos sociales. Nuestra concepción era que estos recuerdos que mantenemos en los eventos, lugares y actores que participaron en la Independencia responden a procesos conflictivos y de largo plazo, por lo cual no se pueden concebir como la única “verdad”. De hecho, las historias de las naciones se construyen y transforman a través del tiempo en medio de diferentes conflictos y negociaciones sociales, la manera en que se recuerda este pasado está estrechamente relacionada con la forma en que comprendemos el presente y el futuro que imaginamos. Durante casi doscientos años el mito del origen de la nación excluyó a todos, excepto a un puñado de héroes, nacionales y regionales. Esto es significativo, porque construye una noción del pueblo como espectador pasivo y de ciertos personajes de las elites como únicos protagonistas de la historia.



◀▲[Imagen 7A - 7C]

Vistas de la Estación pueblo

Las imágenes de la Primera Minga indígena en Bogotá (Milton Díaz, *El Tiempo*, 2008), Toma de los maestros (Jaime García, *El Tiempo*, 1999) y del Día Internacional de la Mujer (Susana Mejía, 2009) pretendían interpelar a los visitantes sobre las formas como distintos sectores sociales se apropian de la historia, dejando de ser meros espectadores. En este espacio también se invitó a los visitantes a elaborar su propia acta de la Independencia.

En la exposición incluimos piezas de arte y de historia, ambas han determinado las maneras en que imaginamos nuestro pasado. ¿Las dos se pueden someter a las mismas preguntas? Nuestra tesis fundamental afirma que sí. Aunque la historia ha sido recogida a través de un vasto inventario de objetos y eventos posibles, las expresiones artísticas conservadas en colecciones de museos también han sido producto de circunstancias políticas e históricas. Estas creaciones usualmente no son cuestionadas, ni se analizan las condiciones de su producción. Pierre Bourdieu nos recuerda que las obras de arte llamadas “puras” dependen de la producción de valor de dichos objetos, en otras palabras, el capital simbólico -aquello que separa un artificio de una obra maestra no es inherente a la obra artística sino que es el resultado de la intervención de agentes y del mercado (aunque el artista reclame independencia total, o incluso odie tales circuitos)²⁰.

Estábamos determinados a invitar a los visitantes, espectadores y lectores a cuestionar estas representaciones del arte y la historia, y a pensar en las maneras en que su “valor” había sido elaborado. Vivimos en un mundo permeado por imágenes, y la historia viaja con rapidez a través de los medios masivos de comunicación, pero todavía no estamos preparados para enfrentar e interrogar las imágenes que consumimos. Por esto nuestra idea fue promover un tipo de “pedagogía de las imágenes” que permitiera a los ciudadanos obtener las herramientas para hacer preguntas sobre los productores, las intenciones y los contextos, para revisarlos de manera crítica y ser siempre suspicaz frente a ellos²¹. Para promover esta idea, sabíamos que no nos podíamos apoyar solamente en los objetos del pasado, sino también en cómo el pasado ha sido reinterpretado una y otra vez en diferentes medios. Por lo tanto el status que diferencia el pasado “real” y el pasado construido se difuminaba, y la copia adquiría un nuevo valor, desacralizando así los objetos originales. Nuestra intención era mostrar que la producción es importante, pero que también lo son las maneras en que circulan las imágenes; al reproducirse, el tema de la originalidad deja de ser crucial para que el mensaje de la imagen llegue a su destino.

Por lo tanto elaboramos una exposición no cronológica organizada en tres ejes:

Actores históricos: héroes, heroínas y en contraposición líderes populares, grupos sociales y protagonistas silenciados.

Acontecimientos: que registran la lucha entre centro (la capital) y la periferia (las regiones), y la imposición de ciertas fechas ante otras, así como la tensión entre la memoria cívica y militar.

Conmemoraciones: que muestran cómo se lee y se apropia la historia desde el presente y a través del poder político, el cual no es el simple ejercicio de llevar el pasado al presente.

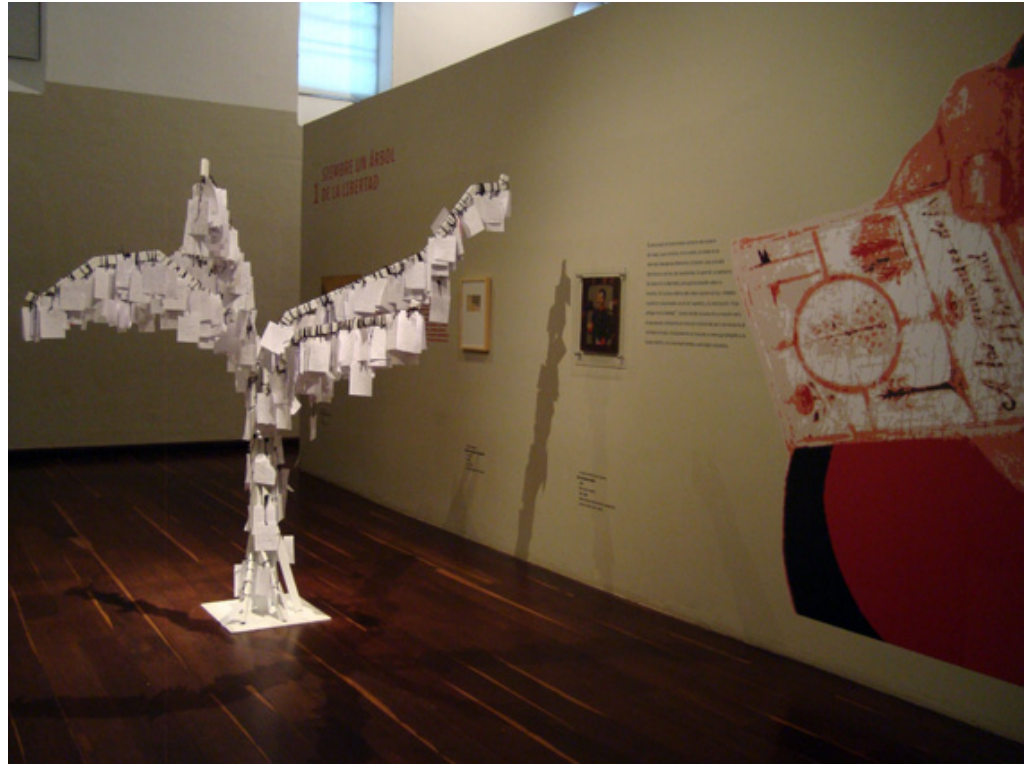


◀▲ [Imagen 8A - 8B]
**Espacio El rostro del héroe,
Estación héroes**

En esta galería de retratos se proponía una reflexión en torno a los héroes como símbolos poderosos de las naciones. Se preguntaba al espectador cómo fueron representados y quiénes no fueron incluidos en las colecciones de héroes que se volvieron populares en el siglo XIX.



Adicionalmente incluimos una relectura de los primeros símbolos de libertad, soberanía y territorio.



[Imagen 9A] ▶
*Siembre un árbol de la libertad,
Portal Américas*



◀ [Imagen 9B]
Portal Américas

En primer plano una réplica para ser tocada por el público de Santa Librada, cuyo original está en el Museo de la Independencia. Su figura protagonizó las procesiones del 20 de julio en Bogotá desde la Independencia hasta fines de la década de 1950.



◀ [Imagen 9C]
 José María Espinosa
Policarpa Salavarrieta
 1855
 óleo sobre tela
 Museo Nacional de Colombia

A la derecha el billete de 10.000 pesos colombianos en el que aparece reproducida esta obra. Aquí nos preguntamos: *¿Por qué La Pola se convirtió en heroína y no otras mujeres que también participaron en el proceso de Independencia?*



◀▲ [Imagen 9D]
Estación Pueblo

Agustín Agualongo, mestizo realista de la Provincia de Pasto, no ha tenido cabida en la historia oficial. En la Estación Pueblo incluimos algunas de sus representaciones en pintura (José Eduardo Ordóñez), televisión (*Revivamos nuestra historia*), música (José Francisco Argotty B. / Libia Velásquez para *Bambarabanda*) y en un dibujo realizado por Johanna Calle para la exposición a partir de la firma de Agualongo.

5. FANTASMAS Y SILENCIOS DE LA HISTORIA



[Imagen 10A] ▲
Estación Pueblo

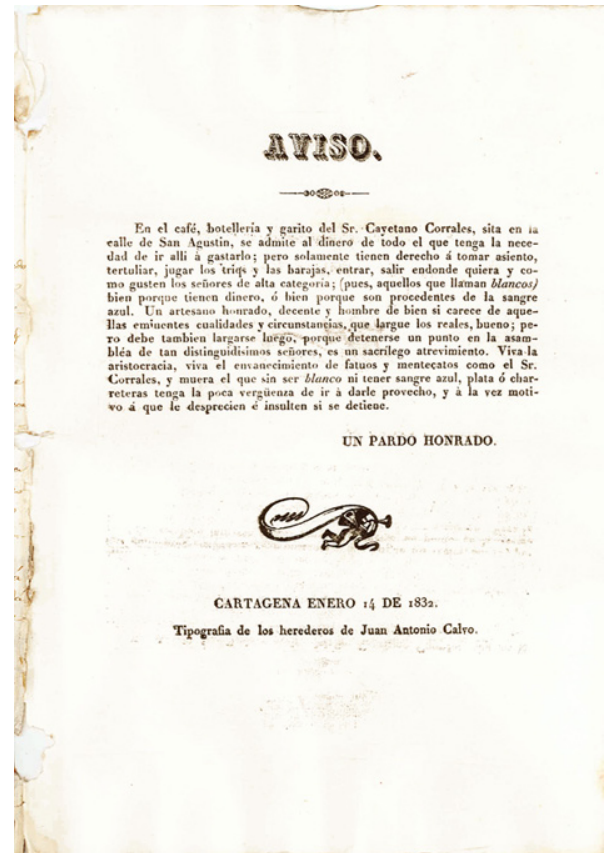
Este montaje se elaboró con base en las investigaciones de Marixa Lasso y Alfonso Múnera sobre el papel de los negros libres y mulatos en el Caribe colombiano. Se pretendía señalar la ausencia de representaciones sobre la participación afrodescendiente pero también difundir los nombres y cortas biografías de algunos participantes en la Primera República de Cartagena y otros ciudadanos que defendieron tempranamente sus nuevos derechos como ciudadanos.

Al atravesar el difícil proceso de elaboración de esta narrativa nos dimos cuenta de que también teníamos que representar los silencios que ha producido la historia y sus fantasmas, que están determinados a no desaparecer. El pasado regresa y perturba²². ¿Cuáles son las historias que no se han contado? ¿Cómo representar injusticias del pasado que continúan haciendo eco en el presente?

Para esta investigación fue de gran importancia visibilizar el énfasis que se construyó sobre ciertos actores y eventos -héroes, batallas y el día “nacional”- así como el proceso de invisibilizar otros como los soldados negros o afrodescendientes, las mujeres, las masas y los silencios sobre ciertos acontecimientos que han ocultado la complejidad de un proceso inacabado. Según Michel-Rolph Trouillot,

los silencios se producen en la creación y elaboración de fuentes, archivos y narrativas así como la historia misma. Por esto las huellas de los diferentes actores son desiguales e intencionales y se manifiestan de esta manera al evocar el pasado²³.

Para el equipo de investigación fue muy importante mostrar que hay grandes cuestiones pendientes; que la Independencia no empezó ni terminó hace doscientos años, porque hay individuos y grupos que todavía luchan por sus derechos, por la explotación de sus tierras, y por la consecución de justicia. Por ello se propusieron en el montaje algunas “irrupciones” que pretendían hacer referencia a procesos anteriores de búsqueda de la libertad, tal como ocurrió con el cimarronaje de hombres y mujeres esclavizados, y para ello se incluyó una fotografía al monumento de Benkos Bioho en Palenque de San Basilio. También se seleccionó un fragmento del manifiesto presentado en 1927 por catorce mil mujeres indígenas que reivindicaron sus derechos. Pero este concepto de luchas inacabadas no se reservaba solo a los diferentes grupos étnicos. Al leer una traducción de los derechos humanos que circuló en Venezuela y el Caribe en 1813, ésta resulta tremendamente actual. La misma sensación de *deja vú* la sentí al leer un panfleto anónimo que critica la discriminación, y por el cual su autor fue expulsado de su ciudad: Cartagena. Hablaba de la raza y la diferencia, lo que no sentó bien en las autoridades, que declaraban la igualdad entre los ciudadanos.



[Imagen 10B] ►

Panfleto de Agustín Martínez, “pardo honrado”

AGN, República, Gobernación de Cartagena
tomo 42, fol. 5

Debo agradecer a Marixa Lasso, quien me señaló la existencia de este documento y posibilitó utilizar su investigación en esta exposición.

Fue precisamente una intervención sobre la representación de los afrocolombianos en la historia, realizada por el joven cartagenero Nelson Fory, la que causó un mayor número de reacciones. Unos cien visitantes se quejaron porque en su opinión el Museo se estaba burlando de Bolívar y Santander. Una carta dirigida a la directora del Museo es diciente en este sentido:

“Disfrazar una estatua es de hecho un irrespeto múltiple. No solo afrenta al personaje allí representado sino también al autor de la obra y a todas las personas que en algún momento de nuestra historia actuaron para rendirle el homenaje correspondiente.

“No creo que en ningún otro lugar del mundo se permita burlarse de los héroes y de los personajes que deben ser dignos de respeto. Gran parte del caos y el dolor que vivimos en todas las formas imaginables tiene su raíz en el espíritu de las personas y en los valores que les hemos inculcado. Creo que el respeto a los antepasados y a las figuras ilustres es parte de la educación a la que está obligado el Museo Nacional”²⁴.

La propuesta de Fory no tenía ese propósito de burla. Fory intervino poniendo pelucas afro sobre las cabezas de personajes en varios monumentos en el espacio público de Cartagena, con la intención de reivindicar la participación de los afrodescendientes en la historia social, política y económica de la nación, y de señalar la invisibilidad de esos aportes en las narrativas de la historia. Negros y mulatos lideraron la Independencia de Cartagena y sin embargo, no existen retratos ni monumentos significativos que reconozcan estas acciones. Luego fue invitado por el Museo para realizar ocho intervenciones en las esculturas de las salas de exposición temporal y permanente, en el marco de la exposición en cuestión. Tal acción buscaba traer al Museo ese mismo señalamiento sobre los vacíos de la historia. Al lado de la escultura de Bolívar fue necesario incluir un texto adicional sobre las intervenciones artísticas, que explicara que estas acciones, realizadas desde las décadas de 1920 -pero en especial desde 1980- cuestionan el rol de los museos en la difusión del conocimiento y la construcción de las narrativas de la historia. Buscan la polémica y la provocación para llevar a la reflexión. En una conversación informal con el antropólogo Jaime Arocha, se preguntaba cuándo son rechazados con tal vehemencia los estereotipos sobre los afrocolombianos generados en distintos medios y narrativas.



◀ [Imagen 11]
Nelson Forý
¡La historia nuestra, caballero!
2010

6. ESTRATEGIAS PARA HACER HABLAR A LOS OBJETOS

Para Hooper- Greenhill²⁵, los objetos no hablan por sí mismos, por lo cual el significado se construye durante el encuentro entre el objeto y la persona que lo observa, y para Susan Pearce²⁶, los objetos nos dan pistas sobre el comportamiento de las personas y sus formas de construir identidades. Las ideas necesitan un contexto físico: las ideas y los objetos son simultáneos. Cada objeto, incluso una copia, tiene el poder de traer el pasado al presente a causa de la relación que ha tenido con los eventos.

Las estrategias de las copias y de las intrusioniones en el immaculado espacio del Museo tenían el propósito de hacer que los objetos y las imágenes “hablaran” a los visitantes acerca de ciertos eventos. Así por ejemplo, contrastábamos la imagen de un mártir católico con la representación casi cinematográfica de la muerte de Antonio Ricaurte, una leyenda que pudo haber sido originada por Bolívar, para exponer la manera en que las representaciones de la Independencia buscan resaltar el valor del sacrificio.



[Imagen 12A - 12B] ▶

Arriba
Gregorio Vásquez de Arce y
Ceballos (atribuido)

Martirio de san Esteban

ca. 1700

óleo sobre tela

Museo Nacional de Colombia

Abajo

Pedro Alcántara Quijano

Ricaurte en San Mateo

1920

óleo sobre tela

Museo Nacional de Colombia



También colocamos pinturas de batallas detrás de ventanas de madera para que la gente mirara a través de pequeños orificios escenas que resaltaban la muerte de soldados, para criticar la manera en que en nuestra memoria se cimentaron fechas de batallas sin pensar realmente en las consecuencias de una larga guerra. La gente puede ver toda la pintura y leer en una cita la manera en que José María Espinosa, el artista soldado, recordaba las muertes de sus compañeros. Se glorifica la muerte heroica de un mártir, sin embargo, el horror de la violencia y la muerte de los soldados no se incluye en los recuentos de la narración de la Independencia. Esto tiene especial importancia en un país que ha estado en conflicto interno durante más de cuarenta y cinco años. Junto a las pinturas se encuentra un video creado para la exposición por la artista Libia Posada, en el cual ella adopta la estética de los soldados de juguete para atraer varios grupos en un conflicto que se vuelve realidad.



[Imagen 13] ▲

A la derecha

José María Espinosa

Batalla del Río Palo

óleo sobre tela

Museo Nacional de Colombia

A la izquierda

Video de Libia Posada

El uso de la copia en este contexto nos ayuda a hacer que los objetos digan ciertas cosas. Los villanos o antihéroes como el español Pablo Morillo o Juan Sámano siempre han sido representados como sanguinarios, inhumanizados e incapaces de sentir misericordia.



▲ [Imagen 14]

A la izquierda
Pedro José Figueroa

Pablo Morillo

ca. 1815

óleo sobre tela

Reg. 524

Museo Nacional de Colombia

A la derecha

Viki Ospina

Crónicas de una generación

trágica. Waldo Urrego

interpreta a Pablo Morillo

1993

Hooper-Greenhill nos recuerda que los objetos ya no están definidos por su morfología sino por las maneras en que se relacionan con los seres humanos. “Las cosas materiales ahora se constituyen como objetos a través de lazos históricos y orgánicos, a través de historias, y a través de la gente”²⁷. Los objetos son parte de la historia humana. En este ejemplo equiparamos varias pinturas disímiles

del siglo XIX de la heroína Policarpa Salavarrieta con la manera en que se representó en el 2010 en una telenovela que causó muchos debates, debido a las “libertades históricas” que el guionista se tomó para elaborar el drama.



[Imagen 15] ▲

Portal Héroe, espacio mujeres

La vida de La Pola es sin duda, la que más se ha llevado a la pantalla chica

A la izquierda una fotografía de Carolina Ramírez, protagonista de *La Pola. Amar la hizo libre* de RCN, 2010

Al fondo se ven los retratos de La Pola realizados por Narciso Garay y su hijo Epifanio en el siglo XIX.

Nuestra intención no era ceder el paso a una nueva historia sino más bien cuestionar las imágenes que construyen nuestra historia. Hooper-Greenhill dice: “Siempre que los museos y galerías continúen siendo los depósitos de artefactos y especímenes, se podrán construir nuevas relaciones y descubrir nuevos significados, hallar nuevas interpretaciones con nuevas relevancias, escribir nuevos códigos y reglas”²⁸. Existen posibilidades de hacer relecturas y de construir nuestros propios sentidos.

7. LAS AUDIENCIAS Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA

Diversificando las audiencias

La diversidad de audiencias que vinieron a la exposición (134.472 visitantes) fue un éxito. Aunque la gente todavía se aferra a la idea del Museo como templo, de manera simultánea el mundo y la vida cotidiana se convirtieron en un museo y todo el mundo los puede musealizar. En la misma línea, cualquier persona puede ser un historiador hoy; un simple vistazo a Wikipedia puede corroborar esta afirmación. Las cámaras de video, la literatura acerca de la personalidad, todas estas estrategias desafían el concepto de originalidad y singularidad, que resultaba indispensable para el carácter del Museo. Pero esta oleada de memoria que Huysen ha analizado no significa automáticamente que haya más maneras críticas de abordar la historia. Para él, parece que “las audiencias ansían una gratificación instantánea, macro exhibiciones, iluminación instantánea en lugar de una apropiación más seria”²⁹.

Las funciones del Museo consistían en la creación de sentimientos de pertenencia para algunos, y de exclusión para otros, y Huysen parece pensar que esto ya no ocurre en los museos que se han convertido en espacios híbridos, mitad grandes almacenes, mitad grandes ferias. Para Huysen, el Museo no es simplemente el guardián de los tesoros y artefactos del pasado discretamente exhibidos para un grupo selecto de expertos y conocedores. Es una gran ironía que al mismo tiempo que el Museo entra en la cultura capitalista del espectáculo, avance en la recomposición del pasado subrepresentado, del reprimido y del invisibilizado.

¿Entonces, qué obtiene la gente de la exposición?

La pregunta que enuncia este apartado es compleja y puede tener múltiples respuestas. Por una parte se puede enfocar en la calidad de la experiencia, en la forma como los visitantes interactuaron con la exposición en estaciones donde se les invitaba a participar, y en lo que aprendieron de la muestra. Por otra, se puede centrar en el cumplimiento de los objetivos, si fue posible comunicar el mensaje sobre la construcción de las narrativas históricas y si los visitantes contaron con las herramientas para contestar algunas de las preguntas planteadas durante el recorrido. Para hacer un diagnóstico y balance de esta exposición se aplicaron encuestas y entrevistas cortas que están en proceso de análisis. La exposición todavía está abierta y hasta ahora comenzamos a ver los

resultados de nuestro estudio³⁰. Hasta la fecha, 333 encuestas de las 400 realizadas nos han dado la siguiente información sobre la manera en que los visitantes han interpretado la exhibición. Centro mi análisis en las respuestas a la pregunta 8, que decía: “¿Descubrió usted algo novedoso o diferente sobre la historia de Colombia? En caso afirmativo, ¿Qué tema?”.

De las 333, 122 personas (36,63%) contestaron “no” a la pregunta y 208 (62,46%) contestaron positivamente. Para un tercio de la población visitante la exposición no le sugirió nada nuevo o simplemente no quiso o no le fue posible cambiar la información que traía sobre la historia. Es necesario tener en cuenta que los visitantes no necesariamente hicieron el recorrido completo, dada la complejidad y tamaño de la exposición³¹.

En cuanto a algunos de los temas señalados en particular por las personas que contestaron positivamente:

- Para 19 personas la exhibición reforzó la importancia de Bolívar o el lugar de los mártires y los héroes.
- Las respuestas de 5 personas se relacionaban con la historia de las batallas, aunque a partir de sus respuestas no era claro si las exaltaban o simplemente describían lo que más les había impactado.
- 13 pensaron que habían aprendido cómo se vestía la gente durante la Independencia.
- 30 personas centraron sus respuestas en objetos específicos, como los billetes y la corona adjudicada a Bolívar en Perú, lo que dificultaba saber si los objetos estaban ligados a conceptos.

Estas respuestas nos muestran que si bien las exposiciones plantean unos recorridos y unos discursos, las lecturas particulares de los visitantes pueden reforzar ideas preconcebidas o simplemente quedarse en un nivel más superficial de la narrativa centrada en los objetos y no en las ideas.

El grupo de respuestas más interesante, 105, se relaciona con la ampliación de la noción de los que se han convertido en actores históricos.

- 56 hablaban sobre el rol de la mujer y algunos mencionaban los procesos políticos en el presente.
- 13 personas hablaban sobre el rol de los afrodescendientes o negros.
- 7 acerca de los pueblos indígenas.
- 6 sobre los niños.
- 16 hablaron de los líderes anónimos que participaron en el proceso de la Independencia.

- 12 de las personas encuestadas mencionaron haber aprendido acerca de las contradicciones y de quién cuenta la historia, que España no era tan malvada, que hay muchos procesos y participantes, que hay varias maneras de mirar una pintura y de “saber cómo se desarrollaron los hechos”.

Aprender que no solamente fue Bolívar, o que no se ha dicho todo sobre nuestra historia, o cómo la participación de las masas se ha narrado de manera negativa o despectiva, o que hay algunos protagonistas desconocidos o anónimos, son algunos de los éxitos de la exhibición.

Aunque nuestras conclusiones son parciales, podemos estimar que alrededor de dos terceras partes de las personas encuestadas admitieron directamente que la exhibición había cambiado la manera en que concebían los recuentos históricos. Sin embargo, muy pocas hablaron de las narrativas como tal o sobre las formas de representación porque se centraron fundamentalmente en los hechos acontecidos hace doscientos años. El significado de esto es que hemos tenido un éxito parcial en nuestra tentativa.

Pero no podemos ser demasiado optimistas acerca de nuestro impacto. ¿Qué tipo de experiencia tuvo el restante tercio de los visitantes? Tal vez éste es un primer paso para transformar las maneras en que los visitantes perciben y utilizan los museos. ¿Cómo utilizar el deseo de experiencias instantáneas sin ceder del todo al entretenimiento? En un sentido estábamos jugando con la misma lógica de los medios masivos para “encajar” en las maneras en que la gente usa las imágenes hoy (el zapping, imágenes múltiples y simultáneas) pero buscando un resultado diferente, esto es, involucrar a la gente en el cuestionamiento de las imágenes, algo que la televisión y otros medios evitan. Sin embargo, ello no quiere decir siempre que el mensaje logre llegar de una manera más contemporánea a visitantes que no están acostumbrados a esas narrativas en el Museo.

8. CONCLUSIÓN - LA IDEA O EL OBJETO

En los años setenta comenzó la discusión del lugar de los objetos en la Nueva Museología. ¿Eran los museos lugares para reverenciar “cosas” o para que la gente se reuniera a debatir y discutir?³². Esta aparente dicotomía solo empeoró en los años venideros porque los museos fueron forzados a repensar su rol como agentes de cambio de las sociedades, y no solo como lugares de conservación de sus colecciones. Este importante debate condujo a una pérdida

de la fe en los objetos, como si fuera algo de lo que avergonzarse porque evocaba la noción de templo excluyente, o de santuario de objetos sin sentido.

Todavía hay posturas radicales, que podemos ver en museos que basan su éxito en los números, debido a sus colecciones y en el énfasis que hacen en la experiencia de “la cosa real”. También hay otros museos que intentan luchar con diferentes cuestiones relacionadas con los problemas que las sociedades enfrentan hoy: discriminación, injusticia, etc. que tienen sus raíces en el pasado. De la misma manera en que los afrodescendientes lucharon por sus derechos en el siglo XIX, continúan haciéndolo en el XXI.

Para Huysen la cuestión principal de los museos es si pueden o no abrirse a otras representaciones y a los problemas de la representación. Una manera de juzgarlos será si son capaces de escenificar los problemas de la representación, narración y memoria en programas y exposiciones. ¿Pueden los museos *nacionales*, bastiones de la tradición y de las narrativas más conservadoras, favorecer el reconocimiento del *otro* en su alteridad, con sus historias y sus aspiraciones? La exposición del Bicentenario nos enseña que no estamos condenados al pasado, el pasado puede elaborarse de manera más justa para representar la diversidad de los actores, las tensiones y las intenciones detrás de los procesos políticos y la construcción de las representaciones. Pero también nos enseña que hace falta mucho trabajo aún en la elaboración de meta-historias e historiografías más críticas. Para que el Museo pueda escenificar las preocupaciones reflexivas tenemos aún que crear nuevos caminos de diálogo con los visitantes “enojados” que vienen a ver las “cosas de verdad”.

BIBLIOGRAFÍA.....

- Achugar, Hugo. "Ensayo sobre la nación a comienzos del siglo XXI" en Martín Barbero, Jesús (comp.), *Imaginario de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Anderson, Gail. "The Role of the Museum: The Challenge to Remain Relevant" en *Reinventing the Museum*. Landham: Altamira Press, 2004.
- Bailey, Gauvin Alexander. "Patriot Games" en *Apollo. The International Magazine for Collectors*. Reino Unido, enero de 2010.
- Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Hall, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: SAGE publications/ The Open University, 1997.
- Hooper-Greenhill, Eileen. *Museums and the Interpretation of Culture*. New York/ Oxon: Routledge, 2000.
- Melo, Jorge Orlando. "Etnia, región y nación: el fluctuante discurso de la identidad (notas para un debate)" en *Predecir el pasado: ensayos de historia de Colombia*. Bogotá: Fundación Guberek, 1992.
- Pearce, Susan. *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester/ Londres: Leicester University Press, 1992.
- Roldán, Mary. "Museo Nacional, fronteras de la identidad y el reto de la globalización" en Sánchez, Gonzalo y Wills, María Emma (comps.) *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Sánchez, Gonzalo. "Introducción. Museo, memoria y nación" en Sánchez, Gonzalo y Wills, María Emma (comps.) *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Ortega, Francisco. "La utopía del pasado: los fantasmas de Bolívar" en Vignolo, Paolo (ed.) *Ciudadanías en escena: performance y derechos culturales en Colombia. Cátedra Manuel Ancizar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Todorov, Tzvetan. *Hope and Memory. Lessons from the Twentieth Century*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Imagen 1, 9C, 9D, 10A, 13-15 Fotos ©Museo Nacional de Colombia/ María José Echeverri

Imagen 2, 4A-4C, 6, 7A-7C, 8A, 8B, 9A, 9B Fotos ©Museo Nacional de Colombia/ Juan Dario Restrepo

Imagen 5C, 12A Fotos ©Museo Nacional de Colombia/ Carlos Gustavo Suárez

¿CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO?

Lleras Figueroa, Cristina, “Las historias de un grito y los mitos sobre el origen de la nación en el Museo Nacional de Colombia”, Cuadernos de Curaduría, Museo Nacional de Colombia, núm 12, enero-junio de 2011, en:

http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Las_historias_de_un_grito_y_los_mitos.pdf

NOTAS

1. Este texto es la traducción de la ponencia presentada en la reunión del Comité Internacional de Museos de colecciones de Arqueología e Historia, Consejo Internacional de Museos (ICOM), 8 al 10 de noviembre de 2010, Shanghai, China.
2. Trouillot, 1995, xix.
3. Estudio realizado por Alejandra Garcés y Sofía Natalia González. Se puede consultar en el Centro de Documentación del Museo Nacional de Colombia.
4. Huysen, 1995, 69-72.
5. El filósofo alemán Walter Benjamin planteó en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que la obra de arte tiene un aura que la hace autónoma y única. Así sea reproducida, estas copias no pueden reemplazar el original.
6. Sánchez, 2000, p. 26. Sobre la fundación del Museo Nacional ver: Rodríguez Prada, María Paola, "Origen de la institución museal en Colombia; entidad científica para el desarrollo y el progreso", en *Cuadernos de curaduría*, núm. 6, enero-junio 2008 en <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/Aproximacionesalahistoria06.pdf>
7. Achugar, 2002, 78.
8. Melo, 1992.
9. Roldán, 2000, 104.
10. Todorov, 2000, 132.
11. Ibid., 133.
12. Los investigadores que participaron en la curaduría de la exposición fueron: Amada Carolina Pérez, Antonio Ochoa, Carolina Vanegas Carrasco, Cristina Lleras Figueroa, Juan Ricardo Rey Márquez, Maite Yie, Yobenj Chicangana y Olga Acosta Luna.
13. Ver VV.AA. *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*. Exposición Museo Nacional de Colombia-Bogotá [3.7.2010-16.1.2011]. Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia, 2010.
14. La curaduría de la exposición fue realizada por Juan Darío Restrepo Figueroa, basándose en parte en estudios iconográficos de Beatriz González.
15. Bailey, 2010, 79.
16. Algunas reseñas y comentarios sobre la exposición se encuentran en: http://memoriaysociedad.javeriana.edu.co/anexo/resena/doc/b56_memoria29_147-150.pdf, <http://www.periodicoarteria.com/pdfs%20periodicos/25.pdf> (pp. 10-

- 11), <http://www.semana.com/noticias-cultura/dejo-bicentenario/149071.aspx> <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8292141>, <http://aconsagrada.com/ed04.html>
17. Hall, 1997.
18. La pieza original es: Anónimo, Fernando VII, ca. 1808, óleo sobre tela, 91,5 x 75 cm, reg. 530. Museo Nacional de Colombia.
19. Ver introducción al catálogo de la exposición.
20. Bourdieu, 1996, 213-261.
21. Balandier, 1994.
22. Ortega, 2009, 517.
23. Trouillot, 1995, 47. Estas reflexiones desembocaron en el montaje de la *Estación pueblo* que pretendió escenificar estos problemas.
24. Carta de Eduardo Arcila dirigida a María Victoria de Robayo, 13 de julio de 2010, Fólder de correspondencia de la exposición *Las historias de un grito, 200 años de ser colombianos*, Departamento de Curaduría de Arte e Historia.
25. Hooper-Greenhill, 2000, 104
26. Pearce, 1992, 21.
27. Hooper-Greenhill, 2000, 204.
28. Ibid., 215.
29. Huyssen, 1995, 43.
30. Estudio realizado por Diana Lombana.
31. Debido a que la exposición estaba dividida en tres espacios, las estadísticas recuperadas por boletería difieren sustancialmente. *Portal Américas* (sala 7) 103. 373, *Estación héroes* (sala 11) 101. 745 y *Estación pueblo* (Sala de Exposiciones Temporales Gas Natural) 84.416.
32. Anderson, 2004.



 Museo
Nacional
de Colombia
www.museonacional.gov.co