



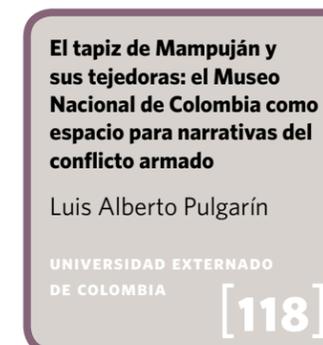
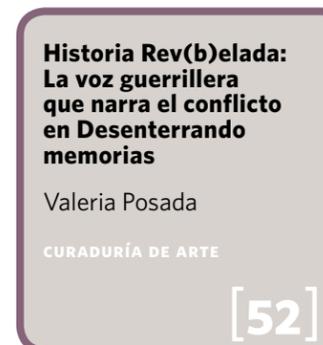
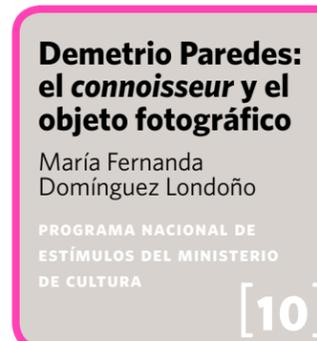
MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

# Cuadernos DE curaduría

BOGOTÁ, COLOMBIA. ISSN 1909-5929 MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA | 2020

# conte- nido

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA  
**Cuadernos  
DE curaduría**



**Demetrio Paredes:  
el connoisseur y el  
objeto fotográfico**

María Fernanda  
Domínguez Londoño

PROGRAMA NACIONAL DE  
ESTÍMULOS DEL MINISTERIO  
DE CULTURA

[10]

**Historia Rev(b)elada:  
La voz guerrillera  
que narra el conflicto  
en Desenterrando  
memorias**

Valeria Posada

CURADURÍA DE ARTE

[52]

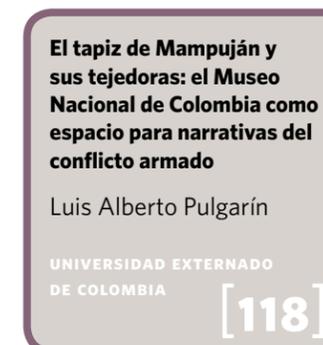


**Más allá del Bronx  
Circulación, creación e inclusión social en el  
Museo Nacional de Colombia**

María Alejandra Rodríguez Buitrago, Ángela Viviana Cano,  
Gustavo Ávila, Juan Diego Jiménez, Nelson Camilo Jiménez

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

[84]



UNIVERSIDAD EXTERNADO  
DE COLOMBIA

[118]



---

## Editorial

---

Cuando en el 2013 inició el proceso de renovación integral del Museo Nacional de Colombia con la apertura de la sala Memoria y Nación, que dio inicio a un trabajo que esperamos concluya en el 2023 (fecha en la que esta institución cumplirá 200 años de fundación), se trazó una ruta muy definida que tuvo como referente los grandes principios de la Constitución política de 1991: diversidad, pluriculturalidad y procesos participativos.

Estos principios subyacen en la manera como el Museo Nacional ha seguido adelantando esta tarea, con la gradual apertura de nuevas salas, como Tiempo sin Olvido, diálogos desde el mundo prehispánico, Ser Territorio, Hacer Sociedad, Tierra como Recurso y, más recientemente, la Mirada Panóptica del Arte en el Museo, así como las salas Historia del Museo y el Museo en la Historia y la Historia del Panóptico, para lo cual ha continuado con el proceso de adquisición de nuevas piezas.

Por medio de esta tarea, el museo se ha propuesto ampliar el registro de voces y testimonios no solo de la historia bicentenaria del país, o incluso de momentos anteriores a la instauración de la república, sino también de narrativas contemporáneas que permitan el acceso a una comprensión lo más amplia y contrastada posible de cómo se sigue configurando este relato de nación.

Los aportes de este nuevo número de los *Cuadernos de Curaduría* se enmarcan en este propósito del museo de hacer un registro de múltiples voces, tanto del pasado como del presente, que nos ayuden a dilucidar nuestro ser nacional. En tres de los ejercicios que se publican en esta ocasión, se realiza un análisis de obras que se han integrado recientemente al conjunto de colecciones del museo y que están referidas a temas de nuestra historia contemporánea. Así mismo, una cuarta contribución nos ayuda arrojar luces sobre las técnicas e historia del arte fotográfico en Colombia durante el siglo XIX.

Las acciones de resiliencia, sanación y trabajo colectivo de las mujeres de Mampuján (Bolívar) nos han legado un testimonio de los diferentes tipos de violencia que han vivido en su territorio. Esta experiencia es analizada en el texto de Luis Alberto Pulgarín, que da cuenta de la plasmación de vivencias complejas en vistosos telares, donde la metáfora de tejido social se materializa de forma efectiva, a través de superficies coloridas producto de

un trabajo plural y concertado, en el que no se excluyen los crudos detalles de la violencia sufrida por estas mujeres.

A su vez, el aporte de Ángela Viviana Cano, Gustavo Ávila, Juan Diego Jiménez, María Alejandra Rodríguez y Nelson Camilo Jiménez nos remite al modo como un grupo de jóvenes exhabitantes de calle, que residieron en el espacio urbano bogotano denominado Bronx o calle de la L, trabajaron junto con miembros de entidades distritales y del Museo Nacional para realizar una reconstrucción de esa temida calle, hoy en proceso de transformación urbana. El trabajo de estos jóvenes constituye un testimonio de vivencias individuales y colectivas que, más allá de la recurrente estigmatización a la que han estado sujetos, relata muchos de los procesos cotidianos de convivencia de quienes trabajaron en la maqueta que representa la calle de la L y que se exhibe en el Museo Nacional. En este artículo se destaca cómo la reconstrucción de estas experiencias y memorias dio lugar a una dinámica de inclusión y participación, que va de la mano con un registro histórico inédito al que se le ha dado lugar en el Museo Nacional de Colombia.

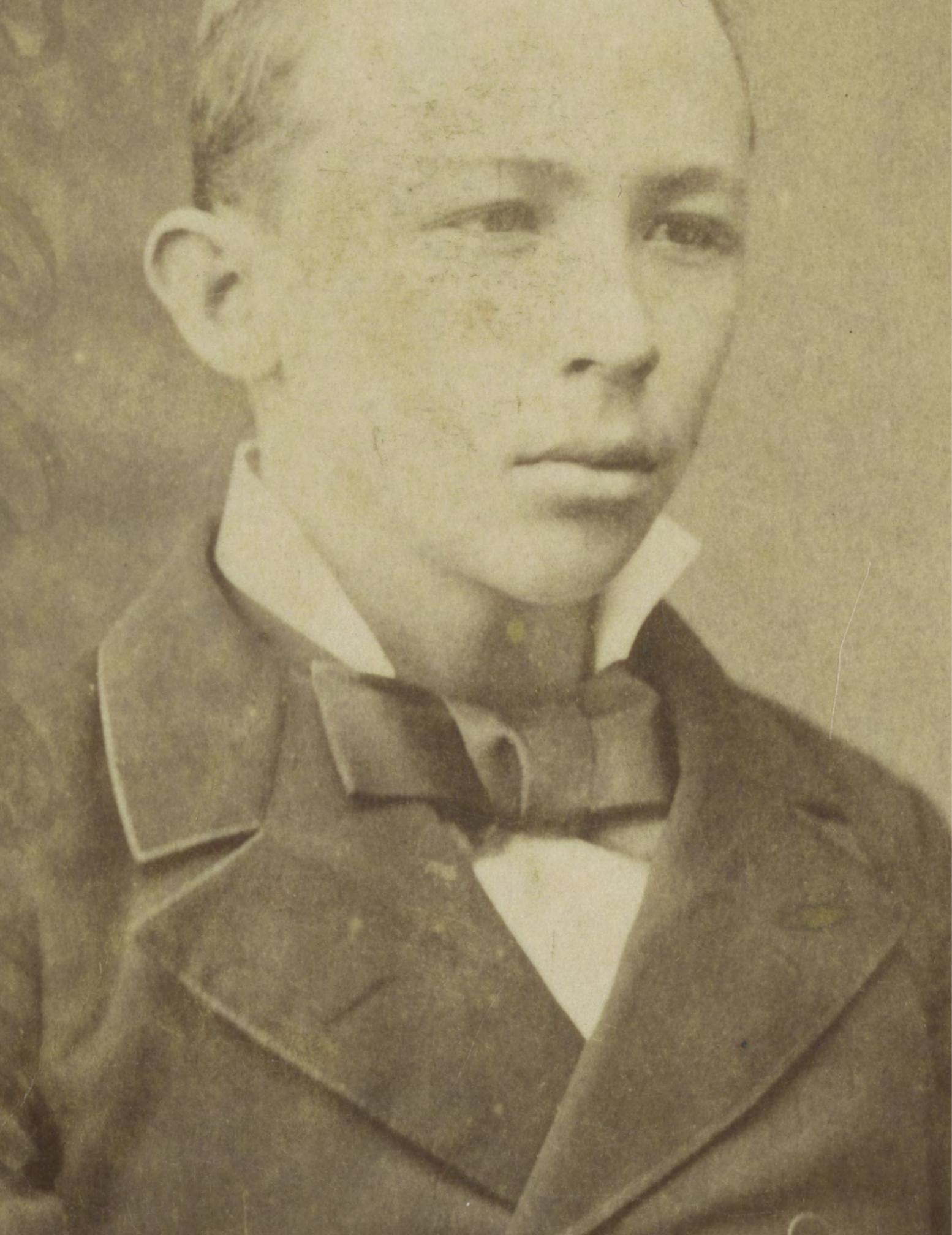
Así mismo, Valeria Posada escribe sobre los contextos en los cuales, luego de la firma del acuerdo de paz entre el Estado colombiano y la guerrilla de las FARC-EP a finales de 2016, el Museo Nacional adelantó el proceso de creación de la sala Hacer Sociedad. En el guion curatorial que sirvió de base para la elaboración de dicho espacio en el museo, se integraron los alcances de esa decisión histórica junto con otros procesos históricos de confrontación y luchas por el poder en nuestro país. Para esta tarea, se recibieron obras en las que se ofreciera una mirada artística al conflicto armado que ha asolado a Colombia desde hace más de medio siglo. Entre estas piezas, se hallaban los moldes trabajados por víctimas de violencia sexual en la construcción del contramonumento *Fragmentos*, realizado por la artista Doris Salcedo. Además de estos aportes, el museo recibió una serie de dibujos de Inti Maleywa, artista desmovilizada de la guerrilla de las FARC, quien relata gráficamente, desde su vivencia personal, una historia particular del conflicto. Su obra se convierte en una voz adicional que, de forma muy singular, “Desentierra memorias”.

Si bien vemos en los anteriores trabajos situaciones vividas en tiempos recientes, el texto de María Fernanda Domínguez sobre el fotógrafo Demetrio Paredes nos indica que, aunque el museo esté basando su proceso de renovación en los principios de la Constitución política de 1991, no puede desconocer y dejar de lado la labor de otros testigos de nuestro devenir en un pasado mucho más lejano. En este sentido, el trabajo fotográfico de Paredes, analizado por Domínguez, es otra forma de dejar plasmado en materiales visuales un momento específico de nuestra historia, lo cual es una evidencia de cómo siempre, en cualquier

sociedad, existirán seres humanos que quieran compartir a través de medios variados sus vivencias cotidianas. Sin embargo, cuando dichos testimonios se integran en los acervos patrimoniales de un museo como el nuestro, se garantiza que puedan seguir siendo investigados, interpretados y divulgados para beneficio de una comprensión plural y cada vez más amplia de nuestros procesos históricos. Esta comprensión de nuestro relato nacional puede ser puesta al servicio de otras tantas miradas, reflexiones e interpretaciones para los ciudadanos del futuro, lo cual se enmarca en la tarea actual de renovación integral del Museo Nacional de Colombia, atendiendo a los principios de constitucionales de diversidad, pluriculturalidad y procesos participativos.

Daniel Castro Benítez  
Director del Museo Nacional de Colombia

# preguntas de museo



## Demetrio Paredes: el *connoisseur* y el objeto fotográfico

---

**María Fernanda Domínguez Londoño**

Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura

### Resumen

Esta investigación revisa la obra de Demetrio Paredes desde la perspectiva de la historia material de las imágenes. Mediante el análisis *in situ* de su producción fotográfica y litográfica disponible en las colecciones del Museo Nacional, este artículo propone una revisión del oficio de este fotógrafo decimonónico más allá de su fama como retratista. Para ello se contrastó la obra disponible con la documentación encontrada en diversos archivos y en la literatura académica sobre su obra. A partir de este ejercicio, se propuso asociar el trabajo de Demetrio Paredes con la figura del *connoisseur*, ubicando su práctica en un contexto político e historiográfico más amplio en cuanto mediador y conectándolo con los avatares del radicalismo en Colombia sin reducirlo a ellos. Este texto propone que Demetrio Paredes articuló su conocimiento de las imágenes y su afición por la reproducción técnica con la historia del arte occidental, con el fin de ofrecer un modelo de cultura visual en el país en la segunda mitad del siglo XIX. Para sustentar esta tesis, el artículo concluye con un análisis de los soportes fotográficos usados por Demetrio Paredes, en los cuales se evidencia la discreta complejidad de su práctica y las conexiones inscritas en sus imágenes.

**Palabras clave:** *connoisseur*, fotografía, litografía, tarjeta de visita, materialidad, siglo XIX.

## Introducción

Las colecciones del Museo Nacional cuentan con más de 120 imágenes, individuales o guardadas en álbumes, asociadas a Demetrio Paredes (1830-1900). Se trata en su mayoría de retratos en tarjetas de visita, un tipo de fotografía sobre papel de albúmina desarrollado en la década de 1850, cuyo éxito se extendió hasta finales del siglo XIX. La bibliografía disponible reconoce a Demetrio Paredes como el principal experto del retrato en este formato en Colombia y en algunos casos es caracterizado como su introductor en el país<sup>1</sup>. Con el estudio de la complejidad material de sus fotografías, esta investigación se propone aproximarse a la experticia de Demetrio Paredes más allá de su oficio como retratista, desde la figura que la historia del arte denomina el *connoisseur*, es decir, a grandes rasgos un conocedor o experto de la imagen<sup>2</sup>.

En su investigación sobre el tema, Jaynie Anderson propone que el *connoisseur*, cuya experticia es usualmente considerada venal, fue una figura política que intervino directamente en la formación de las identidades nacionales, orientando las políticas del coleccionismo y de la historia del arte occidental. El *connoisseur* sobresalió especialmente en el siglo XIX con Giovanni Morelli, quien desarrolló un método para el estudio e identificación de las obras de arte. El *connoisseur* busca ejercer una mirada estructurada a partir de la observación del detalle. En su acepción específica en lo que respecta a la historia del arte, es una figura ligada al coleccionismo, ya que este desarrolla un conocimiento profundo de las imágenes, un conocimiento visual posible únicamente a partir del contacto permanente con ellas. En este contacto permanente y privilegiado con las imágenes, desarrolla un criterio y adquiere cierta autoridad que le permiten identificar y estudiar las obras de arte. En otras palabras, el *connoisseur* hace parte del aparato disciplinar de la historia del arte, construyendo y propagando su discurso. Esta figura es útil para pensar el oficio de Demetrio Paredes en un sentido expandido, aplicado al estudio de la historia del arte, así como al conocimiento de la práctica fotográfica y de todo aquello que se ubica en el intermedio de estos campos íntimamente conectados. Por este motivo, esta investigación sobre las imágenes de Demetrio Paredes en las colecciones del Museo Nacional se concentra en estas en cuanto que objetos fotográficos, y un poco menos en los sujetos presentados en ellas, si bien hay tanto por decir al respecto y otro tanto se ha escrito sobre ellos.

Para abordar la experticia de Demetrio Paredes en su integridad, primero se llevó a cabo un ejercicio revisionista, que se detuvo especialmente en aspectos poco explorados hasta ahora de su biografía, tales como su cercanía con las ciencias y su experiencia pedagógica. La revisión resultó en el encuentro con nueva documentación en la Biblioteca Nacional y el Museo de Artes Gráficas acerca de su práctica fotográfica y pedagógica.

## Soportes fotográficos del siglo XIX



**Fig. 1** John Armstrong Bennet (1818 - 1875)  
**Retrato de José María Melo**

ca. 1850  
Daguerrotipo  
15 cm x 12 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2856  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 3** Desconocido (Posiblemente D. Paredes)  
**Retrato de Tomás Cipriano de Mosquera**

Ca. 1870  
Tarjeta de visita  
9,07 x 6 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2894  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

**Fig. 2** Desconocido  
(Posiblemente Demetrio Paredes)

**Retrato de José María Espinosa**

ca.  
Ambrotipo  
Colección Museo Nacional de Colombia,  
reg. 1936  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia /  
Samuel Monsalve Parra



Tarjetas de visita de políticos radicales  
tomadas por Demetrio Paredes

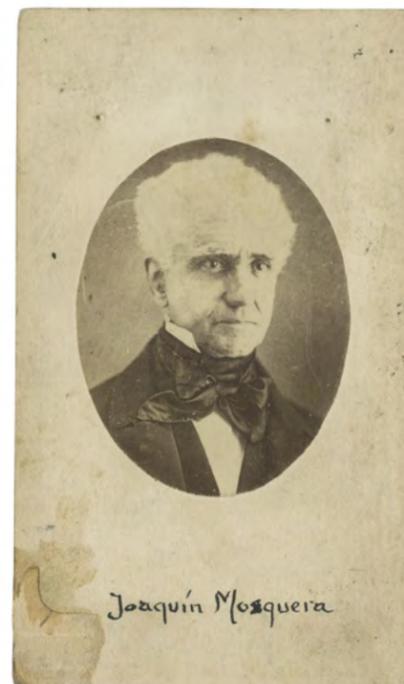


**Fig. 4** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Retrato de Santos Acosta**

ca. 1865.  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,5 x 6,1 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2868  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel  
Monsalve Parra

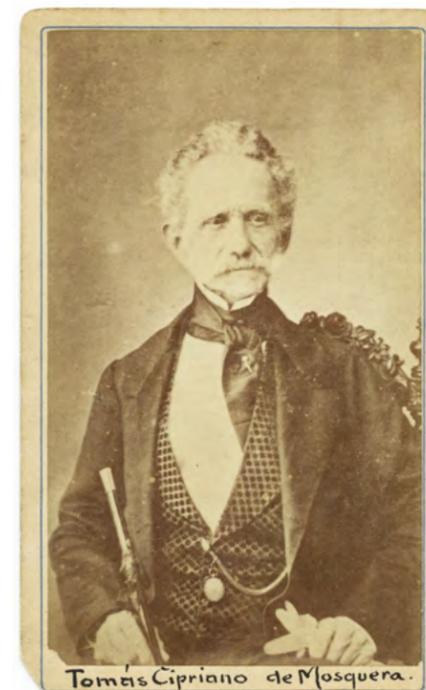
**Fig. 5** Demetrio Paredes  
(1830 - 1900)  
**Retrato de José María  
Obando**

ca. 1860.  
Fotografía en formato  
tarjeta de visita  
10,07 x 7,02 cm  
Colección Museo Nacional de  
Colombia, reg. 2886  
Foto: ©Museo Nacional de  
Colombia / Samuel Monsalve  
Parra



**Fig. 6** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Retrato de Joaquín Mosquera**

ca. 1870.  
Fotografía en albúmina en formato  
tarjeta de visita  
10 x 6 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia,  
reg. 2892  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia /  
Samuel Monsalve Parra



**Fig. 7** Demetrio Paredes (1830 - 1900)

**Retrato de Tomás Cipriano**

ca. 1870  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
9,2 cm x 6,2 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2897  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 8** Demetrio Paredes (1830 - 1900)

**Retrato de Tomás Cipriano**

ca. 1870.  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
10 x 6,03 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2896  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 9** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Retrato de Victoriano de Diego Paredes**

ca. 1870  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,4 cm x 6,1 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4449  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



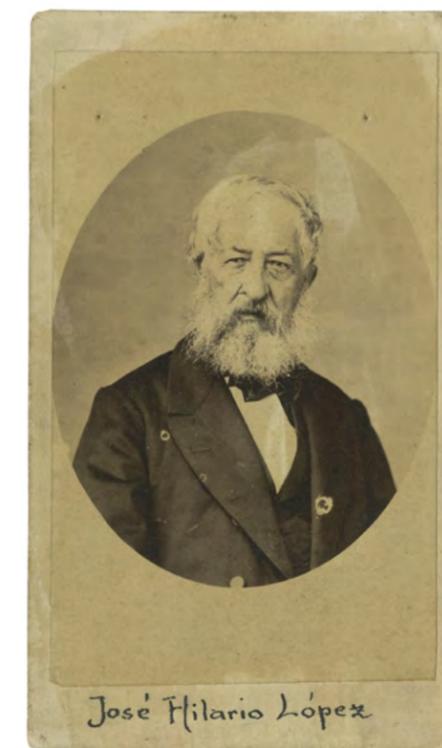
**Fig. 10** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Retrato de Manuel Murillo Toro**

ca. 1865.  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
10,5 x 6,1 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2907  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 11** Demetrio Paredes (1830-1898)/  
Felipe N. Curriols (-)  
**Eliseo Payán**

ca. 1880  
Copia en albúmina  
Colección Museo Nacional de Colombia  
Reg. 2922



**Fig. 12** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Retrato de José Hilario López**

ca. 1865  
Fotografía en albúmina  
en formato tarjeta de  
visita  
10,5 x 6,2 cm  
Colección Museo Nacional  
de Colombia, reg. 2982  
Foto: ©Museo Nacional  
de Colombia / Samuel  
Monsalve Parra



**Fig. 13** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Retrato de Manuel Ancízar**

ca. 1865.  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
10,5 x 6,2 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 3710  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

Estos hallazgos se contrastaron con las imágenes de la colección y los textos académicos disponibles, lo que permitió una valoración de su biografía desde otra clave de lectura. Con esta biografía revisada como antecedente, se procedió a estudiar las piezas de su autoría resguardadas en las colecciones del Museo Nacional desde los indicios de la factura, específicamente los soportes, para comprender en qué consistió la experticia de Demetrio Paredes.

## I. Ciencia, pedagogía y radicalismo: una biografía de Demetrio Paredes

En los orígenes de la fotografía se encuentran numerosos procesos, inventores e incluso formas de nombrarla. Por un lado, Henry Fox Talbot, inventor inglés de la fotografía, dio los primeros usos al *calotipo* para registrar los objetos de su casa, como evidencia e inventario de estos<sup>3</sup>. Por otro lado, Joseph Nicéphore Niépce, inventor francés del *heliograbado*, buscaba en sus primeros experimentos fotográficos reproducir imágenes artísticas de forma múltiple, disponiendo material fotosensible sobre una placa litográfica. Tanto las fotografías tempranas de Talbot como las reproducciones de Niépce nos recuerdan la cercanía entre lo fotográfico y lo impreso, y nos hablan de una voluntad de registro. En modos diferentes, estas fotografías tempranas generan la ilusión de acceder directamente a lo real sin mediación alguna. De hecho, los mismos nombres de la fotografía, *calotipo* y *heliograbado*, hacen referencia a una ausencia de mediación. El término *calotipo* se refiere a una impresión de lo bello y el *heliograbado* a una impresión hecha por el sol. En ambos casos, la naturaleza se imprime a sí misma, sin intermediario, aunque realmente se trate de imágenes mediadas por múltiples agentes y, sobre todo, producida por un conocimiento altamente especializado.

Las imágenes de Talbot y Niépce pertenecen a la primera edad de la fotografía, aproximadamente entre 1820-1849, durante la cual hubo una intensa experimentación con el medio. En esta primera etapa, el desarrollo de la imagen fotográfica ocurrió en paralelo con el desarrollo de las ciencias, ya que desde la fotografía se hicieron contribuciones importantes a la química y la óptica. Los pioneros de la fotografía debieron perfeccionar primero el registro y la fijación de la imagen. Solo después atajaron preocupaciones sobre la permanencia, la calidad y el encuadre. La producción fotográfica de Demetrio Paredes pertenece a una segunda edad de la fotografía, en la cual se sistematizaron los procesos de producción de imágenes fotográficas. Los avances en la producción de lentes, soportes y sustancias fotoquímicas permitieron el desarrollo de una técnica y una industria en torno al nuevo medio concentrada en el estudio. Desde el estudio fotográfico se elaboraron estándares para los fotógrafos profesionales y modas para

la clientela. Esta segunda edad de la fotografía se caracterizó por la búsqueda de cierta uniformidad y universalidad en la imagen.

A diferencia de sus antecesores aristocráticos, el fotógrafo de estudio era, además de científico, un productor y un comerciante que ofrecía su conocimiento en función de los nuevos estándares de calidad y de gusto. Abrir un estudio fotográfico en la segunda mitad del siglo XIX requería de un conocimiento técnico avanzado y un capital económico y cultural para ejercer con éxito un oficio costoso y poco ortodoxo como la fotografía. Como veremos por su biografía, Demetrio Paredes pudo desarrollar una curiosidad por profesiones prácticas menos tradicionales, en gran parte, debido a su pertenencia a la élite criolla liberal. Así mismo, su privilegio le permitió tener contacto desde joven con diplomáticos y viajeros como el mismo barón Gros y John Armstrong Bennet, figuras fundacionales de la fotografía en Colombia<sup>4</sup>. El breve recuento biográfico que se presenta a continuación explica en parte la excepcionalidad por la cual Demetrio Paredes pudo moverse entre partidos y oficios en la segunda mitad del siglo XIX, promoviendo una cultura visual novedosa desde su ejercicio fotográfico y litográfico.

La familia de Demetrio Paredes era un clan de liberales vinculados a la administración del estanco del tabaco en la región de Santander y al desarrollo tecnológico del país. Su padre, Victoriano de Diego Paredes y Paramato, ejerció altos cargos públicos y privados a lo largo del siglo XIX<sup>5</sup>. El apoyo del padre de Demetrio Paredes a la causa republicana y, posteriormente, sus ideas liberales le merecieron un lugar especial en el "Olimpo radical", razón por la cual llegó a ser conocido como "El Lutero de Santander". Tras enviudar en 1839, Victoriano de Diego Paredes contrajo segundas nupcias con Anna McGregor, familiar del legionario escocés Gregor McGregor, y juntos asumieron el cuidado y enseñanza de sus siete hijos y de algunos sobrinos en su casa de Santafé de Bogotá<sup>6</sup>. Según sus memorias, entre 1840 y 1855, la familia realizó diversos viajes a los Estados de la Unión (Estados Unidos), primero, buscando una mejor educación para sus hijos y sobrinos y, más adelante, con el fin de ejercer el cargo de secretario de Relaciones Exteriores del gobierno liberal de José Hilario López<sup>7</sup>.

Desde de la década de 1840, las familias de las élites latinoamericanas se empeñaron en buscar una educación más práctica para las nuevas generaciones, con el fin de modernizar las profesiones e impulsar la economía nacional. Así inició la costumbre, en la cual participarían los Paredes, de enviar a los jóvenes a realizar cortas residencias en Estados Unidos, Inglaterra y Alemania, para que estudiaran o practicasen disciplinas prácticas como la contabilidad, las ciencias aplicadas y la agronomía, persiguiendo aquello que Frank Safford llama "el ideal de lo práctico"<sup>8</sup>. Se desconoce exactamente en cuáles establecimientos norteamericanos

Litografías tempranas de  
 Demetrio Paredes (14-15)



**Fig. 14** Demetrio Paredes  
 (1830 - 1900) Litografía Sarony & Co.

**El General José María Obando. Presidente de la Nueva Granada**

1852  
 Litografía  
 52 x 41 cm  
 Colección Museo Nacional de Colombia,  
 reg. 2701  
 Foto: ©Museo Nacional de Colombia /  
 Samuel Monsalve Parra



**Fig. 15** Demetrio Paredes  
 (1830 - 1900)  
**7 de Marzo de 1849  
 (José Hilario López y sus ministros)**

1849  
 Litografía  
 25 x 45 cm  
 Colección Museo Nacional de Colombia,  
 reg. 4499  
 Foto: ©Museo Nacional de Colombia /  
 Samuel Monsalve Parra

se formaron los jóvenes Paredes durante la década de los cincuenta del siglo XIX. Sin embargo, existe evidencia de que, en su paso por Nueva York, Demetrio Paredes entró en contacto con la fiebre de la fotografía que se vivía en los Estados Unidos<sup>9</sup>.

De esta época temprana se conservan en el Museo Nacional dos litografías de su autoría, donde se manifiesta un interés temprano por hibridar las nuevas tecnologías de la imagen. La primera litografía es un retrato del líder radical José María Obando de 1852 (véase imagen 14). Según las inscripciones sobre el papel, el retrato fue firmado por D. Paredes y reproducido por el taller Sarony de Nueva York. Napoleón Sarony era entonces un reconocido litógrafo y fotógrafo, quien se hizo famoso por sus series de retratos célebres<sup>10</sup>. Es probable que Sarony haya dejado una fuerte impresión en los jóvenes Paredes, que años más tarde venderían series similares en sus estudios. La particularidad de este retrato, y de otros cuantos realizados por Demetrio Paredes en estos años, es que el rostro parece venir de una fotografía, mientras el cuerpo y la composición recuerdan conocidos retratos ecuestres de David y Géricault<sup>11</sup>. En el Museo Nacional de Colombia se encuentra una segunda litografía de 1849, consistente en un retrato múltiple que conmemora el inicio de la presidencia de José Hilario López (véase imagen 15). El presidente radical es representado junto con sus ministros, entre los que aparecen Francisco Zaldúa, Victoriano de Diego Paredes, padre de Demetrio, Manuel Murillo Toro y Tomás Herrera. Como ha notado Eduardo Serrano sobre otros retratos litografiados por Demetrio Paredes, los rostros provienen de daguerrotipos de John Armstrong Bennet, lo cual se acentúa en la incongruencia entre los cuerpos y los rostros<sup>12</sup>. En estos retratos híbridos es posible identificar el lenguaje visual de la propaganda liberal y el interés temprano de Demetrio Paredes por registrar visualmente hechos y personajes históricos, aspectos que serán constantes a lo largo de su vida.

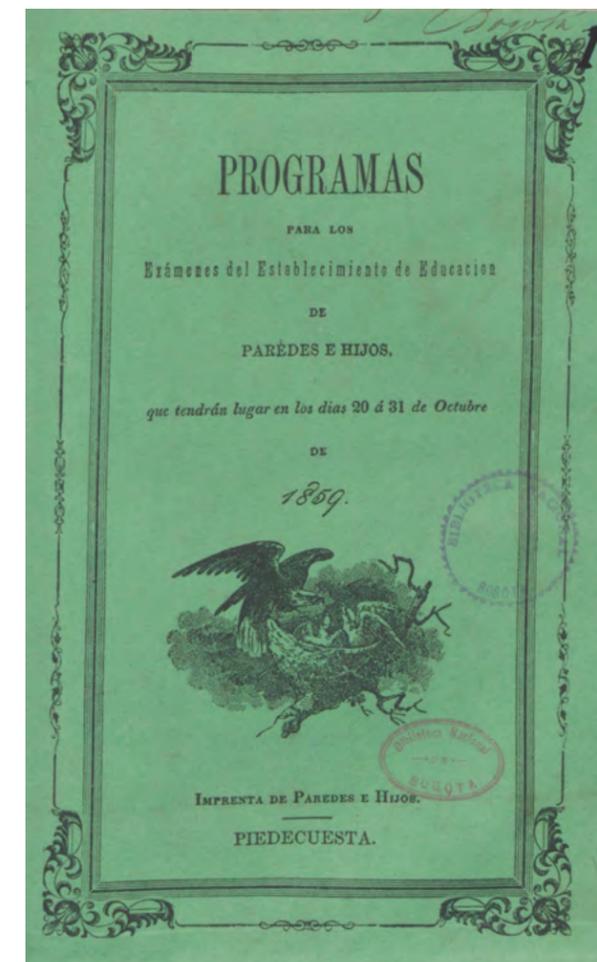
A su regreso a Colombia en la década de los cincuenta, la familia Paredes fundó el establecimiento educativo Paredes e Hijos en Piedecuesta, Santander, con el padre, Victoriano de Diego Paredes, en la dirección y sus hijos como profesores<sup>13</sup>. Pese a su corta vida, este fue un establecimiento visionario en lo que respecta a la educación laica en Colombia. El establecimiento llegó a contar con una sección masculina y una femenina, a cargo de Ana McGregor y sus hijas, de la cual, sin embargo, hay poca información. Como parte de esta investigación se encontró una serie de documentos sobre la sección masculina del establecimiento que evidencia tanto la vocación pedagógica de la familia Paredes como su conexión con la imprenta y la fotografía. En los documentos se repite el dibujo litografiado de un cóndor que alimenta a sus crías en el nido, motivo iconográfico similar al escudo de los Gobiernos liberales que, años después, la fotografía Paredes retomará como logo (véase imagen 16). Se trata de folletos

anuales, impresos en el establecimiento, para el periodo de exámenes. En un folleto correspondiente a los exámenes de 1858, se anuncia la llegada del hijo mayor, Demetrio, de sus viajes por Europa y Estados Unidos y la apertura de nuevos cursos en el establecimiento educativo Paredes e hijos. El folleto del año siguiente, 1859, contiene el índice de los temas a estudiar para los exámenes, e incluye novedosas materias para la época, como arquitectura, música, litografía, dibujo, fotografía y medicina. La sección de química, dictada por Demetrio, sobresale por su considerable extensión si se compara con materias más tradicionales como religión, lógica o gramática.

Este documento de 1859 evidencia la complejidad de las lecciones a cargo de Demetrio Paredes para la sección masculina del colegio. La clase de química, subdividida en múltiples categorías, introducía a los estudiantes en conceptos tales como agentes imponderables, afinidad química, cuerpos ponderables, combinaciones, ligas y sales. El programa se articulaba en torno al uso aplicado del conocimiento científico, incluyendo lecciones para hacer pólvora, medicinas, pinturas, venenos y antídotos, así como ligas idóneas para la imprenta en tipos y matrices, joyería, fabricación de espejos y monedas, y, por supuesto, fotografía. La profundización en química hacía especial énfasis en la utilidad de las sales de plata y óxidos en las artes y las ciencias, y contenía preguntas especializadas acerca de la función de compuestos como el hiposulfito o “hipo” para fijar las imágenes fotográficas. También se estudiaban aspectos teóricos, como las contribuciones de Humphry Davy, Michael Faraday y Joseph Louis Guy-Lussac, entre otros asuntos relacionados con el electromagnetismo y el galvanismo, todos temas de vanguardia en la década de 1850 y más aún para un colegio provincial.

Además de la enseñanza de química y música, Demetrio Paredes, junto con sus hermanos y algunos estudiantes, se dedicó a la traducción, edición y producción de libros durante el tiempo de funcionamiento del colegio. Algunos de los volúmenes realizados en el establecimiento llegaron a distribuirse en América latina a lo largo del siglo XIX como es el caso de la *Astronomía Ilustrada* y la geografía de Asa Smith<sup>14</sup>. Sin embargo, el colegio, desde su fundación hasta su trágico final, fue blanco constante de críticas por parte de la Iglesia y de los conservadores en la región debido a las ideas liberales de la familia Paredes y su fama de protestantes. Pese al novedoso programa del establecimiento de la familia Paredes, o tal vez por ello mismo, el colegio fue cerrado y saqueado en 1860 por el ejército conservador, tras el inicio de la guerra civil entre el Gobierno conservador y los liberales. En su autobiografía, Victoriano de Diego Paredes describe la devastación del colegio cristalizando una imagen de lo que pudo ser aquella institución:

## Programa de estudios del Establecimiento Paredes e Hijos



INDICE.	
	PAG.
Orden de los Exámenes . . . . .	1
Gramática castellana . . . . .	3
Frances . . . . .	8
Inglés . . . . .	14
Italiano . . . . .	26
Aritmética . . . . .	32
Teneduría de Libros . . . . .	44
Algebra . . . . .	47
Geometría . . . . .	51
Trigonometría . . . . .	53
Geografía i Cosmografía . . . . .	66
Astronomía . . . . .	73
Lógica . . . . .	81
Gramática jeneral . . . . .	85
Psicología . . . . .	91
Teodicea . . . . .	92
Retórica . . . . .	94
Arte poética . . . . .	96
Historia . . . . .	99
Economía política . . . . .	106
Comercio . . . . .	112
Estadística . . . . .	114
Ciencia constitucional . . . . .	121
Arquitectura . . . . .	124
Química . . . . .	137
Religion i Moral . . . . .	159
Urbanidad . . . . .	160
Caligrafía . . . . .	161
Taquigrafía . . . . .	162
Dibujo de figura i de paisaje . . . . .	163
Litografía . . . . .	163
Música instrumental i vocal . . . . .	163
A los padres de familia . . . . .	166
Minuta de condiciones . . . . .	168
Listas de los alumnos &ª . . . . .	172

**Fig. 16 (a)**

Imprenta de Paredes e Hijos

**Portada. Programas para los exámenes del Establecimiento de Educación de Paredes e Hijos**  
[recurso electrónico]

1858

Litografía

Biblioteca Nacional. Fondo Pineda N°. 772, pieza 18, Bogotá.

**Fig. 16 (b)**

Imprenta de Paredes e Hijos

**Índice Programas para los exámenes del Establecimiento de Educación de Paredes e Hijos**  
[recurso electrónico]

1858

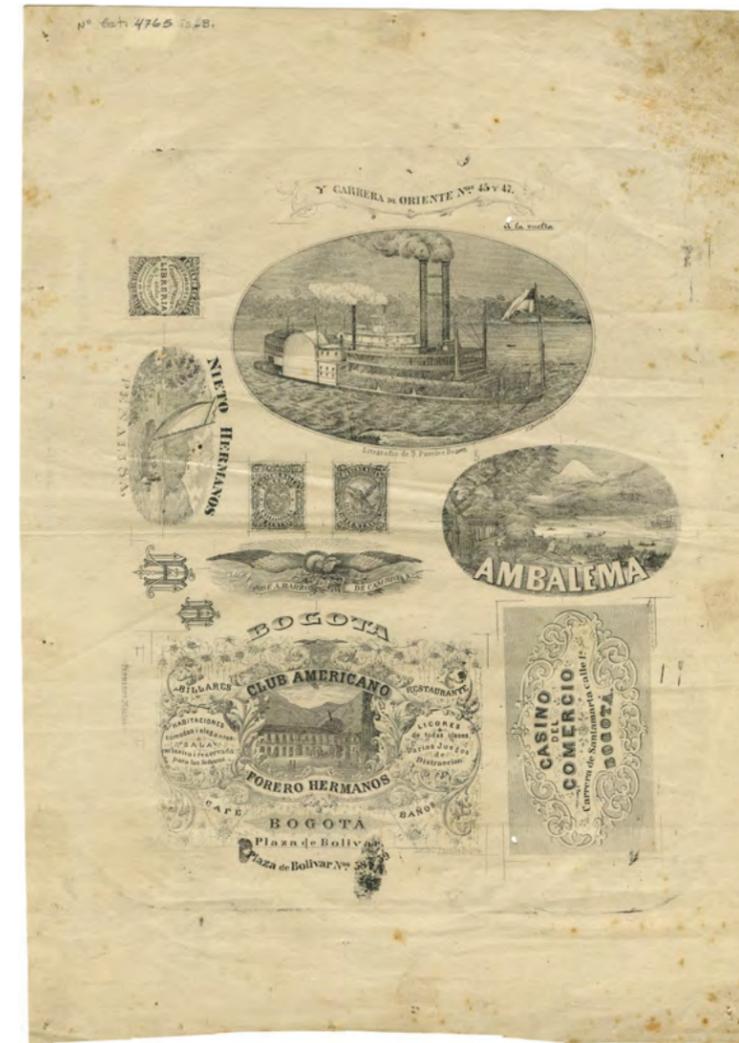
Litografía

Biblioteca Nacional. Fondo Pineda N°. 772, pieza 18, Bogotá.

Entretanto fueron ocupados para cuarteles los dos edificios mencionados y saqueadas o destrozadas todas las cosas que había en ellos, tales como una magnífica imprenta (de que solo escaparon algunos cajones de tipos que se habían trasladado a otra parte), la oficina de encuadernación con todos sus útiles, casi todo el laboratorio químico, que era de considerable valor; todos útiles y elementos pertenecientes a las clases de arquitectura civil, así como los que correspondían a la de telegrafía y a la de dibujo, pintura mineralogía y música, la mayor parte de cuanto se hallaba en la oficina de litografía y fotografía; la mejor parte de la biblioteca del colegio que se componía de cerca de 3500 volúmenes; más de 400 resmas de papel de imprenta, de dibujo y de caligrafía; casi todos los útiles de matemáticas, los cuales habían costado más de 5000 fuertes, y un almacén que contenía 23 textos que se estaba imprimiendo, de los cuales una parte estaba en concluidos y a tiro de encuadernación, otros estaban al terminar y los demás habían empezado a imprimirse, el almacén fue arrasado completamente para diferentes usos de la tropa: todo esto sin contar un número crecido de caballos finos y otros muchos animales que se nos arrebataron.<sup>15</sup>

Tras el cierre del colegio, la familia Paredes se trasladó a Santafé de Bogotá sufriendo las dificultades económicas generadas por su expulsión del estado de Santander<sup>16</sup>. Una vez en la capital de la república, Demetrio Paredes sacó provecho de su experticia en las ciencias aplicadas y en 1861 abrió el estudio Paredes y Compañía, Fotógrafos. Según Marina González de Cala, esto fue posible gracias a un préstamo del famoso Geo von Lengerke, explorador alemán y comerciante de quina en Santander; este dato muy significativo, aunque no corroborado por ninguna fuente primaria, sugiere la estrecha relación de la familia Paredes con la región de Santander. El éxito del estudio fotográfico llevó a Demetrio Paredes a abrir un segundo estudio en la década del sesenta<sup>17</sup>. A partir de 1864, Demetrio Paredes también se desempeñó como profesor de química en la Escuela Médica de Bogotá, lo cual reitera su autoridad en dicha materia, así como su vocación pedagógica<sup>18</sup>.

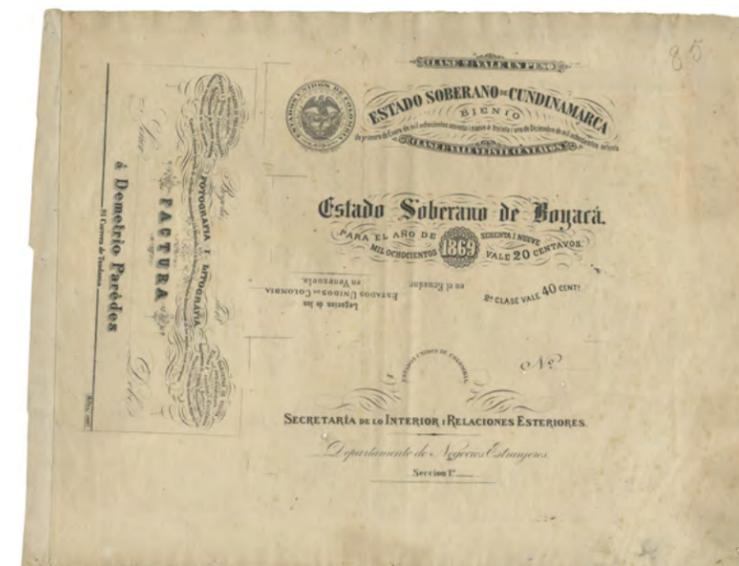
En las colecciones del Museo Nacional se encuentran unas impresiones litográficas firmadas por la Litografía Paredes, algunas de las cuales corresponden a piedras litográficas conservadas en el Museo de Artes Gráficas (véase el conjunto de imágenes titulado Pruebas litográficas de Litografía Paredes). Estas litografías, donadas al Museo Nacional en la década de 1950, contienen una gran variedad de motivos que van desde portadas de libros hasta marcas de aguardiente del siglo XIX<sup>19</sup>. Impresiones y piedras evidencian la abundante producción que podría atribuirse al establecimiento Paredes entre 1860 y 1880. Una de estas impresiones es la factura del estudio de fotografía y litografía que operó en estas décadas. Las hojas permiten contrastar la amplia oferta del establecimiento comercial con el tipo de obra disponible en las colecciones del Museo Nacional, principalmente retratos fotográficos en formato tarjeta de visita de notabilidades locales.



Pruebas litográficas de  
Litografía Paredes

**Fig. 17** 4765.10 Ampliada  
Pruebas litográficas de  
Litografía Paredes

Ca. 1870  
Litografía sobre papel  
Colección Museo Nacional de Colombia,  
reg. 4765.10  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia /  
Samuel Monsalve Parra



**Fig. 18** 4765.001  
Pruebas litográficas de  
Litografía Paredes

Ca. 1870  
Litografía sobre papel  
Colección Museo Nacional de  
Colombia, reg. 4765.001  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia /  
Samuel Monsalve Parra

Si bien dentro de este corpus sobresale una serie de retratos de líderes del liberalismo radical, la oferta del establecimiento Paredes no se limitó a un único partido político ni a un único medio. Por el contrario, el radicalismo de Demetrio Paredes parece ubicarse más allá de los sujetos fotografiados, en un interés vital por el conocimiento aplicado y el desarrollo de la industria. Es en la naturaleza técnica de sus imágenes donde se puede ubicar el radicalismo de Demetrio Paredes, en su interés por los nuevos medios. De hecho, en paralelo al estudio fotográfico, Demetrio Paredes desarrolló también la litografía, imprimiendo papel sellado, billetes y estampillas para privados y para el Gobierno nacional. La Litografía Paredes operó hasta la década de 1880, cuando fue vendida al Estado y se convirtió en la Litografía Nacional.

Además de fotógrafo, litógrafo y profesor, a partir de la década del 1870 Paredes fue uno de los desarrolladores de las líneas del telégrafo en Colombia. Su nombre también aparece vinculado a instituciones visionarias como el ferrocarril de la Sabana y el acueducto de Bogotá. En el campo de las artes, Paredes trabajó junto con otros polímatas de su época, como Julio Racines y Alberto Urdaneta, quienes defendían ideas políticas opuestas a las suyas, participando en el *Papel Periódico Ilustrado*. También formó parte de la junta auxiliar de la Escuela de Bellas Artes y colaboró prestando obras de su propiedad para la exposición de apertura de esta institución en 1886<sup>20</sup>. Este resumen de su vida evidencia su ubicuidad en la historia de la imagen múltiple en el siglo XIX y su participación activa como un verdadero experto de las imágenes empeñado en el desarrollo de una cultura visual decimonónica en Colombia. Esta ubicuidad será la clave de lectura para el análisis de su práctica fotográfica que se presenta a continuación.

## II. La tarjeta de visita y el museo popular

Demetrio Paredes se consagró como fotógrafo en la década de 1860, tras abrir dos estudios fotográficos en Bogotá: el primero, ubicado en la calle Tundama 81, con una amplia oferta que incluía fotografía en papel, y el segundo, en la Plaza de Bolívar, donde ofrecía exclusivamente ambrotipos, un tipo de fotografía sobre vidrio que se guardaba en estuches<sup>21</sup>. Si bien ningún ambrotipo ha sido atribuido con certeza al estudio Paredes, se conoce una cantidad importante de fotografías suyas en formato tarjeta de visita, que han sido conservadas en distintos museos y colecciones privadas en Colombia. Esta anonimidad del ambrotipo hoy en día no es casual.

Hacia 1860 la fotografía en papel se estaba posicionando por encima de otras técnicas fotográficas. La década anterior había visto la invención del negativo de colodión húmedo en vidrio, el cual abrió las posibilidades a nuevos métodos de producción fotográfica más económicos y prácticos. Por un lado, en Inglaterra se patentó la ambrotipia, técnica en la que el

negativo en vidrio se pintaba de negro por el revés, lo que lo convertía en una imagen positiva única. Sin embargo, el ambrotipo era frágil y no permitía la reproducción de múltiples copias de la imagen tomada. Por otro lado, estaba la fotografía en papel de albúmina, recientemente perfeccionada en Francia, la cual abría las posibilidades de la reproducción técnica y del comercio de la imagen, sirviéndose del mismo negativo para imprimir múltiples copias en papel. La tarjeta de visita fue un formato fotográfico patentado por Adolphe Disdéri en Francia en 1854, que capitalizó el negativo en colodión húmedo. Disdéri diseñó una cámara con varios lentes que convertían el negativo sobre vidrio en una retícula con múltiples imágenes. Estas se imprimían en papel y se cortaban en unas dimensiones similares a las de una tarjeta de presentación personal (5,4 cm x 8,9 cm). Esta multiplicación fomentaba a su vez el intercambio y la circulación de fotografías como una forma de socialización. Si bien el formato se popularizó principalmente para retratos, este no fue el único uso que se le dio.

Como parte de esta investigación, se encontró en la Biblioteca Nacional un catálogo de 1864 con *las publicaciones hechas en el establecimiento fotográfico de Paredes i Compañía*, para entonces todas en papel<sup>22</sup>. El catálogo contiene una lista de 165 imágenes ordenadas en categorías temáticas: *Asuntos sagrados*, dividido en pintores antiguos y pintores modernos; *Asuntos varios*; *Retratos*, dividido en Artistas, Hombres célebres y Notabilidades granadinas; y, por último, 16 *Vistas estereoscópicas* de Bogotá, novedosas para el contexto colombiano<sup>23</sup>. El folleto del establecimiento Paredes, impreso por sus colaboradores de la Imprenta Echeverría hermanos, señala lo siguiente:

Todas estas colecciones se continúan con perseverancia, i haciendo la más esquisita elección de asuntos, a fin de que nuestro pequeño Museo popular contribuya en lo posible a difundir el buen gusto por lo bello en las artes. Para lograr este fin, hemos puesto a estas publicaciones, que en todo punto de vista rivalizan con las extranjeras, los precios de París.

El tamaño de todas las publicaciones anunciadas en este Catálogo, es el convencional para colocarlas en los Álbums.<sup>24</sup>

De las fotografías mencionadas en el catálogo, ninguna se encuentra en la colección del Museo Nacional y se desconoce realmente cuánto circularon estas imágenes en Colombia. Sin embargo, gracias a este catálogo sabemos que hacia 1864 el estudio fotográfico Paredes ofrecía la posibilidad de acceder remotamente a la pintura europea. Este documento es novedoso si se considera que los primeros catálogos de fotografías de obras de arte en Europa datan de la década de 1860. Aparte de los doce retratos de notabilidades granadinas y las estereografías, es probable que las fotografías de obras de arte provinieran de distintos estudios

fotográficos europeos y que Demetrio Paredes fuera un intermediario, encargado de su selección y distribución.

La oferta del catálogo evidencia que el oficio de Demetrio Paredes no se limitaba a su maestría en los procesos fotoquímicos, sino que ejercía también como un *connoisseur*, ese personaje de la historia del arte que no solo la colecciona, sino que la construye desde su narración<sup>25</sup>. Paradójicamente, en este catálogo no se encuentra obra de pintores locales, aunque se sabe que el tema le interesaba a Demetrio Paredes, quien fue propietario de algunas obras de artistas locales como Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos<sup>26</sup>. Sin embargo, en el gesto de incluir sus propias fotografías, tanto las estereografías como los retratos de personajes locales, Demetrio Paredes se inscribe en este relato encarnando un vínculo simbólico entre la historia local y la de Occidente.

En este inventario, Demetrio Paredes, guiado por su gusto y su inclinación política, presenta un fragmento de la historia del arte occidental, “una exquisita selección”, en la cual él mismo participa. El catálogo ofrece una ecléctica selección de autores de distinta proveniencia, algunos de vanguardia para 1864. Entre los pintores modernos, sobresalen los nombres de Rosa Bonheur, Ary Sheffer y Paul de la Roche, y temas revolucionarios como *El Hemiciclo de la Escuela de Bella Artes de París*, *El último día de los Jirondinos* o *Washington cruzando el Delaware*. La selección incluye artistas de los Estados Unidos y algunos pintores del norte de Europa como Vanderwerff, Landseer y Winterhalter. El componente de obra francesa también es significativo, incluyendo obras de David, Poussin, Greuze y Vernet, entre otros. Sin embargo, en términos generales, la lista de obras disponibles está compuesta principalmente por asuntos religiosos y alegorías del trabajo. Es notoria la ausencia de desnudos y personajes clásicos, a favor de escenas pastoriles y temas con potencial moralizador o devocional. Se intuye que la oferta de imágenes se adaptaba a los gustos píos del público bogotano, como sucedía ya con la distribución de otros bienes como los libros<sup>27</sup>. Aun desconociendo las motivaciones precisas detrás de esta selección, es evidente que con ella Demetrio Paredes continúa con su vocación pedagógica y práctica, familiarizando a su clientela con la historia del arte a través de la anécdota y la moral cristiana.

El uso de las categorías “pintores antiguos” y “pintores modernos” en el inventario es a la vez estratégico y arbitrario, permitiendo el reconocimiento de un pasado pictórico y de una contemporaneidad, referida a artistas vivos. Entre los pintores llamados “antiguos” sobresalen Rafael, Ticiano, Murillo, Rembrandt y Carracci, tratándose principalmente de arte europeo del renacimiento en adelante. Este interés por el arte renacimiento no fue exclusivo de Paredes ni del panorama colombiano. A mediados de siglo XIX en Europa, se consolidaron las colecciones de los primeros museos modernos

como la National Gallery de Londres y los Museos Reales Prusianos, los cuales adelantaban políticas de compra de arte con especial interés en obras italianas, y flamencas en menor medida. El *connoisseur* tuvo un papel central en estas dinámicas<sup>28</sup>. Su figura, asociada en Occidente a los coleccionistas y anticuarios del siglo XVI, se consolida en el siglo XIX con la aparición de un método de estudio de la historia del arte y, por ende, con la formación de esta disciplina.

Fue así como en la segunda mitad del siglo XIX la fotografía adquirió importancia económica y cultural en círculos especializados, lo que facilitó la circulación de obras de arte para su estudio y compra. En este contexto, es significativo que el catálogo del estudio Paredes incluya la pintura *Christ lamenting Jerusalem*, de un cierto Eastlake (sic). Sir Charles Lock Eastlake fue un pintor académico e intelectual, también conocido como asesor y luego director de la National Gallery de Londres, quien desde su posición privilegiada promovió el interés por el arte del Renacimiento en Inglaterra<sup>29</sup>. Detalles como este sugieren una conexión entre Paredes y la cultura del coleccionismo global, que debe aún estudiarse en detalle.

La última categoría del catálogo del establecimiento de Paredes es la de “Retratos”, la cual se subdivide en tres: Artistas, Hombres célebres y Notabilidades neogranadinas. La categoría de retratos es reducida pero significativa en cuanto incluye personajes históricos extranjeros y locales, y, entre estos últimos, figuran tanto liberales como conservadores, lo cual evidencia cierta aspiración a ser objetivo y actual. En esta categoría desaparece la referencia al autor del retrato, incluida en las anteriores, a favor del sujeto retratado. No obstante, se deduce que tanto los retratos de artistas como de los hombres célebres son fotografías de obras en pintura. Desde Rafael a Rembrandt y de Colón a Bolívar, ninguno de los retratados en la lista conoció la fotografía. En contraste, las notabilidades neogranadinas sí posaron para la cámara; algunos con certeza para Demetrio Paredes.

La oferta fotográfica del estudio Paredes de 1864 coincide con una escena local en la cual diversos agentes entusiastas participaban en una incipiente cultura del coleccionismo. Las mismas “Notabilidades neogranadinas” que retrata en su estudio, y personajes como Ramón Torres Méndez, Rufino y Ángel Cuervo, Rafael Pombo, Ezequiel Uricoechea, Alberto Urdaneta, Julio Racines, Soledad Acosta de Samper y José Manuel Groot trabajaron activamente desde distintos frentes políticos pero con intereses afines, participando en una protocultura del coleccionismo como *connoisseurs* criollos. En este sentido, Demetrio Paredes no era único, pero su intermediación fue definitiva en la construcción y ampliación del imaginario visual de la élite neogranadina, orquestando una continuidad estructural entre la escena local y la historia del arte occidental.

Más allá de sugerir una conexión directa de Demetrio Paredes con ciertos círculos, el estudio del catálogo permite conectar la práctica fotográfica de Demetrio Paredes con un ejercicio político de mayor envergadura, sutilmente ligado a las políticas del radicalismo. En su análisis sobre el radicalismo en Colombia, Jaime Jaramillo sostiene que, hacia la mitad de siglo XIX, la sociedad neogranadina había iniciado importantes transformaciones de “descolonización” buscando modernizar sus instituciones y tradiciones a través de las reformas radicales<sup>30</sup>. En el centro de las reformas estaba la búsqueda obstinada por la objetividad, la cual sería posible únicamente con la secularización de las instituciones. Podría pensarse que esa transformación radical se manifiesta también en una voluntad de hacerse imagen que va de la mano de la producción de una cultura visual republicana, secular e híbrida, a medio camino entre lo sagrado y lo profano. Aquello que Demetrio Paredes llama el “museo popular” se inscribe en esta retórica de la secularización que homogeniza a través del formato fotográfico. Por ejemplo, la reproducción fotográfica de pinturas de carácter religioso contribuye en cierta medida a su secularización. Una vez que la imagen religiosa y artística se uniforma en el sistema de la tarjeta de visita, esta adquiere un nuevo valor cultural y mercantil. Es así como el registro fotográfico de la obra de arte precede e influye en la aparición de la institución museal republicana. Hacerse imagen es también volverse objeto, objeto de veneración y de intercambio, hacerse imagen es volverse información y mercancía.

### Entre el marco y el sujeto

El catálogo de 1864 asegura que todas las imágenes ofrecidas, bien fueran obras de pintura o de fotografía, se encontraban en el formato de la tarjeta de visita. El formato fotográfico abstrae y enmarca, uniformando todo en una misma dimensión y lenguaje: retrato, pintura sagrada e histórica.

La homogenización de las imágenes introduce un sistema de ver y coleccionar que emula el lenguaje enciclopédico del museo, reducido a las dimensiones del álbum. Dicho sistema de clasificación exige tácitamente la desaparición del autor, solo así se completa la tautología enciclopédica, según la cual el sistema no tiene origen ni involucra mediación alguna.

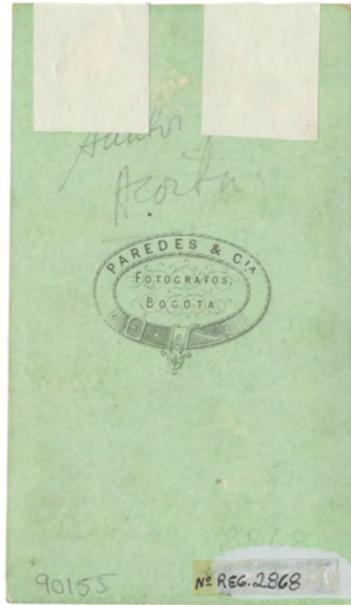
En este *modus operandi*, la labor del fotógrafo de estudio parece ser la del productor de imágenes, un operador del aparato fotográfico y de su lenguaje, cuyo oficio consistía en crear la ilusión de neutralidad, es decir, orquestar su propia ausencia. En esta operación, el soporte fotográfico asume la función de marco o portal, a través del cual se accede al sujeto fotografiado. El marco de estas imágenes sirve también como telón, detrás del cual se esconde el autor. El autor-productor del estudio, invisible en la imagen fotográfica, reaparece en los soportes sobre los que imprime su factura y su marca.

La fotografía en formato de tarjeta de visita se imprimía primero en papel de albúmina; este era muy delgado y tendía a enrollarse y agrietarse, por lo que, una vez fijada la imagen, debía adherirse a un soporte adicional: un cartón grueso del cual es imposible retirar la fotografía sin arruinarla. Este cartón presentaba el nombre del estudio, en algunos casos en ambos lados del soporte, con todo tipo de diseños. Dada la popularidad de la tarjeta de visita, se produjo una inmensa variedad de cartones llegando incluso a la producción industrial. Esto se refleja en la variedad de los soportes de las fotografías de Paredes (véase conjunto de imágenes titulado Reverso de tarjetas de visita).

La producción de papel en Colombia ha sido escasa y el siglo XIX no fue la excepción, lo cual podría explicar en parte que tanto el papel como los demás útiles fotográficos solían comprarse a firmas especializadas en el extranjero<sup>31</sup>. De hecho, algunos de los soportes usados por el estudio Paredes tienen la marca y estilo gráfico de proveedores extranjeros, tales como Ubrichst & Kader, productores de materiales fotográficos de Dresden que proveían a varios fotógrafos en Europa. Un fotógrafo podía usar diferentes papeles y logos de forma simultánea debido al acceso limitado de materiales, motivo por el cual es difícil datar correctamente las imágenes a partir de los soportes. No obstante, estos nos dan importantes indicios sobre las dinámicas de la producción fotográfica.

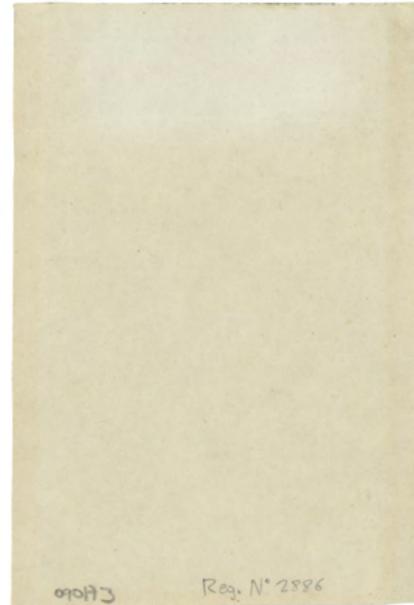
Asimismo, como producto de un mercado internacional, la tarjeta de visita estaba sujeta a la oferta y la demanda y, por ende, a las modas. Sin embargo, las modas tanto gráficas como de vestir podían llegar a Colombia con cierto desfase y tampoco son fuente confiable de datación. Entre los retratos del estudio Paredes de una misma década, se encuentran retratos de cuerpo entero, de busto, enmarcados, rectangulares, ovalados y esfumados, estilos y variaciones que ofrecían los estudios para diferenciarse<sup>32</sup>. También la pose en las fotografías del estudio Paredes cambia según el sujeto y probablemente, el costo. Aun así, es posible identificar algunos estilos y mobiliario asociados a la tarjeta de visita del estudio Paredes que facilitan su identificación y dan información acerca de los retratados. Si bien más de la mitad de los retratados por el estudio Paredes son hombres, se encuentran ejemplares excepcionales de retrato femenino. En los retratos femeninos, aparece con más frecuencia al esfumado en los bordes y la iluminación del rostro, elementos asociados, aunque no exclusivos, a la fotografía artística. También se encuentran fotografías de niños, en los cuales el fotógrafo emplea excepcionalmente telones. Se conservan además algunas fotografías póstumas y en estas se identifican iluminaciones, retoques o fotomontajes que refieren a la versatilidad del estudio.

Reverso de tarjetas de visita de políticos radicales tomadas por Demetrio Paredes



**Fig. 19** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Santos Acosta**

ca. 1865  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,5 x 6,1 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2868  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 20** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de José María Obando**

ca. 1860  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,07 x 7,02 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2886  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 21** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Joaquín Mosquera**

ca. 1870  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
10 x 6 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2892  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



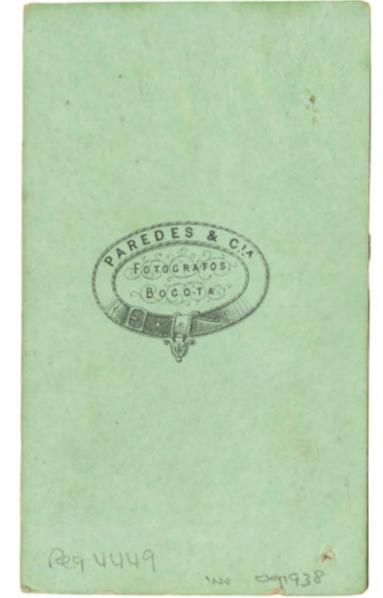
**Fig. 23** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Tomás Cipriano**

ca. 1870  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
10 x 6,03 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2896  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 24** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Eliseo Payán**

ca. 1880  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
10,7 cm x 7,2 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2923  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



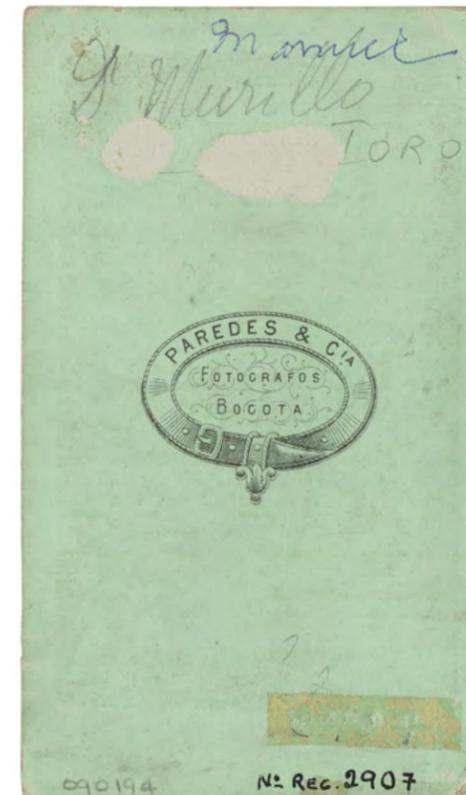
**Fig. 25** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso retrato de Victoriano de Diego Paredes**

ca. 1870  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,4 cm x 6,1 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4449  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



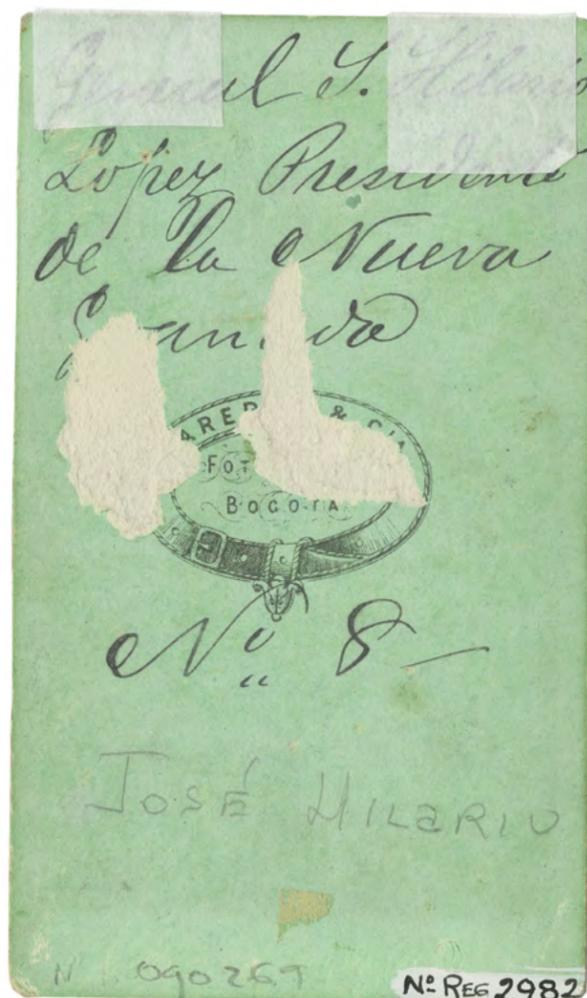
**Fig. 22** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Tomás Cipriano**

ca. 1870  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
9,2 cm x 6,2 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2897  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



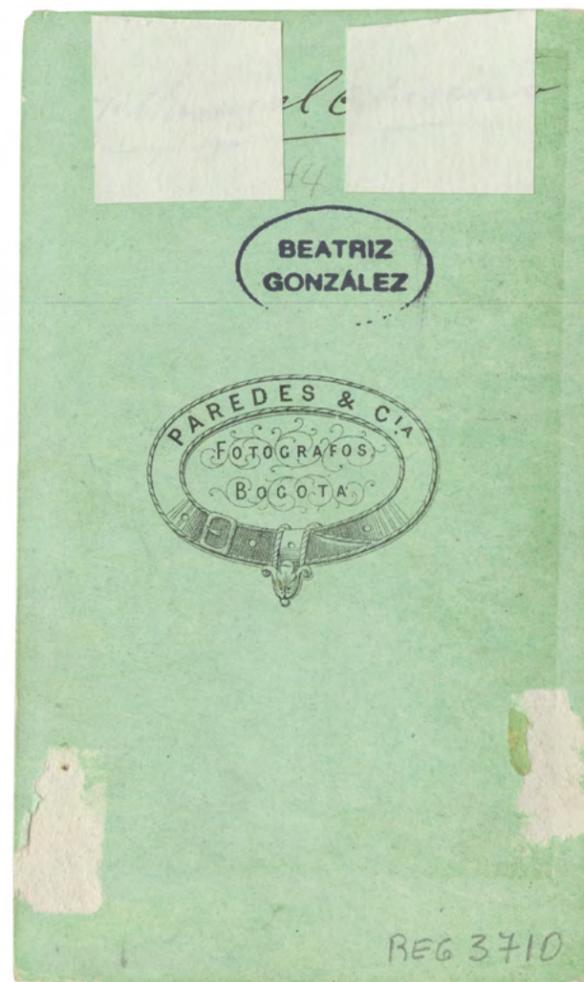
**Fig. 26** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Manuel Murillo Toro**

ca. 1865  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
10,5 x 6,1 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2907  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 27** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Retrato de José Hilario López**

ca. 1865  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
10,5 x 6,2 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2982  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 28** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Manuel Ancízar**

ca. 1865  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
10,5 x 6,2 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 3710  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

Formalmente, las fotografías asociadas a Demetrio Paredes son muy similares a otras tarjetas de visita producidas en la segunda mitad del siglo XIX en estudios de todo el mundo (véase conjunto de imágenes titulado Tarjetas de visita de mujer y niño). De hecho, algunas guardan una similitud exagerada con las tarjetas de visita del estudio Disderi; desde el mobiliario, la composición, la pose, la simplicidad gráfica del soporte, hasta el tono de la albúmina. Es precisamente esa capacidad del fotógrafo para desaparecer de la imagen, que suele llamarse objetividad, aquello que hace de Demetrio Paredes un maestro del control.

A diferencia de los soportes y del estilo, la calidad técnica de las imágenes de Demetrio Paredes es notoriamente uniforme. Sus fotografías sobresalen hoy por su buen estado de conservación, debido, en primer lugar, a un conocimiento especializado de los procesos de captura y revelado de la imagen, así como al uso de los mejores materiales. La mayoría de sus fotografías en papel se caracteriza por la riqueza de sus tonos, asociado al proceso de *toning* o baño en soluciones de metales como el oro, que produce un tono color “berenjena”<sup>33</sup>. Este procedimiento, implementado ya por los fotógrafos estadounidenses, como el mismo John Bennet en los daguerrotipos, garantizaba la permanencia de las fotografías y les concedía una nitidez única. En las tarjetas de visita, el baño en oro se manifiesta en la profundidad de los negros y la riqueza de las zonas grises y blancas que suelen perderse con los años en las fotografías impresas sobre papel albúmina. Al observar detalladamente las fotografías asociadas a Demetrio Paredes, es evidente que este dominaba el lenguaje de la tarjeta de visita y la fotoquímica necesaria para realizar un retrato de lujo, como aquellos producidos en París.

Como todo fotógrafo de estudio, Demetrio Paredes personalizaba sus tarjetas de visita con el nombre del establecimiento, el cual era siempre impreso y no colocado en la imagen con un sello, como solían hacer otros por ser más económico y fácil. En los soportes de las tarjetas de visita estudiadas en las colecciones del Museo Nacional, se evidencia que Paredes exploraba distintas formas gráficas. La marca y razón social del estudio cambian con el paso de los años; sin embargo, la atención a la composición gráfica es una constante. A continuación, veremos que el análisis de los soportes permite identificar la coexistencia de patrones extranjeros y locales en su lenguaje fotográfico.

En las fotografías tempranas de Demetrio Paredes (véase conjunto de imágenes titulado Modelo de tarjeta de visita con liga), el nombre del establecimiento “Paredes i Compañía-Fotógrafos Bogotá” aparece centrado, en una sola tinta y con una viñeta decorativa. La letra tiene un carácter caligráfico, es serifada y ornamentada a mano. Esto se explica en parte porque tanto Demetrio como su hermano Temístocles ofrecían sus servicios como *pendolistas* o calígrafos en Bogotá hacia 1866<sup>34</sup>.

Tarjetas de visita de mujer y niño



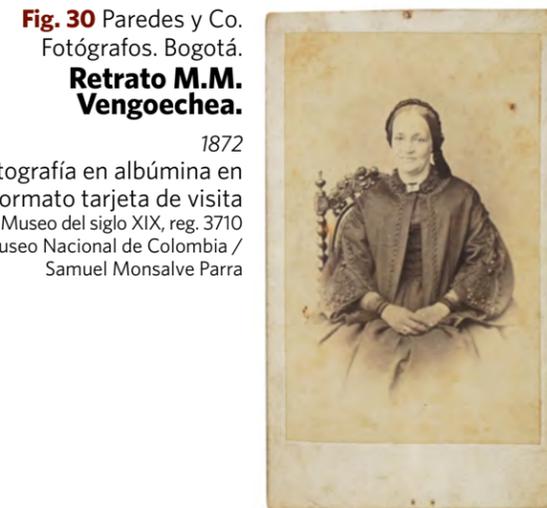
**Fig. 29** Paredes y Co. Fotógrafos. Bogotá.  
**Retrato de bebé.**

Ca. 1865  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
Colección Museo siglo XIX, reg. 3710  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 31** Paredes y Co. Fotógrafos. Bogotá  
**Retrato de niñas**

Ca. 1870  
Colección Museo del siglo XIX, reg. 69313  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 30** Paredes y Co.  
Fotógrafos. Bogotá.  
**Retrato M.M.  
Vengoechea.**

1872  
Fotografía en albúmina en  
formato tarjeta de visita  
Colección Museo del siglo XIX, reg. 3710  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia /  
Samuel Monsalve Parra

Modelo de tarjeta de visita con liga



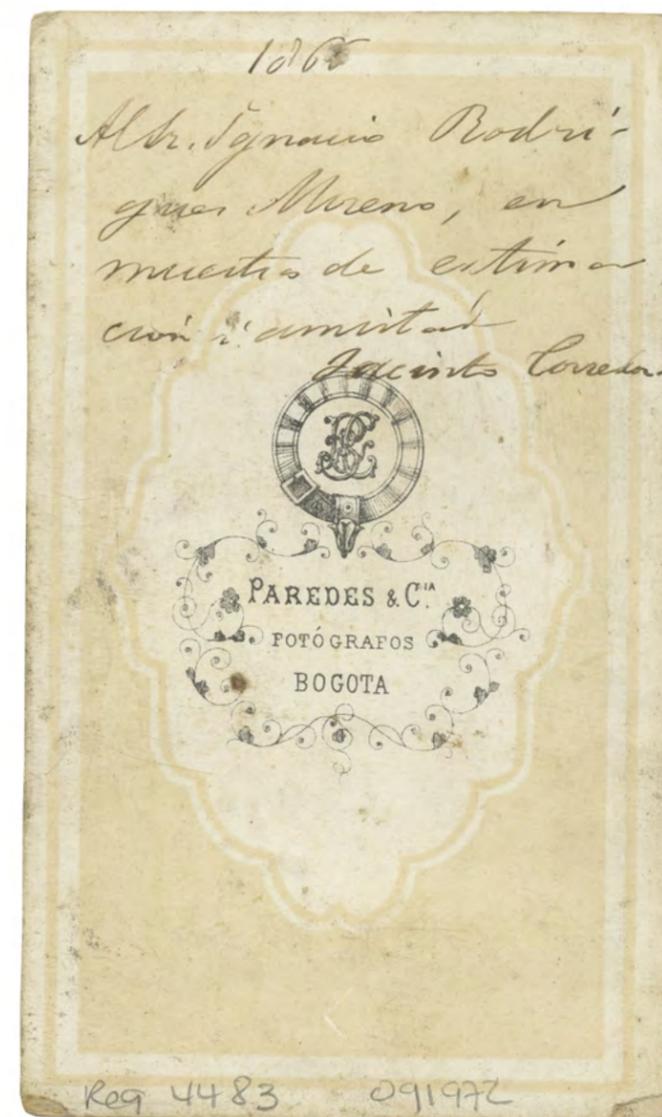
**Fig. 32** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Miguel Orrico**

ca. 1869  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
10,05 cm x 6,03 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4472  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 34** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Victoriano de Diego Paredes**

ca. 1870  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,4 cm x 6,1 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4449  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 33** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Jacinto Corredor**

ca. 1866  
Fotografía en albúmina en formato tarjeta de visita  
10,05 cm x 6,03 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4483  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

Sobre el nombre del establecimiento aparece el monograma PC encerrado por una correa circular con una hebilla. Este tipo de logo se encuentra más frecuentemente en retratos femeninos e infantiles fechados ca. 1860.

La liga con hebilla aparecerá en distintas versiones en los soportes usados por el estudio Paredes a lo largo del tiempo en que estuvo operando (b). Además de ser una imagen de moda en la Inglaterra victoriana, es probable que la jarretera o liga con hebilla tuviera un significado personal para el fotógrafo. Por un lado, este cinturón hace parte de la iconografía heráldica de la Orden de la Jarretera, antigua orden militar inglesa, así como del escudo del Clan Gregor de Escocia, del cual descendía la madrastra de Demetrio, Ana McGregor, segunda esposa de Victoriano de Diego Paredes. Es posible que el estudio Paredes lo usara por su asociación con orígenes nobles y con Inglaterra, emblema del progreso en el siglo XIX. Así mismo, este motivo fue popular entre fotógrafos de Inglaterra, Escocia e India, incluyendo al famoso fotógrafo Henry Peach Robinson, quien posteriormente se convertiría en el padre del pictorialismo y promotor de la fotografía como arte autónomo. Si bien es poco probable que Demetrio Paredes estuviera relacionado con el pictorialismo, esta coincidencia es significativa en cuanto ubica sus fotografías dentro de un mercado global del medio fotográfico, lo que pone en evidencia la migración de símbolos e interfaces compartidas por estudios fotográficos en las antípodas del planeta. Paredes repite el logo de la jarretera sobre papeles más finos y elaborados, con diferentes tintas y diseños en fotografías de distintas décadas (1860-1870). El mismo logo de la liga se sintetiza en una versión posterior (c), usualmente sobre fondo verde, aunque también se encuentra en otros colores. "PAREDES & CIA" está inscrito en la liga con una letra paloseco que parece escrita a mano. En el centro se lee "Fotógrafos Bogotá", con ornamentos que surgen de las letras. Las tarjetas con este logo sobre fondo verde son numerosas y, por lo general, se trata de retratos de políticos radicales u otras personalidades neogranadinas. Entre estas, se encuentra una foto de cuerpo entero de su padre, Victoriano de Diego Paredes, a quien retrató en distintos momentos de su vida, utilizando diversos soportes.

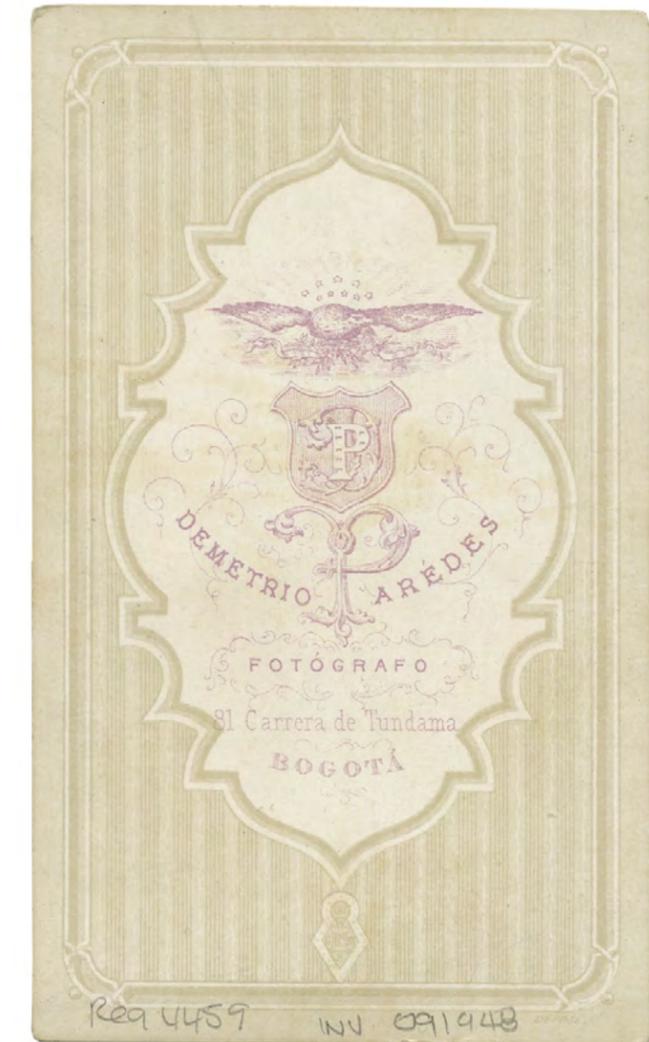
Entre los soportes de las fotografías estudiadas se encontró otra composición gráfica, en tinta rosada sobre un papel prefabricado (véase conjunto de imágenes titulado Modelo de tarjeta de visita con águila). En el anverso de este nuevo formato se encuentran las palabras "Paredes Bogotá", las cuales parecen impresas tipográficamente y en el reverso puede observarse un nuevo logo y razón social: "Demetrio Paredes Fotógrafo (en singular) 81 Carrera Tundama, Bogotá". Este formato sugiere que Demetrio Paredes se independiza y reaparece con un formato en el cual hay más atención al diseño tipográfico y a la composición en el papel, aunque no hay correspondencia entre el diseño del anverso y el reverso. Su monograma vuelve a aparecer, pero esta vez con las letras DP dentro de un

### Modelo de tarjeta de visita con águila



**Fig. 35** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Retrato de dos hombres**

ca. 1870  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,05 cm x 6,03 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4459  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 36** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de dos hombres**

ca. 1870  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,05 cm x 6,03 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4459  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

blasón. La letra D tiene un carácter orgánico y sinuoso, mientras la P simula un material metálico. Sobre el monograma se posa un cóndor vigilante, inclinado hacia abajo, y nueve estrellas brillan sobre sus alas abiertas, indicando los 9 estados de los Estados Unidos de Colombia (1861-1886). Este modelo hace una clara alusión al Gobierno radical y, a su vez, recuerda el logo del Establecimiento Paredes e Hijos en Piedecuesta.

En una fotografía autografiada de 1872 aparece un logo con letras góticas y caligráficas, sobre un papel contramarcado Ulbrichst & Kader (véase conjunto de imágenes titulado Reverso de tarjetas de visita modelo gótico). Versiones de este formato también fueron usadas por otros estudios colombianos, por lo cual es posible pensar que algunos soportes se empezaron a producir y distribuir localmente permitiendo cierta independencia frente a los productores extranjeros. Es interesante ver cómo el formato de Ubrichst & Kader migra desde Dresden al estudio Paredes en Bogotá, para convertirse en una litografía de Villaveces usada por el estudio La Cuadra y Gaviria en Medellín. Como este ejemplo, se encuentran varios formatos cuya migración entre estudios requiere mayor análisis.

Entre 1867 y 1870 se ubica también un formato de Paredes impreso en tinta azul, con un estilo gráfico y fotográfico más coherente (véase bloque 11 de imágenes). Podría pensarse que este formato fue diseñado e impreso enteramente por Paredes, en primer lugar, porque esta serie no recurre a papeles prefabricados. En segundo lugar, porque, a diferencia de los formatos anteriores, hay continuidad entre el anverso y el reverso: misma tinta, misma tipografía y un diseño simplificado del logo. Se trata de una nueva versión de la liga con hebilla, coronada por una estrella de cinco puntas, símbolo pitagórico y masónico. La razón social "D. Paredes Fotógrafo" se ubica en el centro del círculo, decorada con un pequeño ornamento caligráfico, y la palabra "Bogotá" se ubica sobre el cinturón. De esta serie de fotografías en soporte azul, halladas en el álbum de la familia Maldonado y datadas ca.1870, se encuentran retratos de algunos miembros de la familia Paredes: Victoriano y uno de sus hijos, probablemente Aristides. Las fotografías se distinguen por ser retratos esfumados del rostro. El efecto esfumado fue muy deseado, especialmente en el último cuarto del siglo XIX, ya que se le solía atribuir mayor valor artístico, llegando incluso a ofrecerse como retrato estilo "Rembrandt"<sup>35</sup>. Se podría especular que este soporte azul era una edición especial, dada la ubicación privilegiada de estas tarjetas de visita y los sujetos retratados en este formato.

Esto lleva a la última variación de la fotografía de Demetrio Paredes del último cuarto de siglo, llamada fotografía artística (véase conjunto de imágenes titulado Circulación de formatos). Impresos en tinta violeta, encontramos tres logos en los que la liga con hebilla se ha transformado en

## Reverso de tarjetas de visita modelo gótico



**Fig. 37** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Simón Araujo**

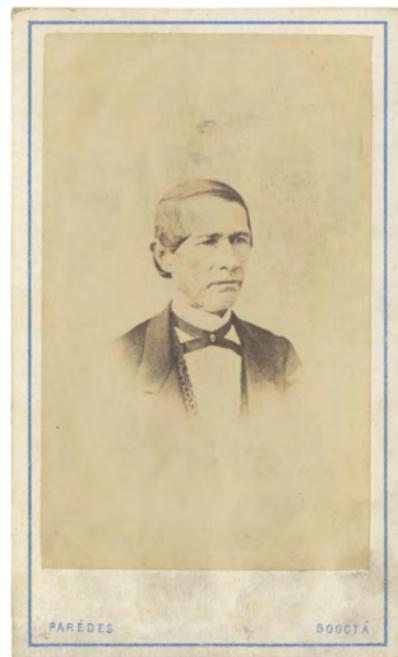
1874  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,1 cm x 6,2 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4463  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 38** Fotografía La Cuadra y Gaviria  
**Reverso de retrato de Julián Trujillo**

Ca. 1870  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,1 cm x 6,2 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4463  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

Reverso de tarjetas de  
visita modelo azul



**Fig. 39** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Retrato de Victoriano de Diego Paredes**

ca. 1870  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,5 cm x 6,3 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4445  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 40** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de Victoriano de Diego Paredes**

ca. 1870  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,5 cm x 6,3 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4445  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel  
Monsalve Parra



**Fig. 41** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Retrato de hombre (posiblemente  
Temistocles o Aristides Paredes)**

ca. 1870  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,5 cm x 6,3 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4451  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

Tarjeta de visita fotografía artística



**Fig. 43** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Reverso de retrato de L. Escovar**

1881  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,5 cm x 6,4 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4809  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel  
Monsalve Parra



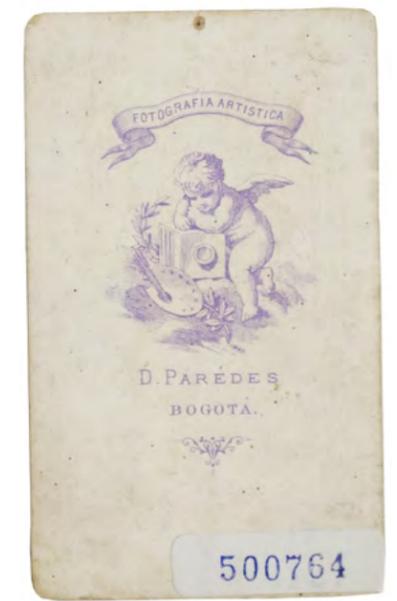
**Fig. 42** Demetrio Paredes (1830 - 1900)  
**Retrato de L. Escovar**

1881  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,5 cm x 6,4 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4809  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 44** Paredes y Co. Fotógrafos.  
Bogotá.  
**Reverso de retrato de bebé**

Ca. 1865  
Fotografía en albúmina en  
formato tarjeta de visita  
Colección Museo siglo XIX, reg. 693.18  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia /  
Samuel Monsalve Parra



**Fig. 45** Paredes y Co. Fotógrafos.  
Bogotá  
**Reverso de retrato de niña**

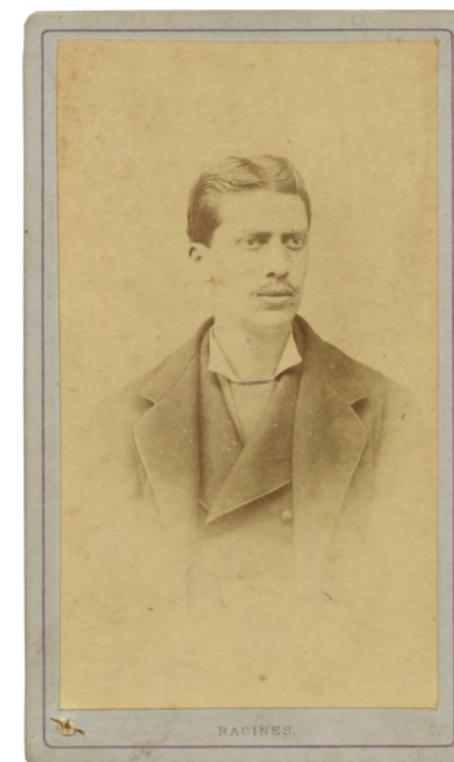
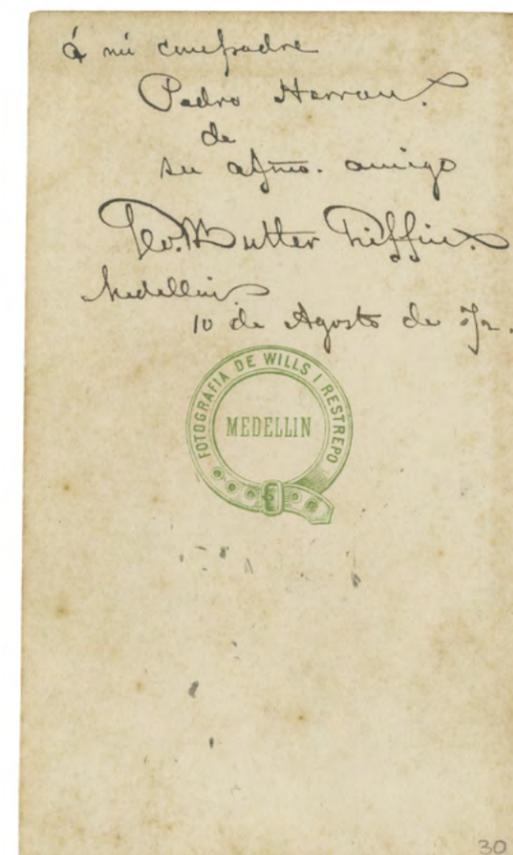
Ca. 1870  
Colección Museo del siglo XIX, reg. 693.13  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia /  
Samuel Monsalve Parra

una cinta ondulante. A la razón social “D. Paredes Fotógrafo, Bogotá”, se añade la fórmula “Fotografía artística”. En el retro de uno de estos soportes sobresale el dibujo de un querubín recostado sobre una cámara fotográfica junto a una paleta con pinceles y óleos, todo ello dispuesto sobre la tierra y rodeado por una rama de laurel. La foto más tardía de la fotografía artística, fechada en 1881, repite un patrón popular en los soportes fotográficos de fin de siglo en Francia e Inglaterra, un dibujo de cintas ondulantes y un juego tipográfico. Es significativo que un modelo similar también haya sido usado por el mismo H. P. Robinson, fotógrafo pictorialista inglés mencionado anteriormente. Estas coincidencias gráficas con fotógrafos contemporáneos sugieren posibles conexiones que resultan de los lenguajes itinerantes de la fotografía.

Es evidente que, dados sus constantes viajes y contactos, Demetrio Paredes empleaba simultáneamente motivos y materiales de distintas proveniencias, principalmente de Inglaterra y Francia. Sin embargo, mediante la apropiación del lenguaje de la tarjeta de visita y de los formatos disponibles, Paredes se preocupó por crear una imagen propia que se convirtiera en una marca, una garantía de calidad y del gusto. Así mismo, es posible que Paredes haya sido proveedor de este material para otros estudios, como lo indica una factura de ca. 1869, y que llegara incluso a estampar las tarjetas de visita de otros fotógrafos. Efectivamente, algunos de los motivos usados por Paredes se repiten posteriormente en las tarjetas de visita de fotógrafos locales como Racines en Bogotá, La Cuadra y Gaviria, y Wills y Restrepo en Medellín (véase conjunto de imágenes titulado Circulación de formatos). Esta hipótesis se apoya en la rica producción gráfica de la Litografía Paredes a partir de la década de 1860, mejorada en 1873<sup>36</sup>. Vemos entonces cómo, desde su actividad como mediador y productor, Demetrio Paredes participó en la expansión del lenguaje fotográfico y gráfico en el país, no solo en la capital, sino en el comercio con las regiones. En este sentido, y a través del estudio de los soportes, es posible comprender cómo Demetrio Paredes se legitima y se inscribe en la historia de la fotografía desde este conocimiento profundo del medio fotográfico, de su lenguaje y sus dinámicas.

## Conclusiones

La naturaleza objetual de la tarjeta de visita es casi imperceptible en su exhibición y en su reproducción bidimensional. Al perder la proximidad material con la imagen, se produce una desconexión de las relaciones inscritas en sus particularidades físicas. El estudio *in situ* de estas imágenes permite reconocer en ellas cierta performatividad, un contacto favorecido por su tamaño, que puede ser contenido entre las manos. De hecho, la tarjeta de visita se debe manipular. Las dos caras del objeto fotográfico importan, cada una tiene su función: por un lado, está el sujeto retratado y, por el otro, el nombre del operador, ambos cargados de



## Circulación de formatos

**Fig. 46** Wills i Restrepo  
**Reverso de retrato**

Ca.  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
Colección Museo Nacional de Colombia/ Colección Museo del siglo XIX,  
reg. **7771.30**  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



**Fig. 47** La Cuadra i Gaviria  
**Reverso de retrato**

Ca.  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
Colección Museo Nacional de Colombia/  
Colección Museo del siglo XIX, reg. **7771.8**  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel  
Monsalve Parra

**Fig. 48** Julio Racines (1848-1913)  
**Reverso de retrato de hombre**

1880  
Fotografía en formato tarjeta de visita  
10,5 cm x 6,3 cm  
Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4461  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve  
Parra

símbolos legitimadores. A veces están autografiadas con el nombre del retratado, con la fecha o una dedicatoria, ya que las tarjetas de visita se intercambiaban y se guardaban en un álbum con otras. Este álbum se mostraba y se conversaba alrededor de él, como una pequeña colección de afectos y bienes. Encontrarse físicamente con estas imágenes-objetos hoy obliga a pensar no solo en la supervivencia de la imagen como una virtualidad, sino en su integridad material y todo lo que se inscribe en ella, incluyendo a su productor.

Como se ha querido señalar, el estudio *in situ* de la obra de Demetrio Paredes conservada en el Museo Nacional permite desarrollar aspectos olvidados de la cultura visual decimonónica que están en diálogo directo con la formación de un canon artístico en el país. En su estudio fotográfico, Demetrio Paredes ofrecía una técnica local con altos estándares, fruto de su amplio conocimiento de los procesos fotoquímicos, así como del medio artístico y fotográfico. Demetrio Paredes era un *connoisseur* de la imagen en su sentido más amplio, incluyendo sus soportes, tecnologías y circuitos. Su experticia era híbrida, podría decirse que Demetrio Paredes era un experto de la reproducción técnica: de los matices de la imagen reproducible y de su potencial múltiple.

En la era digital tendemos a olvidar que la fotografía es también un objeto, cuya materialidad cambia según la técnica que la produce. Parafraseando a Walter Benjamin, la materialidad es un aspecto indiscernible de la imagen, que no puede separarse sin que su naturaleza cambie radicalmente<sup>37</sup>. Esto se hace más evidente en el estudio de las fotografías del siglo en el que nació la fotografía y en el cual se desarrolló un sinnúmero de técnicas de captura e impresión de imágenes. Sobre las superficies fotográficas del siglo XIX se acumulan marcas, inscripciones y demás signos indiciales de la imagen, de la técnica y de su contexto. Estos exceden a la imagen encuadrada y exigen otros modos de ver y de relacionarse con ella.

## Notas

- 1 Marina González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander: desde sus orígenes hasta 1990* (Bogotá: Banco de la República, 1990); Pilar Moreno, "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía", *Credencial Historia*, n.º 75 (1996): 10; Pilar Moreno, *El daguerrotipo en Colombia* (Bogotá: Bancafé, 2000); Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983); Beatriz González, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013).
- 2 Jaynie Anderson, "The Political Power of Connoisseurship in Nineteenth-Century Europe: Wilhelm Von Bode versus Giovanni Morelli", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 38 (1996): 107.
- 3 John Tagg, *The burden of representation* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1988).
- 4 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander...*
- 5 Victoriano de Diego Paredes, *Memorias de Don Victoriano de Diego Paredes y Paramato, dictadas por él a su hija Francisca Paredes Serrano* y manuscritas por ésta, s.i.: s.n, 1885. Biblioteca Nacional de Colombia (en adelante, BNC). C2142.
- 6 Paredes, *Memorias de Don Victoriano de Diego Paredes y Paramato...*
- 7 Victoriano de Diego Paredes, Informe Secretario de Relaciones Exteriores. 1851. Imprenta Neogranadina. BNC. Fondo Quijano, Legajo 230, pieza 2.
- 8 Frank Safford, *El ideal de lo práctico. El desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia* (Medellín: EAFIT, 2014).
- 9 Beaumont Newhall, *The Daguerreotype in America* (New York: Dover Publ., 1976), 55.
- 10 David Shields, "Napoleon Sarony" en *Broadway photographs Database*, (Columbia: University of South Carolina, 2006). <https://broadway.cas.sc.edu/content/napoleon-sarony> Después de trabajar para la litografía Currier & Ives, Napoleón Sarony se independizó y abrió su estudio fotolitoográfico en Nueva York hacia 1843.
- 11 En la *Historia de la fotografía en Colombia*, Eduardo Serrano menciona ya esta cercanía entre la fotografía y la litografía, no solo en esta litografía de Paredes, sino también en la obra de otros fotógrafos y litógrafos como John A. Bennet y los hermanos Martínez. Identifico la composición de la litografía con los cuadros *Oficial de cazadores a caballo de la guardia imperial, a la carga* de Géricault y el *Napoleón cruzando los Alpes* de David de 1801.
- 12 Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia...*
- 13 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander...*
- 14 Asa Smith. *Astronomía ilustrada: dispuesta para el uso de las escuelas públicas ó comunes de los Estados Unidos: ilustrada con numerosos diagramas originales*. (Nueva York: D. Appleton and Company, 1857) Asa Smith y Temístocles Paredes. *Primer libro de Geografía... ó Geografía elemental... ilustrada con cien gravados y catorce mapas... Traducida del inglés... con adiciones, por T. Parédes, etc.* (Nueva York: D. Appleton and Co, 1857)
- 15 Paredes, *Autobiografía de Victoriano de Diego Paredes...*
- 16 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander...*
- 17 González de Cala, "Los precursores de la fotografía en Santander...".
- 18 Roberto De Zubiría, *Antonio Vargas Reyes y la medicina en el siglo XIX en Colombia* (Bogotá: Academia Nacional de Medicina-Kimpres, 2002), 181.
- 19 En el Museo de Artes Gráficas, junto con las piedras litográficas se encuentran elementos y máquinas de impresión cuya proveniencia no fue posible comprobar. Las piedras contienen las múltiples ocupaciones de la litografía Paredes, que comprenden encargos privados de logos, portadas de libros, encargos del Gobierno y de bancos para imprimir papel, billetes y estampillas. Entre estos diseños, encontramos el encabezado de una factura de su establecimiento fotográfico.

- 20** Moreno de Ángel, "Urdaneta, Paredes, Racines...".
- 21** González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander...*; Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia...*
- 22** "Catálogo de las publicaciones hechas en el establecimiento fotográfico de Paredes i Compañía", s.i.: s.n, 1864. BNC. Hojas Sueltas, Miscelánea 1.162 pp. 1-4
- 23** Asuntos sagrados: pintores antiguos 45, pintores modernos 18; Asuntos varios 52; Retratos: artistas 24, hombres célebres 14, personalidades neogranadinas 12. La oferta de vistas estereoscópicas hechas en el país en 1864 es novedosa y temprana en el contexto colombiano, desafortunadamente no se han encontrado aún registros de ello.
- 24** "Catálogo de las publicaciones hechas en el establecimiento fotográfico de Paredes i ...", 4.
- 25** Anderson, "The Political Power of Connoisseurship...", 114.
- 26** Alberto Urdaneta, *Guía de la Primera Exposición Anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela General Alberto Urdaneta* (Bogotá: Escuela de Bellas Artes, 1886).
- 27** Juan David Murillo Sandoval y Alfonso Rubio, *Historia de la edición en Colombia, 1738-1851* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2017).
- 28** Anderson, "The Political Power of Connoisseurship...", 98.
- 29** Anderson, "The Political Power of Connoisseurship...", 98.
- 30** Jaime Jaramillo Uribe, "Las sociedades democráticas de artesanos y la coyuntura política y social colombiana de 1848", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 8 (1976): 5-18.
- 31** Ministerio de Hacienda y Crédito Público, *Estadística del comercio exterior de cabotaje i de los demás ramos relacionados* (Santa Fe de Bogotá: Imprenta Gaitán, 1874).
- 32** Santiago Londoño Vélez, *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Universidad de Antioquia), 45.
- 33** James Reilly, *The Albumen & Salted Paper Book: The history and practice of photographic printing, 1840-1895* (Rochester: Light Impressions Corporation, 1980).
- 34** José María Vergara y Vergara, *Almanaque de Bogotá: Guía de forasteros para 1867* (s.i.: s.n, 1866), 342. BNC. Fondo Pineda. RV 321, pieza 82.
- 35** Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, 102.
- 36** González de Cala, "Los precursores de la fotografía en Santander...".
- 37** Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Madrid: Taurus, 1973).

## Fuentes

### Fuentes primarias

Biblioteca Nacional de Colombia

Paredes, Victoriano de Diego. *Autobiografía de Victoriano de Diego Paredes y Paramato dictadas por el a su hija por su hija Francisca Paredes Serrano*. s.i.: s.n, 1885. BNC. C2142.

"Catálogo de las publicaciones hechas en el establecimiento fotográfico de Paredes i Compañía", s.i.: s.n, 1864. BNC. Hojas Sueltas, Miscelánea 1.162 pp. 1-4

Paredes, Victoriano de Diego. *Informe Secretario de Relaciones Exteriores*. Imprenta Neogranadina, 1851. Fondo Quijano, Legajo 230, pieza 2.

Smith, Asa. *Astronomía ilustrada : dispuesta para el uso de las escuelas públicas ó comunes de los Estados Unidos : ilustrada con numerosos diagramas originales*. Nueva York: D. Appleton and Company, 1857.

Smith, Asa, and Temístocles Paredes. 1857. *Primer libro de Geografía ... ó Geografía elemental ... ilustrada con cien gravados y catorce mapas. ... Traducida del ingles ... con adiciones, por T. Parédes, etc.*

Informe del Director Jeneral de Correos i Telégrafos Nacionales. 1875. Fondo Pineda 915 pieza 7.

Vergara y Vergara, José María. *Almanaque de Bogotá: Guía de forasteros para 1867*. 1866. Fondo Pineda. RV 321 pieza 82

### Fuentes primarias consultadas

Miscelánea José Asunción Silva 93 Pieza 1

Miscelánea José Asunción Silva 145 Pieza 2 y 4

Miscelánea José Asunción Silva 230 Pieza 8

Miscelánea José Asunción Silva 230 Pieza 9

Miscelánea José Asunción Silva 230 Pieza 11

Fondo Caro 2231

Fondo Quijano 319 pieza 15

Fondo Quijano 319 pieza 15

Fondo Pineda 906 Pieza 2

Fondo Pineda 248 Pieza 41

Fondo Pineda 230 pieza 2

Fondo Pineda 140

Fondo Pineda 325 pieza 8

Fondo Pineda 332

Fondo Pineda 341 pieza 2

Fondo Pineda 342 pieza 12

Fondo Pineda 942 Pieza 5

Fondo Pineda 261 Pieza 13

Fondo Pineda 508 Pieza 19

Fondo Pineda 772 pieza 13

## Bibliografía

**Anderson, Jaynie.** "The Political Power of Connoisseurship in Nineteenth-Century Europe: Wilhelm Von Bode versus Giovanni Morelli". *Jahrbuch Der Berliner Museen*, 38 (1996): 107-19. doi:10.2307/4125965.

**Benjamin, Walter.** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Traducido por Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.

**De Zubiría, Roberto.** *Antonio Vargas Reyes y la medicina en el siglo XIX en Colombia.* Bogotá: Academia Nacional de Medicina-Kimpres, 2002.

**González de Cala, Marina.** *Fotografía en el Gran Santander: desde sus orígenes hasta 1990.* Bogotá: Banco de la República, 1990.

**González, Beatriz.** *Manual de arte del siglo XIX en Colombia.* Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.

**Londoño Vélez, Santiago.** *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950.* Medellín: Universidad de Antioquia, 2009.

**Moreno de Ángel, Pilar.** "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía". *Credencial Historia*, n.º 75 (1996): 10. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-75/urdaneta-paredes-racines-y-la-fotografia>

**Moreno de Ángel, Pilar.** *El daguerrotipo en Colombia.* Bogotá: Bancafé, 2000.

**Murillo Sandoval, Juan David y Rubio Alfonso.** *Historia de la Edición en Colombia, 1738-1851.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2017.

**Newhall, Beaumont.** *The Daguerreotype in America.* New York: Dover Publ., 1976.

**Reilly, James.** *The Albumen & Salted Paper Book: The history and practice of photographic printing, 1840-1895.* Rochester: Light Impressions Corporation, 1980. Recuperado de <http://albumen.conservation-us.org/library/monographs/reilly/chap8.html>

**Safford, Frank.** *El ideal de lo práctico. El desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia.* Medellín: EAFIT, 2014.

**Serrano, Eduardo.** *Historia de la fotografía en Colombia.* Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983.

**Tagg, John.** *The burden of representation.* Minneapolis: Minnesota University Press, 1988.

**Urdaneta, Alberto.** *Guía de la Primera Exposición Anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela General Alberto Urdaneta.* Bogotá: Escuela de Bellas Artes, 1886.

## Bibliografía consultada

**Ancizar, Manuel.** *Editoriales del Neogranadino.* Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, 1998.

**Brown, Matthew.** *Aventureros, marinos y legiones extranjeras en la independencia de la gran Colombia.* Bogotá: Universidad Pedagógica, 2010.

**Castelnuovo, Enrico, Jaynie Anderson, Stephen B. Little, Christine M. E. Guth, S. N. Chaturvedi, y Anna Tummers.** Connoisseurship. En Grove Art Online (2018). Recuperado de <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T019062>

**Duque, Ellie Anne.** "La sociedad filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX". En *Ensayos*. Vol. 3, 73-92 (Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996).

**Jaramillo Uribe, Jaime.** "Las sociedades democráticas de artesanos y la coyuntura política y social colombiana de 1848". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 8 (1976): 5-18.

**Lavedrine, Bertrand.** *Photographs of the Past: Process and Preservation.* Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2009.

**Sierra Mejía, Rubén.** *El radicalismo colombiano del siglo XIX.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.

**Valverde, María Fernanda.** *Los procesos fotográficos históricos.* México: Archivo General de la Nación de México, 2003.

**Zielinski, Sigfried.** *Arqueología de los Medios. La idea de un tiempo profundo de los medios.* Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.

## Recursos virtuales y bases de datos

Ministerio de Hacienda y Crédito Público. Estadística del comercio exterior de cabotaje i de los demás ramos relacionados. Bogotá: Imprenta Gaitán. Banco de la República, 1874. <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2665>

GRAPHIC ATLAS. 2010. Rochester: Image Permanence Institute. Rochester Institute of Technology. <http://www.graphicstlas.org/>

National Portrait Gallery <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp07523/napoleon-sarony>

BroadwayPhotographs

Shields, David. "Napoleon Sarony" entry in *Broadway photographs Database*. 2006. Columbia: University of South Carolina. <https://broadway.cas.sc.edu/content/napoleon-sarony>



## Historia Rev(b)elada: la voz guerrillera que narra el conflicto en *Desenterrando memorias*<sup>1</sup>

**Valeria Posada**

Investigadora de la Curaduría de Arte del Museo Nacional de Colombia

### Resumen

*Desenterrando memorias* es la tercera obra elaborada por un combatiente que se integra a la colección del Museo Nacional de Colombia<sup>2</sup>. Realizada por Inty Maleywa en sus marchas por el Caribe colombiano en el 2013, la serie de doce dibujos, de vibrante cromatismo y dramáticos escenarios, revela la visión fariana sobre el devenir histórico del conflicto. De esta forma, la serie actúa como un “vehículo de memoria” en la que los guerrilleros de las FARC-EP enuncian su sentido del pasado. Este artículo es una apuesta por descifrar el lenguaje plástico y narrativo que Maleywa emplea para plasmar los relatos orales y escritos de la organización guerrillera y, con ello, disputar la representación que circula sobre ellos en la esfera pública.

**Palabras clave:** arte, conflicto armado, FARC-EP, guerrilleros, memoria, relato.

## Introducción

Revelar la historia que se rebela. Disputar el relato sobre el conflicto armado plasmado en los libros de historia oficiales y hablar desde la antípoda, desde “las montañas de Colombia”. Este es el móvil detrás de la obra *Desenterrando memorias* creada por la militante de las FARC-EP Inty Maleywa. Consta de una serie de doce dibujos, organizados por décadas, que otorga una visión panorámica sobre los orígenes, causas y efectos del conflicto en el país desde 1920 hasta el 2010. Producida en el 2013, cuando el enfrentamiento entre las FARC-EP y el Estado colombiano era todavía una realidad, esta obra de vibrante cromatismo y dramáticos escenarios invita a entender la confrontación desde la óptica de una combatiente fariana que, tomando las armas, se ha comprometido con uno de los bandos del conflicto y ha registrado sus proyectos, testimonios y personajes a través del arte<sup>3</sup>.

La serie de dibujos fue elaborada con lápices de colores en un cuaderno de notas que Maleywa llevó consigo en su trasegar por los bosques secos y la selva húmeda del Caribe. Esta metodología le permitió combinar su papel como artista y combatiente de manera práctica y efectiva. Los eventos y personajes que ella eligió para representar cada década son el resultado de una investigación que llevó a cabo sobre la historia escrita y oral de la organización guerrillera y de la historia del arte local e internacional. *Desenterrando memorias* se elaboró en la discusión con comandantes y combatientes de la organización guerrillera que conformaron el Bloque Martín Caballero (BMC), así como a partir de la lectura de publicaciones hechas por y sobre las FARC-EP<sup>4</sup>.

Esta aproximación al oficio indica que Maleywa asocia la labor de un artista con la del historiador. Según ella, “el artista actual debe ser consciente [de] que su misión es la del historiador por excelencia y que su búsqueda es: qué historia contar y qué historia construir”<sup>5</sup>. Por esta razón, Maleywa plantea otra forma de relatar y representar la realidad social en la que está inserta a partir del trabajo con fuentes orales, visuales y escritas. Abordar su figura como artista significa, entonces, sopesar una noción del arte que no se determina por la maestría de una técnica o la trayectoria individual, el reconocimiento de otros pares o su inserción dentro de un circuito artístico, sino por su aproximación estética a la experiencia individual y colectiva del pasado. Una experiencia que, a partir de la elaboración de imágenes, esboza otro horizonte de posibilidad en el presente<sup>6</sup>.

Este acercamiento al arte, no solo como disciplina creativa y autónoma, sino también como producto y agente de interacciones sociales, permite abarcar *Desenterrando memorias* como un artificio estético y retórico complejo.<sup>7</sup> Uno en el cual el contexto de producción y divulgación de una obra se expresa en el lenguaje plástico y narrativo que esta asume y, a la

vez, hace de este lenguaje una herramienta para manifestar un ejercicio interpretativo de la historia. Por eso se concibe la pieza como un “vehículo de memoria” o un medio material en el que un grupo de agentes inscribe su sentido del pasado, en este caso, la visión del conflicto armado según la óptica de las FARC-EP<sup>8</sup>.

Ahora bien, hablar de sentido del pasado” significa reconocer que la mirada de Maleywa sobre el relato histórico se diferencia de la de un historiador ya que no está propuesta un como ejercicio distante y científico, sino que está construida a partir de la perspectiva individual y colectiva del testimonio. Su serie de dibujos indica que la articulación histórica, como bien lo mencionó Walter Benjamin, no puede equipararse con conocer un hecho o una serie de hechos tal y como verdaderamente fue. Cada individuo, y grupo del cual hace parte, los registra y los entiende según su posición. Por ende, no se puede afirmar la existencia de una memoria imparcial. Todo vehículo de memoria conlleva un proceso de selección y edición donde cada grupo le otorga diferentes valores a los acontecimientos según su ética compartida, mostrando que hay una carga afectiva implícita en el acto de recordar<sup>9</sup>. De esta forma, la obra de Maleywa revela que no hay una sola visión o sentido único del pasado, sino que hay diversas narrativas que se interpelan entre sí y buscan posicionar su relato frente a otras. No en vano, se considera a la memoria un campo “en disputa”. En este sentido, *Desenterrando memorias* rivaliza con la versión oficial del pasado que ha circulado en el ámbito público y que enmarca a los guerrilleros exclusivamente como actores armados, tejiendo un relato visual que pone en duda las certezas de esta versión y subvierte sus “estructuras de plausibilidad”<sup>10</sup>.

Este artículo se aproxima así a *Desenterrando memorias* para examinar las maneras en que el arte es capaz de plasmar y relatar la maleabilidad de las memorias, de acercar al lector, en palabras del historiador Burke, a la “historia social del recuerdo”<sup>11</sup>. A través de la lectura visual y narrativa de la serie se busca entender cómo Maleywa expresa plásticamente una definición de conflicto armado desde la postura de las FARC-EP, así como plasma su papel en la guerra, sus motivaciones y acciones, y la red de causalidad que las enmarcaron. Se plantea un análisis en conjunto y no individual de los dibujos, ya que, al observar la serie como un todo y explorar los diálogos que estas representaciones establecen entre sí, es más fácil divisar la forma en que Maleywa representa la experiencia individual y colectiva del conflicto. Adicionalmente, el texto vincula la serie de dibujos con entrevistas hechas a la artista y otras fuentes provenientes del movimiento guerrillero para señalar la ética compartida que subyace en su obra.

La primera parte del artículo explora cómo la postura ideológica de Maleywa y su contexto, antes y después de alistarse en las FARC-EP, influyen en la formación de su lenguaje plástico. La segunda parte examina la puesta en escena del lenguaje en la serie para entender que, en su tratamiento particular de los escenarios, los personajes, los colores y la temporalidad, Maleywa devela un entramado de relaciones ocultas que las FARC-EP consideran que ha marcado el rumbo de la guerra. La tercera y última sección explica cómo la construcción narrativa de la serie, por un lado, orienta la mirada del espectador hacia los preceptos sobre los cuales las FARC-EP construyen su identidad como movimiento y, por otro lado, inevitablemente, en un contexto de posacuerdo, genera una serie de tensiones con respecto a la justificación histórica de los crímenes de este grupo armado.

### La artista combatiente

A comienzos de la década de los 2000, cuando Maleywa comenzó a dictar clases de arte a los niños que vivían en las comunas de Medellín y sus corregimientos aledaños, consideró que el ejercicio colectivo de la enseñanza artística era su modo de comprometerse con la realidad social colombiana e incidir en ella. A través de este, podía combinar su profesión con su interés por la acción revolucionaria directa, producto de sus encuentros con el marxismo en la Universidad de Antioquia y su formación como publicista en la Universidad Bolivariana<sup>12</sup>. Al igual que ocurría con varios jóvenes y colectivos de Medellín de finales de los años noventa, Maleywa consideró al arte como una herramienta pedagógica capaz de hacerle frente a la crítica realidad de su municipio, ya que generaba espacios de contención y expresión para los jóvenes que vivían en zonas marcadas por la iniquidad económica y la violencia política<sup>13</sup>. Este trabajo comunitario, desarrollado junto con compañeros del Partido Comunista, su creciente interés por la lucha revolucionaria y las amenazas en contra de sus amigos socialistas fueron las razones que la motivaron a visitar un campamento de las FARC-EP cerca de la Serranía del Perijá e ingresar a la unidad Jorge Artel del BMC en el 2003<sup>14</sup>.

El interés de Maleywa por la práctica artística cobró aún mayor fuerza en su transición de civil a combatiente. Considerado uno de los líderes en materia artística e ideológica de las FARC-EP, el BMC alentó el trabajo plástico de Maleywa como parte de su *ethos* guerrillero. En el ámbito nivel organizacional, las prácticas culturales ocupaban un papel central en la vida cotidiana de los combatientes y estaban presentes en las Conferencias Nacionales de Guerrilleros, las celebraciones anuales, los cursos de formación ideológica y militar y las "horas culturales"<sup>15</sup>. Desfiles, presentaciones teatrales, poéticas, de baile y pintura comunicaron la ideología marxista-leninista de forma afable y dinámica a la vez, lo cual reforzaba la identidad grupal de las FARC-EP<sup>16</sup>. Sin embargo, el interés por

las artes que varios integrantes del BMC manifestaron, tales como Cristian Pérez y Jesús Santrich, potenció la experiencia pedagógica de Maleywa e hizo posible que dedicase varias de sus jornadas a plasmar el pensamiento y la vida guerrillera en papel. Además de las labores militares de rigor, una gran parte de la rutina de Maleywa en el BMC consistió en apoyar logísticamente las alocuciones musicales de la *Cadena Radial Bolivariana* e ilustrar con sus dibujos las revistas y publicaciones electrónicas disponibles en la página web del BMC<sup>17</sup>.

Claro está que "vivir a la marcha" implicó ciertas limitaciones en el ejercicio artístico. Por un lado, Maleywa disponía de las jornadas de luz para trabajar, ya que en la noche se prohibía el uso de cualquier tipo de luminaria que pudiese delatar su presencia. Así mismo, los tiempos de elaboración de una obra se tornaban irregulares cuando el desplazamiento o las labores de inteligencia se hacían imperativas:

si había mucho trabajo, podía demorarme meses; a veces estuve en sitios [donde] podía empezar en la mañana y lograba terminarlo ese mismo día, a veces me demoré semanas, en muchos [dibujos] me demoré meses, y otros me tomaron años.<sup>18</sup>

Dentro de estos espacios diurnos, Maleywa exploró variadas técnicas y soportes, pero en vista de que los colores y el cuaderno estaban siempre a la mano y no requerían tiempo de secado, se convirtieron en sus compañeros predilectos:

yo intenté trabajar varias técnicas... con óleos, con vinilos, pero las técnicas eran muy difíciles porque se me perdieron muchas [obras] en el camino. Yo seguí trabajando con lápices de colores porque eran más fáciles de transportar, guardarlos en mi morral y llevármelos.<sup>19</sup>

Más aún, luego de varias pérdidas, Maleywa recurrió a la fotografía para hacer registro de sus obras y, por ello, todavía cuenta con las imágenes de aquellas que tuvo que dejar atrás debido a los escapes, emboscadas y otras acciones de guerra<sup>20</sup>.

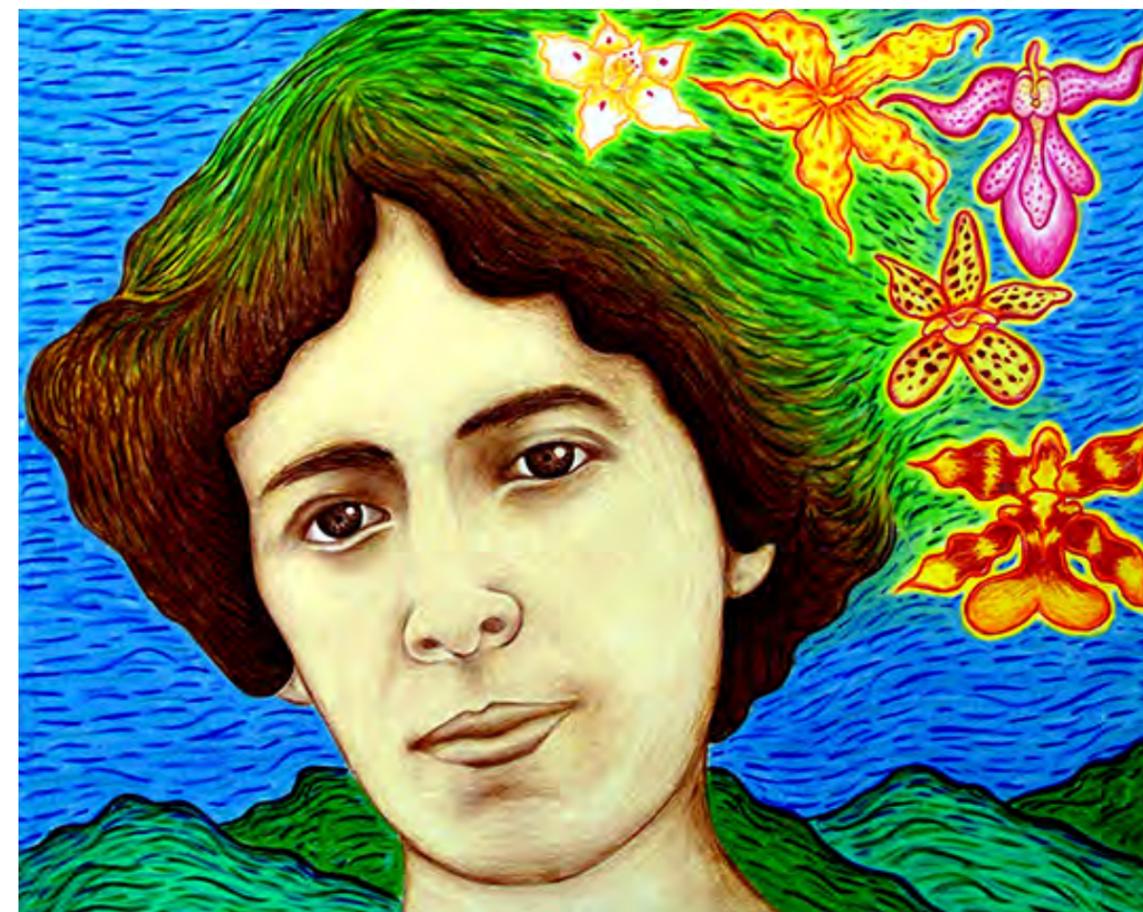
Sin embargo, el carácter nómada de su cotidianidad fue una de las principales fuentes de inspiración para Maleywa, aquella que consolidó una visión personal marcada por la observación atenta de la geografía, las plantas y los animales. Para Maleywa, el constante cambio de escenarios topográficos y humanos le permitía "ser sensible a lo que se fuera presentando en el camino, detallando el paisaje y lo que iba ocurriendo en el día a día"<sup>21</sup>. En sus dibujos, palmas, tunas, guatínas, jaguares, cardenales, flamencos y mariposas que habitan la región Caribe entablan un diálogo con la figura humana y esta manifiesta en su trazo curvilíneo, asimétrico, estilizado y que tiende a disolver la línea entre el cuerpo y

el escenario. Lo orgánico permeó lo humano, las piernas devinieron en vegetación, los cabellos en cumbres montañosas, los ojos en ríos colmados de peces que cargaron a las imágenes de referencias identitarias. Por ejemplo, en obras como *Manuelita encendida* y *María Cano*, fue el contorno de la cordillera y la variedad de orquídeas los elementos que singularizaron el espacio que habitaron sus personajes (véase figura 1).



**Fig. 1** Inty Maleywa (n. 1978)  
**Alborada**

2008  
Lápices de colores sobre papel  
55,8 cm x 43,2 cm  
Colección de la artista.



**Fig. 1** Inty Maleywa (n. 1978)  
**María Cano: Fulgor de primavera**

2012  
Lápices de colores sobre papel  
27,9 cm x 21,6 cm  
Colección de la artista

Estas piezas también resaltaron el interés persistente de Maleywa por el retrato, uno de los géneros más populares dentro de los campamentos<sup>22</sup>. En su obra abundaron imágenes de figuras históricas en primer plano y plano medio, cuyas características varían según si los personajes se consideran partidarios o antagonistas de las FARC-EP, ya que el retrato histórico buscó otorgarle corporalidad a ciertos atributos o falencias morales. En el caso de la prócer Manuela Sáenz y la líder política María Cano, la vestimenta y el paisaje fecundo e iridiscente que las rodea o habita en sus rostros aluden al espíritu militante y a la nobleza de los ideales de libertad y justicia que ellas personifican. Por el contrario, los parajes sombríos y hostiles que rodean a los políticos, clérigos y militares, junto con sus rostros inertes y atuendos de colores uniformes (negros, cafés y verde oliva), encarnan

el pensamiento tóxico y estéril de la hegemonía política y social. El color, rico en alusiones, se convirtió en uno de los elementos semióticos más relevantes dentro de la obra de Maleywa. Su presencia vigorosa insinuó la variedad cromática del medio natural e hizo eco de la tradición popular que habita en los contornos arquitectónicos y las artesanías. Por esta razón, en sus dibujos la policromía o monocromía se definieron como atributos capaces de señalar el carácter de los personajes y la connotación, positiva o negativa, de ciertos acontecimientos.

Si bien los cursos de formación política y militar, las celebraciones y el nomadismo proveían referentes visuales para la obra de Maleywa, no todos los escenarios y personajes que ella plasmó sobre el papel le eran familiares. La socialización constante de sus ideas con compañeros dentro y fuera de las reuniones de célula jugó un papel clave en su proceso creativo y su propuesta visual. Por un lado, la lluvia de ideas que de ahí surgió le sirvió para elaborar piezas específicas: "Los dibujos fueron gracias a un colectivo... no fui solo yo. Las ideas me gustaba compartirlas con los otros. No era una idea sola mía, sino que se socializaba"<sup>23</sup>. A raíz de estos ejercicios, Maleywa procedía a recolectar testimonios orales, escritos y documentos visuales por medio de entrevistas y consultas bibliográficas en la web o en las bibliotecas móviles de las FARC-EP<sup>24</sup>. De esta forma, la comunidad fariana se integró de manera activa en sus proyectos como productora de sentido y contenido.

En el momento de elaborar sus obras, la incorporación de diversas fuentes visuales hizo que su propuesta adquiriera la naturaleza de un *collage*. Imágenes de periódicos, noticias y obras artísticas que plasmaron la guerra, el daño ambiental, las protestas y las comunidades indígenas, afro y campesinas fueron apropiadas por Maleywa para crear un ensamble perspicaz, del que surgieron nuevos escenarios en la modificación del ambiente original de dichas imágenes. En virtud de un tema o cronología dados, Maleywa le imprimió a un grupo heterogéneo de fuentes su propio mensaje revolucionario y lo convirtió en un recurso retórico para sensibilizar al público en torno a un entramado económico y político oculto. Las composiciones finales ilustraron las injusticias del sistema capitalista, la importancia de la resistencia civil, el apoyo a las minorías étnicas, entre otros temas. De carácter verosímil pero no elemental, su acercamiento armonizó diferentes ángulos y acontecimientos dentro de una misma pieza, otorgando una visión panorámica, en la cual primó el actor-colectivo sobre el actor-individuo (véase figura 2).

Estos rasgos compositivos, forjados a partir de su experiencia como combatiente, se integraron de forma intrincada y perspicaz en su obra más grande hasta el momento: *Desenterrando memorias*.



**Fig. 2.** Izquierda

Inty Maleywa (n. 1978)

**Niño palestino**

Sin fecha

Collage de lápices de colores sobre papel

27,9 cm x 21,6 cm

Colección de la artista

Centro

Inty Maleywa (n. 1978)

**Infancia en Colombia I**

2013

Collage de lápices de colores sobre papel

27,9 cm x 21,6 cm

Colección de la artista

Dercha

Inty Maleywa (n. 1978)

**Niña Palestina**

2013

Collage de lápices de colores sobre papel

27,9 cm x 21,6 cm

Colección de la artista

Inty Maleywa (n. 1978)  
**Desenterrando memorias**

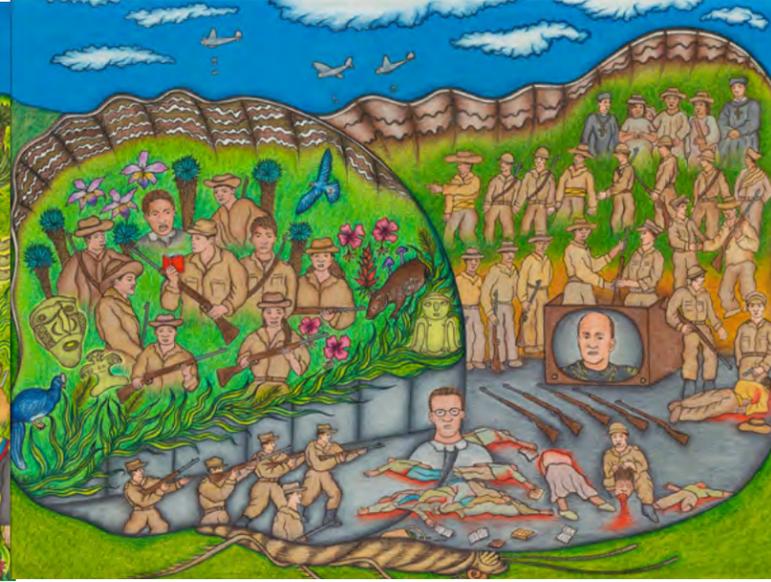
2013  
Lápices de colores sobre papel  
Serie de 12 dibujos (29,7 x 42 cm) cada uno  
Colección de la artista (ings.10400-10411)



**Fig. 3**  
*Anulando la aurora*  
El Bogotazo  
Laureano Gómez  
Harry S. Truman  
Agencia central de inteligencia de los Estados Unidos (CIA)  
Miguel Ángel Builes



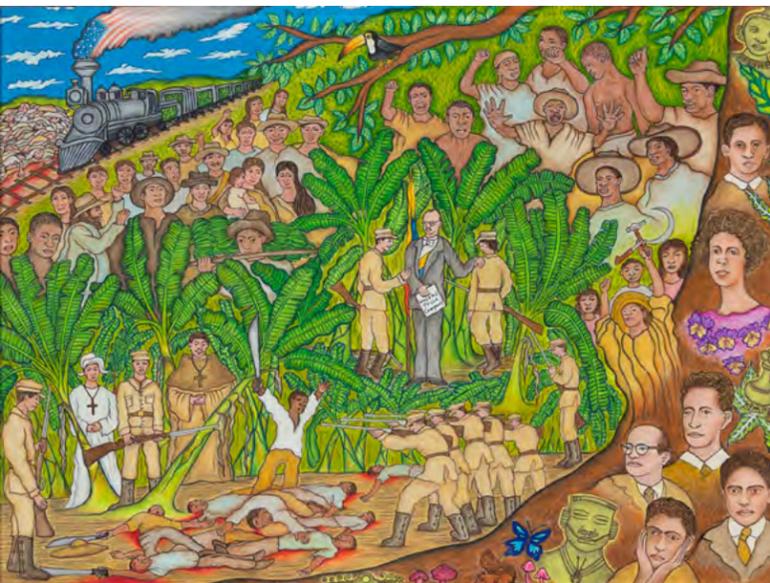
**Fig. 4**  
*Dolor integrado*  
La Violencia  
Bombardeos de Sumapaz (7-10 de junio de 1955)  
Gustavo Rojas Pinilla



**Fig. 7**  
*Dolor integrado II*  
Amnistía guerrillas liberales (Decreto 1823 de 1954)  
Ilegalización del partido comunista (1958-1974)  
Protestas estudiantiles del 8 y 9 de junio de 1954  
Asesinato de Uriel Gutiérrez



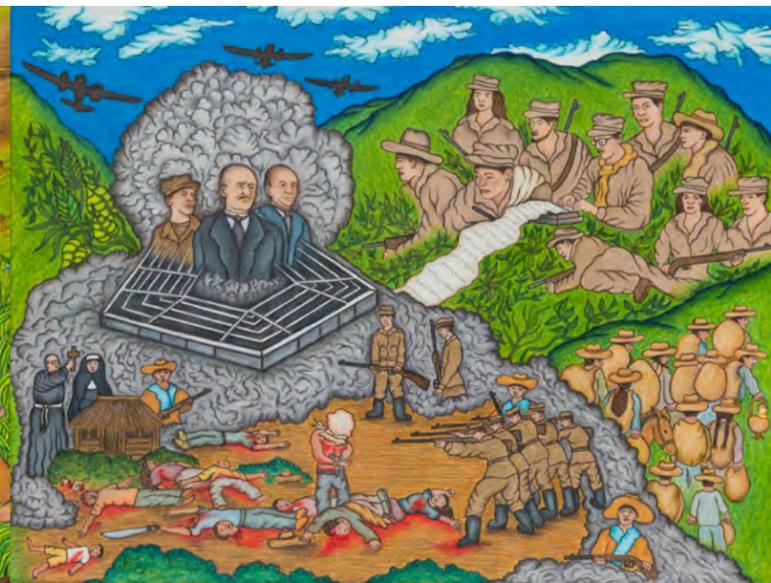
**Fig. 8**  
*La unión de las memorias*  
Asesinato Jabobo Prías Alape (Alias Charro Negro)  
Hostilidades entre el gobierno, liberales y comunistas



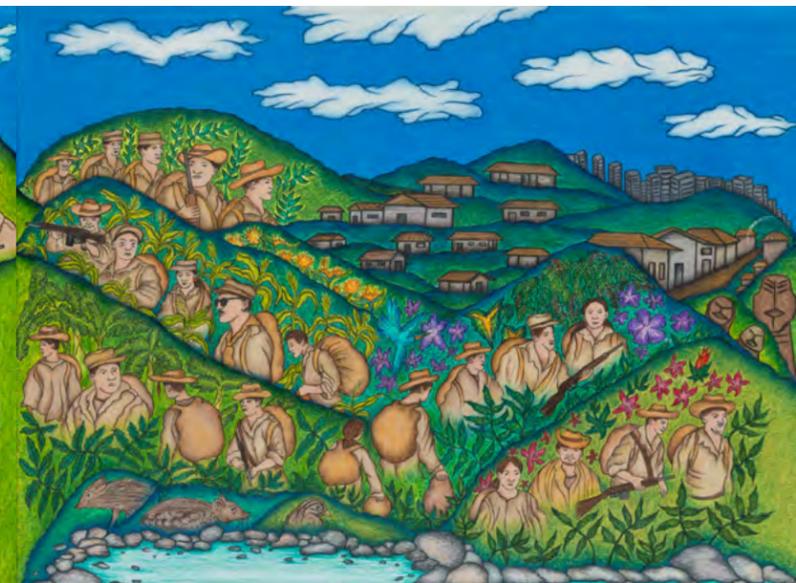
**Fig. 5**  
*Cíclico Retorno*  
Masacre de las bananeras  
Miguel Abadía Méndez  
General Cortés Vargas  
Gonzalo Bravo Pérez  
Raúl Eduardo Mahecha Caicedo



**Fig. 6**  
*Eterna presencia*  
Ley 200 de 1936  
Jorge Eliécer Gaitán



**Fig. 9**  
*Cíclico retorno II*  
Plan LASO  
Operación Marquetalia  
Programa agrario de los guerrilleros  
Guillermo León Valencia  
Alberto Lleras Camargo  
Álvaro Gómez Hurtado



**Fig. 10**  
*Eterna Presencia II*  
Expansión guerrillera  
Bonanza: cafetera, marihuana y coca  
Conformación Movimiento 19 de abril (M-19)



**Fig. 11**  
*Anulando la aurora II*  
Doctrina de Seguridad Nacional  
Acuerdos de La Uribe (1984)  
Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar  
Muerte a secuestradores (MAS)  
Muerte Jaime Bateman Cayón (M-19)  
Genocidio político de la UP  
Asesinato de Bernardo Jaramillo Ossa  
Julio César Turbay, Belisario Betancur

**Fig. 12**  
*Cíclico retorno III*  
Operación Casa Verde (1990)  
Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)  
Campaña Militar "Jacobó Arenas te estamos cumpliendo"



**Fig. 13**  
*Dolor integrado III*  
Retoma zona de distensión ("Operación Thanatos")  
Plan Colombia, Política de seguridad democrática  
(2002), Tratado de libre comercio (TLC) CON ESTADOS  
UNIDOS, Operación Orión, Mariscal, Potestad y  
Contrafuegos, Falsos positivos, La Escombrera,  
Operación Fénix (2008) y muerte de Raúl Reyes,  
Asesinato de Iván Ríos. Álvaro Uribe. Andrés Pastrana

**Fig. 14**  
*La unión de las memorias II*  
Bombardeo a campamento Jorge Briceño (2010),  
Operación Odiseo (2011)  
Antecedentes Diálogos de la Habana (2012-2016)  
Juan Manuel Santos  
Barack Obama

## Revelar

En sus dibujos, Maleywa concibió la historia del conflicto armado como si de un espacio escénico se tratara. Su puesta en escena fueron las montañas, los marcos naturales de confrontación que acogieron a los muertos en el piedemonte y resguardaron en sus laderas a aquellos que huyeron y combatieron. Sus picos subieron y bajaron para conectar y recorrer diez décadas a través de la ciénaga caribeña (años veinte), el paisaje cafetero y las tierras bajas (años treinta), el altiplano cundiboyacense (años cuarenta), el bosque andino y los páramos (años cincuenta y sesenta), el piedemonte llanero y la selva amazónica (años setenta y noventa) y las grandes metrópolis (años ochenta, décadas del 2000 y 2010) (véase imagen panorámica). Ante nuestros ojos se abrió un panorama en donde la cronología está sujeta al territorio, ya que, en la medida en que este cambia, se transforman los contextos naturales (flora y fauna), sociales (acontecimientos, actores y motivaciones) y culturales (atuendos y tecnologías). Mapa y paisaje a la vez, *Desenterrando memorias* procuró ser fidedigno a la topografía, ya que se interesó en elaborar un relato que identificase los teatros de operaciones, o sea, los lugares en donde se libraron los combates que han marcado el devenir histórico de la guerra.

Al desarrollar su serie a partir de un elemento gráfico como las montañas, Maleywa conscientemente moldeó un relato desde lo rural, versión ajena a la mirada ciudadana estrechamente vinculada a los centros de poder político y económico, en donde el conflicto armado se ha concebido, primordialmente, como un asunto de orden público. De manera silenciosa pero contundente, esta artista sitúa al espectador en un ángulo de visión desconocido para muchos, y lo vincula con la perspectiva visual e ideológica de las FARC-EP:

Es en el territorio en donde se ha vivido el conflicto. Lastimosamente lo han querido mostrar desde las ciudades, desde la televisión y realmente está totalmente alejado de la realidad, de lo que se ha vivido en el territorio. Esta visión juega un papel importante porque lastimosamente gracias a ella el conflicto viene destruyendo todas estas riquezas que se encuentran en la fauna, la flora, la geografía. Si empezamos a mirar por qué viene el conflicto en una comunidad, es porque han llegado allí algunos sectores a extraer las riquezas de un territorio, por ejemplo, de la minería o el agua, y los más afectados son las comunidades y el territorio.<sup>25</sup>

Dentro del espacio escénico de *Desenterrando memoria*, la guerra no se definió como un enfrentamiento entre el Estado y la subversión, sino como la pugna entre dos conceptos y actores históricos: el "pueblo" y el "poder"<sup>26</sup>. Al integrar los referentes iconográficos del realismo socialista en su obra, Maleywa personificó al "pueblo" en la silueta del obrero, el campesino, el indígena, el afrodescendiente, la mujer, el intelectual y el

estudiante<sup>27</sup>. Estas figuras, con las manos en alto, costal al hombro o armas alzadas, se distribuyeron en el plano de cada dibujo de forma tal que crearon una barrera “antagónica en la sociedad que lo separa de su campo opuesto: ‘el poder’”<sup>28</sup>. La barrera se dio en la diferenciación de vestimentas y rasgos, se representó en los pliegues geográficos, hídricos o animales que separaron a los personajes o a partir del trabajo con la escala, contraponiendo un pequeño grupo de figuras frente a una multitud que reclama.

“El poder” también reunió una iconografía particular. Aglutinó cuerpos, objetos y espacios arquitectónicos que representaron al Estado colombiano y norteamericano, a la Iglesia católica, a los hacendados y las empresas vinculadas a la explotación de los recursos naturales. La presencia del poder se materializó en el rostro de presidentes, soldados, monjas y sacerdotes, en la fachada de edificios de gobierno e iglesias, así como en el rastro de humo y barro que tractores, dragas, fábricas, tanques y aviones dejaron tras de sí. La naturaleza, reflejo de los ideales de justicia, igualdad y libertad, se vio diezmada por los bombardeos, las fumigaciones, la contaminación de los ríos y la destrucción de la fauna, pero volvía renacer ante la presencia del “pueblo” y de los combatientes que mantuvieron viva la marcha al ir “tras la utopía de un mundo nuevo”<sup>29</sup>.

Maleywa expuso esta pugna de contrarios mediante un escenario dinámico y de intenso colorido. Los dibujos están saturados de cuerpos y eventos, pero estos no se presentaron estáticos. Al contrario, los cuerpos se movieron a través de las décadas, atravesando cordilleras, ríos y ciudades para enfrentarse en espacios que, al leerse como una línea de tiempo, se transformaron en un escenario de monumental proporción. Para lograr este efecto, Maleywa recurrió al abatimiento del plano y la superposición de un grupo heterogéneo de imágenes. Junto con el contraste cromático de rojos, verdes, amarillos, azules y cafés, la disposición de las imágenes creó una disonancia visual que produjo un efecto dramático y sobrecogedor. La artista fue consciente del impacto emocional que produce la disonancia, el absurdo de una puesta en escena en donde los colores pastel se utilizan para representar sufrimiento: “es ilógico que tanta barbarie y dolor se dé en medio de este ambiente fértil y colorido”<sup>30</sup>. Sin embargo, al igual que en sus anteriores obras, lo cromático cumplió un propósito alegórico. Así lo expresó la artista al hablar, por ejemplo, del uso del rojo en la serie:

Quise utilizar el color rojo y sus diversas tonalidades como el carmesí, escarlata o el bermellón para sumergirme en esta gama y estudiarla. Este análisis puede hacerse en la naturaleza, como en las flores o plantas, quizás en algún animal... tristemente en la secuencia *Anulando la aurora* [años cuarenta] el rojo es utilizado para pintar la sangre de las víctimas derramadas en la época llamada La Violencia en Colombia, sangre que no será borrada de nuestras memorias. Para realizar este dibujo, no fue

necesario imaginar cómo lo iba a plasmar, cuando leía sobre la historia de esta época, nada más fue encontrar las escalofriantes fotografías y ponerles color.<sup>31</sup> (Véase figura 5)

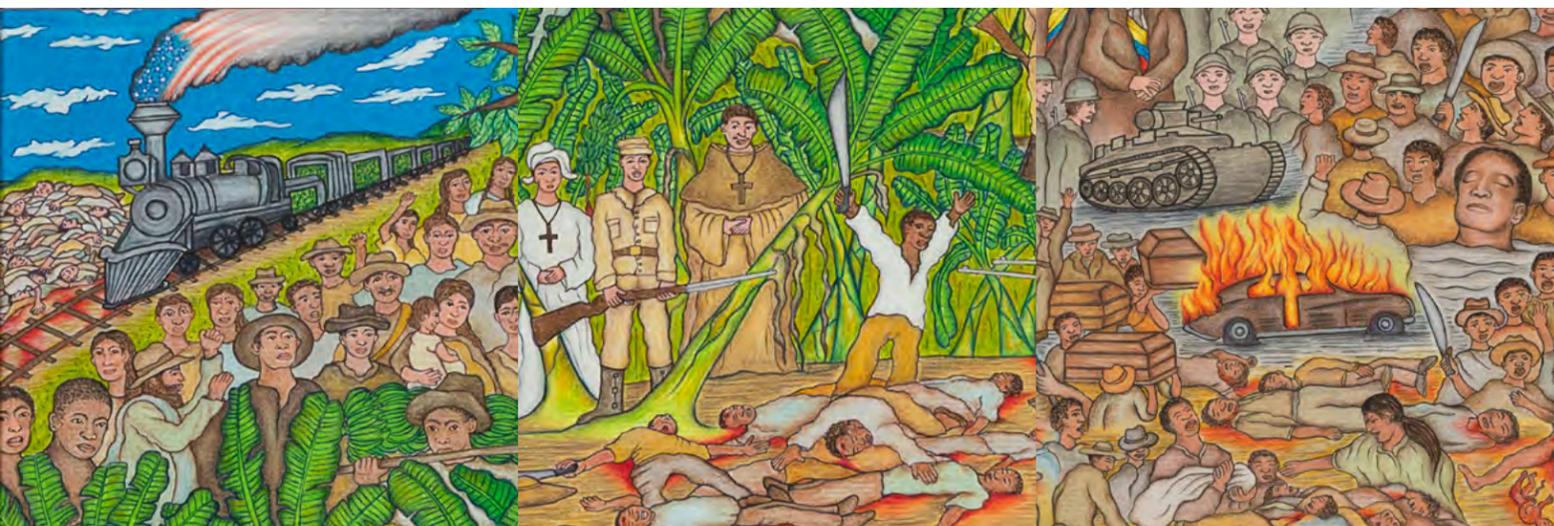
El color también le permitió a Maleywa articular fuentes diversas en una misma secuencia, desde recortes de periódicos y fotografías, hasta pinturas y motivos prehispánicos. Además de hacer porosa aquella barrera que suele separar a las bellas artes del arte popular, el *collage* resultante reforzó el mensaje político de la serie, al seleccionar referentes de temple contestatario o reivindicativo. Por ejemplo, Maleywa trasplantó y adaptó a un nuevo contexto las obras *3 de mayo de 1808 en Madrid* de Goya, *El tren de la muerte* de Débora Arango y las fotografías *Cadáver de Jorge Eliécer Gaitán* (1948) y *Vehículo y tranvías quemados* (1948) de Sady González (véase figura 15). Producto de su investigación sobre artistas que abordaron la violencia, ella reactualizó el significado de dichas imágenes con el fin de demostrar que la violencia que se ejerce en contra de la población colombiana ha sido sistemática y ha rebosado al movimiento guerrillero<sup>32</sup>.

Igualmente, los motivos prehispánicos (poporos, narigueras, pectorales, máscaras y estatuas) y los rostros indígenas que aparecieron entre el follaje de *Desenterrando memorias* adquirieron un matiz americanista. Sus contornos y formas aludieron a los orígenes culturales y étnicos de la nación, así como a las luchas por la libertad e independencia de un pueblo que, para Maleywa, sigue colonizado:

Cuando llegaron los españoles, llegaron aquí a nuestro territorio, comenzó todo el conflicto y eso es algo que explico en los años sesenta... todas esas luchas que vienen desde muchísimos años atrás, todas esas luchas se han venido transmitiendo de generación en generación... han sido nuestras raíces las que han tenido que vivir este conflicto y por eso los evoco allí.<sup>33</sup>

Estas formulaciones estéticas y temáticas además le permitieron a Maleywa dar una visión panorámica de cada decenio. Maleywa prefirió agrupar diversas acciones que tomaron lugar a lo largo de una década y que convergen en torno a un acontecimiento principal. Solo en algunas ocasiones la artista se enfocó en narrar un único acontecimiento, tal como en los años veinte con la masacre de las bananeras, el proceso de acumulación de tierras descrita en los años treinta, la conformación de la insurgencia comunista en los sesenta o la expansión guerrillera de los setenta.

En el nivel micro, esta visión panorámica, que resuena con los criterios narrativos de la pintura histórica, se utilizó con el fin de hacer inteligibles los sucesos antecedentes o precedentes en el desarrollo de un evento histórico<sup>34</sup>. Por ejemplo, en *Dolor integrado II* (véase figura 7), Maleywa



**Fig. 15** Inty Maleywa (n.1978)  
**Detalle de Desenterrando Memorias.**  
**Cíclico Retorno. Década de los años veinte**

2013  
Lápices de colores sobre papel  
29,7 x 42 cm.  
Colección de la artista (Ing. 10078)

Inty Maleywa (n.1978)  
**Detalle de Desenterrando Memorias.**  
**Anulando la aurora. Década de los años cuarenta**

2013  
Lápices de colores sobre papel  
29,7 x 42 cm  
Colección de la artista (Ing.10079).

reunió tres eventos que consideró cruciales para hablar del surgimiento de la lucha revolucionaria de las FARC-EP. El ala delantera (esquina superior) describió la amnistía otorgada a las autodefensas populares durante el gobierno de Rojas Pinilla (1954), que resultó en la división entre guerrilleros gaitanistas y guerrilleros comunistas, así como en el asesinato de varios excombatientes que se acogieron a dicha amnistía, entre ellos, Guadalupe Salcedo<sup>35</sup>. El ala trasera (esquina superior izquierda) destacó precisamente a aquellos que no se acogieron a la amnistía y reanudaron su enfrentamiento contra el Estado, entre ellos, Pedro Antonio Marín, Charro Negro, Isauro Yosa, Judith Grisales y Myriam Narváez. Uniendo estos dos sucesos, y cerca del abdomen de la mariposa, se relató el asalto militar a las marchas estudiantiles del 8 y 9 de junio de 1954 en Bogotá, acontecimiento que reforzó la creencia de muchos en la vía armada como la única forma de oposición a la hegemonía política del momento<sup>36</sup>.

En el nivel macro, esta visión de conjunto también le permitió a Maleywa generar una interpretación histórica sobre el conflicto en el manejo de la temporalidad. Más allá de la coherencia y del impacto emocional que, en términos formales, puede evocar la repetición de figuras de protesta, el asesinato de líderes políticos o el enfrentamiento de contrarios, su reiteración señala hacia un pasado que parece volver constantemente sobre sí mismo. Concretado a partir de la repetición de los títulos "Anulando la aurora", "Dolor integrado" y "Cíclico retorno", *Desenterrando memorias* presentó el conflicto como un fenómeno endémico:

resulta que la historia en Colombia ha sido la historia de que las comunidades se unen, reclaman sus derechos y se responde a sus reclamos mediante matanzas y masacres. La escenografía es lo que va cambiando, van cambiando de pronto los espacios y el tiempo de una década a otra década. Se moderniza la tecnología al igual que las maniobras para invertir más en la guerra pero esto es lo que lleva a que la historia se repita. Por eso la serie comienza con *Cíclico retorno* y después continúa con *Eterna presencia*, *Dolor integrado* y *Anulando la aurora*. El título *Eterna presencia* se refiere a algún personaje o a algo muy especial que manifiesta la necesidad de cambio, pero luego esta presencia se ataca y se intenta eliminar y la respuesta a este acto es un dolor que es integrado a lo largo del territorio colombiano y que mantiene la violencia.<sup>37</sup>

Entonces, a pesar de que Maleywa pretendía reflejar la concepción marxista del tiempo que inicia con la sublevación proletaria y concluye con la destrucción del orden burgués, esta óptica marxista de carácter lineal y progresivo convergió con un adversario: la atemporalidad de la violencia. Esta tensión irresoluta hace que la realidad histórica adquiera un tono sombrío. La lucha entre el "pueblo" y el "poder" solo pareció acelerar el ritmo de los acontecimientos y expresar su ímpetu mediante mórbidas convulsiones y enfrentamientos que no traen consigo el futuro equitativo, comunitario e igualitario que el comunismo prevé. El proyecto revolucionario se enfrentó no solo a aquellos que detentan el poder, sino a la estructura social que le da sustento y que resiste el peso de los acontecimientos, modificando únicamente los personajes y el escenario, pero no su agrio desenlace. Probablemente esta sea la razón por la cual *Desenterrando memorias* no tiene un final concluyente. No hay una marcha proletaria que termine asumiendo el poder, sino más bien un campo de disputa en donde diferentes movimientos sociales confluyeron con el fin de oponerse al capitalismo y a la burguesía, retornando una vez más al inicio de la serie o a *La unión de las memorias* (véase figura 14).

## Rebelar

Al hacer del arte un lenguaje que reinterprete la realidad social y que, en medio de este ejercicio, adquiera el poder de intervenir en ella, Maleywa se vincula con el pensamiento de una generación de artistas en Colombia y América Latina que, entre los sesenta y ochenta, como parte de colectivos o a favor de una comunidad, perfilaron su práctica como un ejercicio para orientar la mirada hacia un proyecto político<sup>38</sup>. En esta corriente, varias artistas asumieron una voz de mando, entre las cuales se destacó Clemencia Lucena (1945-1983), militante del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR). En su interés por reivindicar de la función política del arte, Lucena y Maleywa elaboraron obras que aglutinaron lo nacional, lo popular y lo revolucionario. En otras palabras,

piezas que representasen la lucha y las demandas del pueblo, empoderasen su imagen y denunciasen la opresión a través de un lenguaje realista. Como bien lo señaló Lucena,

el realismo resuelve tanto la orientación ideológica de la obra como los pormenores específicos del oficio. Adoptar el método realista significa hoy asumir el punto de vista del proletariado, su posición de clase, lo que determinará, naturalmente, la selección de los temas a tratar y el modo de hacerlo.<sup>39</sup>

Nutrido a partir de la teoría y metodología de investigación propia de las ciencias sociales (consulta de archivos, entrevistas y etnografías), el trabajo de Lucena, como de Maleywa, se ubicó en la intersección de lo plástico, lo pedagógico y lo comunicativo<sup>40</sup>. Por eso no es de sorprender que, en ambos casos, estas mujeres complementaran su obras con análisis académicos sobre la historia del arte y del conflicto armado en el país y que sus reflexiones comunicaran los intereses de sus partidos, por medio de una variedad de símbolos (banderas rojas), gestos (puño levantado) y refranes populares (“la tierra para el que la trabaja”) fácilmente reconocibles para un público amplio, simplificando la presentación de acercamientos teóricos abstractos y complejos (véase figura 16).

Ahora bien, así como la obra de Lucena respondió a los postulados, ideales y necesidades propias del MOIR en los años setenta y ochenta, *Desenterrando memorias* materializó los dos preceptos sobre los cuales las FARC-EP sustentan su visión del pasado. Según Quishpe, la memoria fariana se define por ser re-explicativa y ser reivindicativa. Re-explicativa en cuanto a su contenido, ya que “disputa la interpretación común (o mayoritariamente aceptada) de múltiples hechos que marcaron la historia de la violencia y la paz en el país”, y reivindicativa en cuanto a su apuesta política, ya que “exalta y heroiza [sic] a sus figuras históricas y compañeros fallecidos, a la vez que ofrece razones que, según su juicio, justificaron la larga confrontación armada y su involucramiento como combatientes”<sup>41</sup>.

Por esta razón, no es fortuito que Maleywa, en su revisión histórica, haya designado la historia del conflicto y del movimiento guerrillero con el subtítulo “la historia del conflicto social y sus víctimas” y haya elegido la masacre de las bananeras, el Bogotazo y el periodo de La Violencia como puntos de partida del relato. Esta selección permitió que las FARC-EP, primero, se identificaran como portavoz de los reclamos acumulados por la supresión del movimiento obrero en los años veinte y el exilio de las masas campesinas de los años treinta y cuarenta, y, segundo, se incluyeran como parte de un conglomerado de víctimas que, abatidas por los abusos, recurrió a la vía armada para defender sus intereses. Esta estrategia visual

**Fig. 16** Clemencia Lucena (1945-1983)  
**Primero de mayo revolucionario**

Sin fecha  
Óleo sobre tela  
160x 130 cm

Fotografía del catálogo *Clemencia Lucena. Pinturas*  
(Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1979)



Clemencia Lucena (1945-1983).  
**Orador Obrero**

1979  
Óleo sobre tela, 130 x 80 cm.  
Fotografía del catálogo *Clemencia Lucena. Pinturas*,  
(Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1979).



y narrativa, aun variando cronológicamente, resuena con las palabras consignadas en el manifiesto fundacional de la organización o el “Programa Agrario de los Guerrilleros”:

Nosotros somos el nervio de un movimiento revolucionario que viene de 1948. Contra nosotros, campesinos del Sur de Tolima, Huila y Cauca, desde 1948 se ha lanzado la fuerza del gran latifundio, de los grandes ganaderos, del gran comercio, de los gamonales de la política oficial y de los comerciantes de la violencia. Nosotros hemos sido víctimas de la política de “a sangre y fuego” preconizada y llevada a la práctica por la oligarquía que detenta el poder... Por eso nos ha tocado sufrir en la carne y en el espíritu todas las bestialidades de un régimen podrido que brota de la dominación de los monopolios financieros entroncados con el imperialismo.<sup>42</sup>

La apreciación re-explicativa del conflicto y del papel de las FARC-EP en él, hace que Maleywa lo defina como marco expandido de acciones que no se limitan a la matanza de civiles, sino también comprenden la destrucción del territorio, la supresión de la oposición política, la imposición de un credo, la concentración de la tenencia de la tierra o la sumisión ante los intereses políticos externos. Esto también aplica a la hora de representar a los victimarios. En algunas ocasiones, estos se singularizaron por medio del retrato o de un atributo visual como, por ejemplo, cuando en *Dolor integrado* (véase figura 6), los “chulavitas”, un grupo armado de facción conservadora, se identificaron por el paño azul que llevan sobre sus hombros. Sin embargo, en su mayoría, los grupos armados se registraron acorde a su accionar. Los “chulavitas” se identificaron por los ignominiosos “cortes de corbata”, los “cortes de franela” y la desaparición de los cuerpos en los ríos; por su parte, la fuerza pública aparece representada por los pelotones de fusilamiento, el encarcelamiento, el uso desproporcionado de la fuerza y los bombardeos. Finalmente, los paramilitares se asociaron con la tortura, el descuartizamiento con motosierra y las fosas comunes. Y estos repertorios de violencia, vistos desde de una red de causalidades, dieron lugar a los casos emblemáticos que, para las FARC-EP, macaron el devenir histórico del conflicto (véase imagen panorámica).

En cambio, a la hora de representar a las víctimas, Maleywa realzó los arquetipos de personajes que fueron marginados y silenciados: campesinos, indígenas, obreros, afrodescendientes, entre otros. Entre estos arquetipos, se destacaron ciertas figuras históricas como el líder obrero Raúl Mahecha Caycedo, el caudillo Manuel Quintín Lame, el cimarrón Benkos Biohó, entre otros. Sus retratos le rindieron tributo a sus luchas políticas y sociales y subrayaron los antecedentes de resistencia, protesta y protección de los derechos del pueblo que guiaron al movimiento guerrillero.

Igualmente, el enfoque reivindicativo de los dibujos de Maleywa representó a comandantes y compañeros fallecidos, figuras polémicas en los anales de la historia oficial, como héroes patriotas y mártires revolucionarios en busca de una sociedad justa y autónoma. Por ejemplo, en *La unión de las memorias* (véase figura 8), Maleywa estableció una relación directa entre los próceres de la Independencia, tales como Policarpa Salavarrieta, Simón Bolívar o Francisco de Paula Santander, y fundadores de las FARC-EP, como Jacobo Prías Alape (Charro Negro) y Manuel Marulanda. Estos últimos fueron vistos como herederos de la lucha independentista por la libertad y la equidad, y la artista los destacó por su resolución, sacrificio y perseverancia en pos de un proyecto político (véanse figuras 7-11). Maleywa también aplicó esta idealización a los guerrilleros rasos (hombres y mujeres) que, tras las montañas o las comunas, se dispusieron firmes y decididos, escribiendo, empuñando el fusil o con el libro rojo en mano, nunca bajando la guardia o demostrando cansancio<sup>43</sup>. Y, aun cuando la presencia de la mujer en las FARC-EP no fue masiva luego de la Octava Conferencia Nacional (1993), Maleywa la representó luchando junto a los hombres en los años sesenta y setenta, porque en este caso sus cuerpos son la encarnación del ideal de justicia y equidad que justificó la acción armada del movimiento<sup>44</sup>:

Los cansancios de cien marchas no me vencen! / Sufro por los gritos del hambre en las vacías entrañas del labriego cuya siembra la devora el oligarca; y entonces... los cansancios de mil marchas, no me duelen /... bajo mi eventual extenuación del día mientras evoco lo que enciende mi fuego interno; optimismo en el triunfo de lo justo, en el triunfo de lo digno... en el triunfo de lo bueno.<sup>45</sup>

Claro está que el precepto reivindicativo y re-explicativo se pusieron en tensión cuando la serie pasó a divulgarse en la esfera pública, luego de la firma del acuerdo de paz y el desarme de las FARC-EP. Creada originalmente para un público específico –otros combatientes– y dentro de un contexto específico –como parte del horario cultural guerrillero en medio de la guerra– *Desenterrando memorias* mantuvo vigente la transmisión de las memorias grupales del conflicto, así como de un horizonte ideológico común. Sin duda, la obra jugó un papel clave en el fortalecimiento de la identidad como movimiento y sirvió para mantener el vínculo afectivo entre guerrilleros de una misma compañía y bloques geográficamente distantes entre sí<sup>46</sup>. Este proceso ahora continúa en los Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación (ETCR) y en las zonas veredales, con el interés de mantener cohesionado el movimiento en una coyuntura transicional.

No obstante, con las FARC desarmadas y transformadas en partido político, los silencios que subyacen en la materialización del relato de *Desenterrando memorias*, es decir, los aspectos problemáticos relacionados

con la identificación del movimiento como facción armada, se hacen palpables. Entre estas ausencias se señalan los delitos cometidos por el grupo guerrillero, tales como el tráfico de estupefacientes, la extorsión y el secuestro, así como los enfrentamientos en donde este movimiento fue inculcado como principal victimario<sup>47</sup>. Es necesario aclarar que este aspecto no es exclusivo de la comunidad fariana, sino que está presente en todo ejercicio de memoria, especialmente entre aquellos relacionados con los “pasados difíciles” y contruidos por actores armados cuyo móvil de combate está fundamentado en una serie de motivaciones ideológicas o políticas<sup>48</sup>. Aun así, la tensión causada por esta ausencia plantea lo difícil que será para Maleywa y los miembros de este movimiento reivindicar su imagen y posicionar su lucha en las narrativas de la guerra que se construyan a futuro, especialmente dentro de un escenario en donde otros relatos de víctimas y actores armados se expresarán en contravía y cada uno deberá responder ante las denuncias de los otros y responsabilizarse judicialmente por sus crímenes. Probablemente, las demandas e intercambios que genere la transición terminarán por producir nuevos acercamientos a estas zonas oscuras y, con ello, a la mirada que esta serie propone sobre el devenir del conflicto armado, ya que, como agente y “vehículo de memoria”, el sentido del pasado inscrito por las FARC en *Desenterrando memorias* y su interpretación se transformará en el tiempo.

## Conclusión

La obra *Desenterrando memorias* está situada en un recinto al final de la nueva sala Hacer Sociedad, en donde los tres ejes que componen el guion de la sala –“tejido social”, “voces” y “confrontaciones”– confluyen. Dentro de este espacio se encuentran múltiples agentes y aproximaciones al conflicto armado, desde la perspectiva de las luchas por el poder y la reivindicación de derechos, hasta las huellas de resistencia y resiliencia ante la violencia, el cese al fuego y las negociaciones de paz. En este sentido, el relato de las FARC-EP comparte su lugar con los vestigios de otras guerrillas (EPL y M-19), las cartas de miembros de la fuerza pública secuestrados, los actos de violencia paramilitar y el testimonio de víctimas de desplazamiento, violencia sexual, asesinato, masacres, narcotráfico y fuego cruzado. Este último grupo se encuentra representado por la vasija de vida y el bastón de mando del cabildo nasa *Kite Kiwe*, las láminas matrices elaboradas por la Red de Mujeres Víctimas y profesionales para *Fragmentos*, los cantos de las cantaoras de Pogué (en Bojayá) y de la Asociación de Trabajadores Campesinos del Cararé, así como el sofá recuperado de los escombros del Palacio de Justicia.

Agrupados dentro de un mismo recinto, las piezas tejen así una conversación que muestra, por un lado, el reto de interpretar una guerra en donde coexisten múltiples actores armados, movimientos y agentes sociales y políticos cuya óptica del pasado está ligado a sus propias

vivencias, motivaciones e intereses. Por otro lado, revela que embarcarse en una reflexión que no está sujeta a la lógica antagónica de “amigo-enemigo”, implica reconocer la complejidad de conceptual de los términos “víctimas” y “victimario” y los usos que diferentes agentes le otorgan.

No obstante, por espinosa y difícil que la conversación pueda resultar, abordar el conflicto como la coexistencia de múltiples memorias que se traslapan entre sí, permite entender su devenir a partir de un espectro amplio y plural que pondera la carga afectiva de lo enunciado por los participantes y no pierde de vista las luchas por la memoria y la justicia de las víctimas<sup>49</sup>. Por esta razón, se podría pensar este recinto como una expresión museológica del proceso restaurativo que se ha buscado implementar en el país desde el 2005, con la ratificación del componente de reparación simbólica y la aceptación pública de los hechos<sup>50</sup>. En dicho proceso, cada grupo mencionado tiene la posibilidad de expresar su testimonio, fomentando interacciones entre comunidad, víctima y victimario que discuta e interpele sus posturas con el fin de entender las causas y efectos que subyacen en el conflicto y que contribuyen a perpetuarlo. Por esta razón, mantener el pasado expuesto, vulnerable e incompleto en este recinto significa mantenerlo incómodo, ya que así es posible concebir otros horizontes de actuación para el presente.

Adicionalmente, este acercamiento permite sopesar la serie de Maleywa, junto con otros “vehículos de memoria” que hacen parte del recinto y que han sido elaborados a partir de gestos plásticos, musicales y performativos tales como la vasija *Kite Kiwe*, las láminas matrices y cantos de la Asociación de Trabajadores y de las Cantaoras, a la luz de lo que Yolanda Sierra ha denominado “litigio estético y litigio artístico”. La abogada y restauradora utiliza estos términos para clasificar las prácticas culturales materiales o inmateriales creadas por víctimas (litigio estético), artistas o una asociación entre los dos (litigio artístico), que se elaboran como mecanismos sociales para denunciar o manifestar la violación de los derechos humanos y divulgarlo en la esfera pública. Si bien *Desenterrando memorias* no puede verse estrictamente bajo esas categorías, al ser producto una facción armada con una filiación ideológica clara, Sierra señala que algunos de los componentes de estas modalidades pueden aplicarse a obras que contribuyen a “mostrar tensiones y problemas alrededor del tema, para dar voz a las partes del conflicto, ya responsables y víctimas, y permitir ampliar el espectro de comprensión de un fenómeno”<sup>51</sup>. Su postura es un punto de partida que ratifica el potencial de estas expresiones artísticas para, a través de ellas, dejar de ver la guerra como un concepto abstracto y ajeno y en la comprensión del “otro”, incorporar nuevas miradas y sensibilidades en la resolución del conflicto.

## Notas

- 1** Agradezco los aportes al curador jefe de Arte, Rodrigo Trujillo, y las conversaciones con el curador jefe de Etnografía, Andrés Góngora, así como a los lectores anónimos que contribuyeron a enriquecer y profundizar el análisis del presente texto.
- 2** Las obras de los otros dos combatientes que hacen parte de la colección son el álbum de 41 dibujos titulado *Recuerdos de Campaña* (Reg. 3355) de Peregrino Rivera Arce (1877-1940) que participó como “revolucionario liberal” en la Guerra de los Mil Días y 7 de las 10 pinturas sobre las batallas de independencia del “abanderado” José María Espinosa (1796-1883). Los títulos de las obras al óleo son: *Acción del Castillo de Maracaibo* (Reg. 560), *Batalla de Tacines* (Reg. 2513), *Acción del llano de Santa Lucía* (Reg. 2514), *Batalla de los Ejidos de Pasto* (Reg. 2515), *Batalla de Juanambú* (Reg. 2516), *Batalla de Cuchilla El Tambo* (Reg. 2517), *Batalla de Río Palo* (Reg. 3423). El facsimilar de *Recuerdos de Campaña* puede verse en la sala 7 Memoria y Nación y, por su parte, 3 de las *Batallas* de Espinosa en la sala 9 Hacer Sociedad de Museo Nacional de Colombia.
- 3** En el presente texto, el uso de las siglas FARC-EP se hará para referirse al actor armado, mientras que FARC remitirá al movimiento político que se formó luego de la firma del *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*, por el grupo guerrillero y el Gobierno nacional en el 2016. Alto Comisionado para la Paz, “Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera,” 2016, <https://peacemaker.un.org/node/2924>.
- 4** Valeria Posada, “Entrevista Con Inty Maleywa”, marzo 22, 2019.
- 5** Inty Maleywa, *Desenterrando memorias: historia del conflicto social y sus víctimas* (Bogotá: Independencia Records, 2017), 13.
- 6** Ivonne Pini, *El Arte como construcción de memorias* (conferencia, Banco de la República de Colombia, Bogotá, 2015).
- 7** Joshua Decter y Helmut Draxler, *Exhibition as Social Intervention. “Culture in Action” 1993* (Londres: Afterall, 2014); Alfred Gell, *Arte y agencia: una teoría antropológica*, ed. Guillermo Wilde (Tarragona: Sb Editorial, 2016).
- 8** Centro Nacional de Memoria Histórica, *Memorias en tiempo de guerra* (Bogotá: Puntoaparte Editores, 2009) [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/memoria\\_tiempos\\_guerra\\_baja.pdf](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/memoria_tiempos_guerra_baja.pdf); Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2002); Museo Nacional de Colombia, “Museo, memoria y nación : misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro” (conferencia, Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”, 2000), 483; Museo Nacional de Colombia, *Museos, memoria, historia: memorias de la XX Cátedra Anual Ernesto Restrepo Tirado*, eds. José Fernando Navarro Rubio y Paolo Vignolo (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2017).
- 9** Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *Obras completas* (Madrid: Abada Editores, 2005), 303-318; Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1992); Jelin, *Los trabajos de la memoria*; Tzvetan Todorov, “Los abusos de la memoria”, *Cartaphilus* 5 (2000): 200-203.
- 10** Steven Ostovich, “Dangerous Memories and Reason in History”, *Kronoscope* 5, n.º 1 (2005): 42.
- 11** Peter Burke, “History as Social Memory”, *Memory: History, Culture and the Mind* 100 (1989): 106.
- 12** *El Espectador*, “La insondable selva en las ilustraciones de una guerrillera de las FARC”, mayo 6, 2017.
- 13** Valeria P. Villada. “When Memories Become Duty: Colombia’s Memory House Museum and Argentina’s Space of Memory and Human Rights” (Tesis de Maestría en Museología y Artes, Universiteit van Amsterdam, 2018).
- 14** *El Heraldo*, “Inty Maleywa, de la Universidad Bolivariana a pintora de las FARC”, noviembre 21, 2016 <https://www.elheraldo.co/politica/inty-maleywa-de-la-universidad-bolivariana-pintora-de-las-farc-304068>; Posada, “Entrevista Con Inty Maleywa”.
- 15** Según el entonces combatiente Lucero Palmera, la producción cultural cumplió tres papeles fundamentales en las FARC-EP: “(1) elevar el nivel cultural de cada combatiente, (2) preservar las mejores tradiciones de la cultura colombiana y (3) educar a cada combatiente para prevenir la ignorancia de sus miembros”. Fuesen de carácter multitudinario, como en las Conferencias Nacionales y las celebraciones anuales como Día del Guerrillero Heroico (8 de octubre), el Día de la Resistencia Indígena (12 de Octubre) y el Día del Derecho Universal de los Pueblos (26 de marzo), o bien en las reuniones de escuadras (o células), como en el caso de los cursos de formación y las horas culturales, el arte era vehículo para discutir el devenir del grupo guerrillero y su papel en la historia del conflicto armado en Colombia. De estas reuniones, las horas culturales (una rutina dominical de dos horas) eran las únicas exclusivamente enfocadas en las prácticas. En ellas, los combatientes compartían noticias, crónicas anecdóticas, expresiones literarias y artísticas de interés. Ingrid Johanna Ramírez Bolívar, “Unheard Claims, Well-Known Rythms. The Musical Guerrilla FARC-EP (1988-2010)”, en *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies* (New York: University of Rochester Press, Boydell and Brewer, 2017), 210-218; Miguel Angel Beltrán, *Las FARC-EP (1950-2015): luchas de ira y esperanza* (Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2015); Centro Nacional de Memoria Histórica, *Guerrilla y Población Civil Trayectoria de Las FARC 1949-2013* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014).
- 16** Martín Vega Cruz, *El último fusil* (Bogotá: Nueva Editorial Teoría y Praxis, 2018); Posada, “Entrevista con Inty Maleywa”.
- 17** Resistencia Colombia, “Galería”, s.d.
- 18** Valeria Posada, “Entrevista con Inty Maleywa II”, junio 17, 2019.
- 19** Posada, “Entrevista con Inty Maleywa II”.
- 20** *Miami Herald*, “A Colombian Guerrilla Spent 14 Years Painting in Obscurity. Will Peace Bring Her a Public?”, Marzo 23, 2017, <https://www.miamiherald.com/news/nation-world/world/americas/colombia/article140300663.html>. En la galería virtual de BMC sólo hay una pintura en óleo que hace parte de la serie “Selva adentro” titulada *Partido de la revolución* (2007). Resistencia Colombia, “Galería”.
- 21** Posada, “Entrevista Con Inty Maleywa II”.
- 25** Posada, “Entrevista con Inty Maleywa”.
- 26** Alejandro Anreus, *The Social and the Real: Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere* (University Park, PA: Penn State Press, 2006).
- 27** En la publicación escrita de la serie, Maleywa destaca la obra de 13 artistas nacionales e internacionales como referentes, temáticos o plásticos, en la construcción de dicha obra. Entre ellos se encuentran Rivera y Siqueiros, dos de los representantes más reconocidos del realismo socialista, quienes contribuyeron “no sólo a representar ‘al pueblo’ sino a conformar su imagen. La clase campesina operó como centro metafórico y componente fundamental del pueblo... El pueblo deja de ser espectador o elemento pasivo en la historia para adquirir un papel propio y protagónico”. Museo Nacional de Colombia, *Diego, Frida y otros revolucionarios* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2009), 20. Este eje lo retoma Maleywa y lo adapta al contexto colombiano en *Desenterrando memorias*.
- 28** Museo Nacional de Colombia, *Diego, Frida y otros revolucionarios*, 13.
- 29** Inty Maleywa, “Naturaleza muerta o agonía de la naturaleza”, 2011, <https://resistencia-colombia.org/cultura/galeria/1787-naturaleza-muerta-o-agonia-de-la-naturaleza>.
- 30** Maleywa, *Desenterrando memorias...*, 10.

- 31** Maleywa, *Desenterrando memorias...*, 29.
- 32** Además de hacer una reinterpretación de estos referentes artísticos, Maleywa también les rinde un homenaje escrito a los artistas Débora Arango, Pedro Nel Gómez, Luis Ángel Rengifo, Alipio Jaramillo, Carlos Granada, Luis Alberto Acuña, Ignacio G. Jaramillo, Jesusita Vallejo, Carlos Correa, Alejandro Obregón y Rafael Sáenz en la publicación *Desenterrando memorias*.
- 33** Posada, "Entrevista Con Inty Maleywa"
- 34** Olga Isabel Acosta Luna y Museo Nacional de Colombia, "Narraciones patrias. representación pictórica de sucesos históricos de la Independencia durante la primera mitad del siglo xx", en *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010), 104-129.
- 35** *Rutas del conflicto*, "El Davis: el nacimiento de las FARC", 2017 [http://rutasdelconflicto.com/especiales/nacimiento\\_farc\\_davis/](http://rutasdelconflicto.com/especiales/nacimiento_farc_davis/).
- 36** Maleywa, *Desenterrando Memorias...*
- 37** Posada, "Entrevista Con Inty Maleywa".
- 38** Elkin Rubiano, "Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)" (Tesis de Doctorado en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, 2019).
- 39** Clemencia Lucena, *La revolución, el arte, la mujer* (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984), 61.
- 40** Como bien lo expresó Clemencia Lucena, "Hemos señalado que la cuestión fundamental que debe resolver el artista revolucionario es la de a quién servir. Una vez resuelta está cuestión, se llega a la de cómo servir. Un arte que sirva principalmente a los trabajadores, que florezca y se nutra de las enseñanzas de las masas, que comparta sus victorias y derrotas, que crezca bajo la dirección del proletariado, obviamente no puede ser un arte que popularice cualquier cosa. Nuestras obras tienen que ser recias armas contra la opresión del imperialismo y sus lacayos en nuestro país, los burgueses intermediarios y los grandes terratenientes. Para lograr estos objetivos nuestra actitud tiene que ser de consulta a la realidad, de investigación sobre la vida material de la sociedad, de búsqueda de la verdad en los hechos, actitud que naturalmente conduce a tratar con justeza los asuntos de mayor importancia y enfocarlo debidamente". Clemencia Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1975), 68.
- 41** Rafael Quishpe, "Los excombatientes y la memoria: tensiones y retos de la memoria colectiva construida por las FARC en el posconflicto colombiano", *Análisis Político* 31, n.º 93 (2018): 102-103.
- 42** FARC-EP, "Programa agrario de los guerrilleros", 1964. <http://cedema.org/ver.php?id=4021>.
- 43** Camilo Alberto Jiménez Alfonso, "Victims and Warriors. Representations and Self-Representations of the FARC-EP and Its Leaders", en *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies* (Nueva York: University of Rochester Press, Boydell and Brewer, 2017), 70-78.
- 44** Vega Cruz, *El último fusil*; Centro Nacional de Memoria Histórica, *Guerrilla y población civil...*
- 45** Bloque Martín Caballero, "Versos insurgentes: poesía guerrillera", 2014. [https://issuu.com/martincaballero7/docs/poesia\\_insurgente](https://issuu.com/martincaballero7/docs/poesia_insurgente).
- 46** A raíz del éxito que tuvo la socialización de su obra en el 2014, el guerrillero encargado de la formación ideológica del BMC gestionó la difusión de *Desenterrando memorias* como herramienta de estudio en otros frentes y algunos dibujos de la serie fueron publicados en las ediciones de "50 años de Marquetalia" de la *Revista Resistencia* (julio-septiembre de 2014 y enero-marzo de 2015). Por esta

razón, ese mismo año Maleywa empezó a ir de campamento en campamento y, consecuentemente, muchos de sus compañeros se fueron apropiando del proyecto para luego relatarla ellos mismos en ausencia de la artista. En el proceso de desarme de las FARC-EP, esta práctica de socialización tuvo lugar en los Puntos Transitorios de Normalización (PTN). Ahora la labor continúa en los ETCR y en las zonas veredales. Bloque Martín Caballero, "Resistencia: héroe insurgente de la Colombia de Bolívar", 2015. [https://issuu.com/martincaballero7/docs/revres\\_marzo2015](https://issuu.com/martincaballero7/docs/revres_marzo2015); Posada, "Entrevista Con Inty Maleywa II"; *Silla Caribe*, "Aquí ya llegó lo de balas por votos", diciembre 11, 2016. <https://lasillavacia.com/historia/aqui-ya-llego-lo-de-balas-por-votos-59064>.

- 47** Para obtener un panorama detallado de las operaciones en las que todos los actores armados, incluyendo las FARC-EP, cometieron violaciones a los derechos humanos, véase Centro Nacional de Memoria Histórica, "Bases de datos. ¡Basta ya!", <http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/basesDatos.html>
- 48** La fuerza pública presenta un panorama similar, en donde las violaciones a los derechos humanos, que posicionan a este actor como victimario y que han podido ser estudiadas en los últimos años, se contraponen a su identidad grupal, de acuerdo con la cual se identifican como héroes o víctimas. C. E. Milton, Erica Lehrer y M. E. Patterson, *Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011).
- 49** Burke, "History as Social Memory"; Iván Orozco, *Justicia transicional en tiempos del deber de memoria* (Bogotá: Editorial Temis, 2009).
- 50** Se señala acá el componente de reparación simbólica de la ley 975 de 2005 (Ley de justicia y paz) y la ley 1448 de 2011 (Ley de víctimas).
- 51** Yolanda Sierra León, "Reparación simbólica, litigio estético y litigio artístico: reflexiones en torno al arte, la cultura y la justicia restaurativa en Colombia" (Documento de trabajo, Bogotá, 2015), 13. <https://icrp.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/sites/4/2017/10/DOC-DE-TRABAJO-85.pdf>.

## Bibliografía

**Acosta Luna, Olga Isabel** y Museo Nacional de Colombia. "Narraciones patrias. representación pictórica de sucesos históricos de la Independencia durante la primera mitad del siglo xx". En *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, Compilado por Cristina Lleras Figueroa, 104-129. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010.

Alto Comisionado para la Paz. "Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera". 2016. [http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/Documentos compartidos/24-11-2016NuevoAcuerdoFinal.pdf](http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/Documentos%20compartidos/24-11-2016NuevoAcuerdoFinal.pdf).

**Anreus, Alejandro**. *The Social and the Real: Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2006.

**Beltrán, Miguel Angel**. *Las FARC-EP (1950-2015): luchas de ira y esperanza*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2015.

- Benjamin,** Walter. "Sobre El Concepto de Historia". En *Obras Completas*, 303-318. Madrid: Abada Editores, 2005.
- Bloque Martín Caballero. "Resistencia: héroe insurgente de la Colombia de Bolívar". 2015. [https://issuu.com/martincaballero7/docs/revres\\_marzo2015](https://issuu.com/martincaballero7/docs/revres_marzo2015).
- Bloque Martín Caballero. "Versos insurgentes: poesía guerrillera". 2014. [https://issuu.com/martincaballero7/docs/poesia\\_insurgente](https://issuu.com/martincaballero7/docs/poesia_insurgente).
- Burke,** Peter. "History as Social Memory". *Memory: History, Culture and the Mind* 100 (1989): 97-114.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Guerrilla y población civil. Trayectoria de Las FARC 1949-2013*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Memorias en tiempo de Guerra*. Bogotá: Puntoaparte Editores, Colombia, 2009. [http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/memoria\\_tiempos\\_guerra\\_baja.pdf](http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/memoria_tiempos_guerra_baja.pdf)
- Centro Nacional de Memoria Histórica. "Bases de datos. ¡Basta ya!". <http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/basesDatos.html>
- Decter,** Joshua y Helmut Draxler. *Exhibition as Social Intervention. "Culture in Action" 1993*. Londres: Afterall, 2014.
- El Espectador*. "La insondable selva en las ilustraciones de una guerrillera de las FARC", mayo 6, 2017. <https://www.semana.com/cultura/articulo/posconflicto-las-ilustraciones-de-inty-maleywa-hechas-en-la-selva/524465>.
- El Heraldo*. "Inty Maleywa, de la Universidad Bolivariana a pintora de las Farc", noviembre 21, 2016. <https://www.elheraldo.co/politica/inty-maleywa-de-la-universidad-bolivariana-pintora-de-las-farc-304068>.
- FARC-EP. "Programa agrario de los guerrilleros". 1964. <http://cedema.org/ver.php?id=4021>.
- Gell,** Alfred. *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Editado por Guillermo Wilde. Tarragona: Sb Editorial, 2016.
- Halbwachs,** Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

- Jelin,** Elizabeth. *Los trabajos de la memoria: memorias de la represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.
- Jiménez Alfonso,** Camilo Alberto. "Victims and Warriors. Representations and Self-Representations of the FARC-EP and Its Leaders". En *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*, 70-78. Nueva York: University of Rochester Press, Boydell and Brewer, 2017.
- Lucena,** Clemencia. *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1975.
- Lucena,** Clemencia. *La revolución, el arte, la mujer*. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984.
- Maleywa,** Inty. "Naturaleza muerta o agonía de la naturaleza". <https://resistencia-colombia.org/cultura/galeria/1787-naturaleza-muerta-o-agonia-de-la-naturaleza>.
- Maleywa,** Inty. *Desenterrando memorias: historia del conflicto social y sus víctimas*. Bogotá: Independencia Records, 2017.
- Miami Herald*. "A Colombian Guerrilla Spent 14 Years Painting in Obscurity. Will Peace Bring Her a Public?", marzo 23, 2017. <https://www.miamiherald.com/news/nation-world/world/americas/colombia/article140300663.html>.
- Milton,** C. E., Erica Lehrer y M. E. Patterson. *Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Museo Nacional de Colombia. "Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro". En *Memorias Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia "Ernesto Restrepo Tirado"*. Compilado por Museo Nacional de Colombia. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2000.
- Museo Nacional de Colombia. *Diego, Frida y otros revolucionarios*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2009.
- Museo Nacional de Colombia. *Museos, memoria, historia: memorias de la XX Cátedra Anual Ernesto Restrepo Tirado*. Editado por José Fernando Navarro Rubio y Paolo Vignolo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2017.
- Orozco,** Iván. *Justicia transicional en tiempos del deber de memoria*. Bogotá: Editorial Temis, 2009.

- Ostovich, Steven.** "Dangerous Memories and Reason in History". *Kronoscope* 5, n.º 1 (2005): 40-57.
- Pini, Ivonne.** *El Arte como construcción de memorias. Conferencia.* Conferencia, Banco de la República de Colombia, Bogotá, 2015.
- Posada Villada, Valeria.** "Entrevista Con Inty Maleywa II." Junio 17, 2019.
- Posada Villada, Valeria.** "Entrevista Con Inty Maleywa", marzo 22, 2019.
- Posada Villada, Valeria.** "When Memories Become Duty: Colombia's Memory House Museum and Argentina's Space of Memory and Human Rights". Tesis de Maestría en Museología y Artes, Universiteit van Amsterdam, 2018.
- Quishpe, Rafael.** "Los excombatientes y la memoria: tensiones y retos de la memoria colectiva construida por las FARC en el posconflicto colombiano". *Análisis Político* 31, n.º 93 (2018): 93-114.
- Ramírez Bolívar, Ingrid Johanna.** "Unheard Claims, Well-Known Rythms. The Musical Guerrilla FARC-EP (1988-2010)". En *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*, 210-218. Nueva York: University of Rochester Press, Boydell and Brewer, 2017.
- Resistencia Colombia. "Galería", s.d.
- Rutas del conflicto. "El Davis: el nacimiento de las FARC". 2017. [http://rutasdelconflicto.com/especiales/nacimiento\\_farc\\_davis/](http://rutasdelconflicto.com/especiales/nacimiento_farc_davis/).
- Rubiano, Elkin.** "Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)". Tesis de Doctorado en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, 2019.
- Sierra León, Yolanda.** "Reparación simbólica, litigio estético y litigio artístico: reflexiones en torno al arte, la cultura y la justicia restaurativa en Colombia". Documento de trabajo, Bogotá, 2015. <https://icrp.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/sites/4/2017/10/DOC-DE-TRABAJO-85.pdf>.
- Silla Caribe.* "Aquí ya llegó lo de balas por votos", diciembre 11, 2016. <https://lasillavacia.com/historia/aqui-ya-llego-lo-de-balas-por-votos-59064>.
- Todorov, Tzvetan.** "Los abusos de la memoria". *Cartaphilus* 5 (2000): 200-203.
- Vega Cruz, Martín.** *El último fusil.* Bogotá: Nueva Editorial Teoría y Praxis, 2018.





## Más allá del Bronx Circulación, creación e inclusión social en el Museo Nacional de Colombia

**María Alejandra Rodríguez Buitrago**

Antropóloga, Pontificia Universidad Javeriana

**Ángela Viviana Cano**

**Gustavo Ávila**

**Juan Diego Jiménez**

**Nelson Camilo Jiménez**

Estudiantes de Antropología, Universidad Nacional de Colombia

### Resumen

En este artículo describimos etnográficamente la trama de actores, artefactos, narrativas y prácticas *ensambladas* durante el proceso de construcción de una maqueta de la L (antigua calle del Bronx) en el Museo Nacional de Colombia. El escrito entrelaza el análisis del material etnográfico obtenido durante el diseño museológico de la exhibición temporal *Historias de La L*, las observaciones realizadas en la sala de exposiciones y las narrativas de los autores de la pieza –jóvenes exhabitantes de calle que elaboraron el modelo a escala mientras conversaban con los visitantes del museo–. Con esto, buscamos dar cuenta de las dinámicas y características de un proyecto de curaduría participativa que deviene en un análisis antropológico de los significados y prácticas relacionados con la vida de calle y el consumo de drogas en la ciudad de Bogotá. La potencia de este tipo de trabajo radica en la intersección de prácticas provenientes de los ámbitos de la salud, la intervención social y la cultura. Esta experiencia permite pensar en los museos como escenarios de circulación de personas y saberes que facilitan el diálogo, la escucha, la creación cultural y la inclusión social.

**Palabras clave:** calle del Bronx, circulación, curaduría participativa, habitantes de calle, inclusión.

Ayer... caminábamos en las oscuras sendas de nuestras vidas, en una búsqueda incierta, sin luz, sin sentido, ignorando quiénes éramos y nuestra razón de ser en el universo. Ayer, cargando pesadas cadenas, solo un destino era seguro: el de la autodestrucción y la muerte. Hoy... la vida nos privilegia estando aquí, unidos por fuertes lazos de hermandad, con puntos de convergencia chimbas que nos permiten conocernos en los otros, para respetarnos y aprender a pensar, a sentir y a ejercer responsablemente nuestra libertad. Juntos, en la sencillez y profunda sabiduría de la cotidianidad, movidos por el amor, el arte, la cultura, la música, encontramos el horizonte perdido, sentimos que no estamos solos, crecemos y aprendemos a vivir.

Pajarito, inauguración de la exposición *Historias de La L*, 4 de septiembre de 2018.

En 1998 se demolió la antigua “calle del Cartucho”, ubicada en el barrio Santa Inés, en el centro histórico de Bogotá. Este espacio albergó por casi dos décadas a un amplio número de consumidores y vendedores de sustancias psicoactivas de la capital y se estableció como lugar de convergencia de habitantes de calle y personas en condición de vulnerabilidad. Tras la desaparición del Cartucho, la L o calle del Bronx asumió buena parte de las funciones que históricamente había desempeñado ese espacio.

La L se estableció a lo largo de tres cuadras, entre la carrera 15 bis y las calles novena y décima, en el populoso sector del Voto Nacional. Incluso antes del desmantelamiento del Cartucho, la L era reconocida por los usuarios de drogas como una pequeña “olla”<sup>1</sup>. La importancia que este sitio adquirió en la ciudad se debió, en gran medida, a que centralizó las prácticas realizadas anteriormente en el Cartucho como el expendio y consumo de sustancias psicoactivas, el comercio de objetos robados, la proliferación de locales dedicados al juego, la “rumba” y el trabajo sexual, y el albergue de personas pobres y marginalizadas. No obstante, existían diferencias significativas entre los dos lugares. La densidad de población fue mucho más alta en la L y, por ende, el control de los individuos y objetos que por allí circulaban fue, desde un principio, más estricto y punitivo.

La L fue un lugar de encuentro para habitantes de calle y usuarios de drogas de diferentes procedencias, edades y orígenes sociales. Sin embargo, las crónicas y noticias que circularon durante años en los medios de comunicación, que Pabón<sup>2</sup> denomina *narrativas del desprecio*, raramente incluyeron la perspectiva de estas personas, enfocándose únicamente en la violencia y en una particular lectura del lugar como *zona del terror*<sup>3</sup>. El

artículo “Viaje al infierno: entre las entrañas del Bronx”, publicado en la revista *Semana*, se refería a este barrio de la siguiente manera: “Muy pocos sitios en el mundo son tan emblemáticos y representan la degradación y la desidia estatal como la llamada zona del Bronx”<sup>4</sup>. Una revisión sistemática de noticias de prensa mostró cómo la esfera mediática se encargó de crear y mantener en el imaginario de la población bogotana una representación del Bronx como “el cementerio de los muertos vivos” o “la peor vergüenza de Bogotá”<sup>5</sup>. La influencia de este discurso se evidenció en el visto bueno de la población hacia la acción estatal que expulsó a todos los habitantes de la L el 28 de mayo de 2016. La justificación para acabar con el lugar, tal como sucedió con el Cartucho, amalgamó políticas de seguridad y renovación urbana, con el argumento de la necesidad de intervenir espacios degradados social y arquitectónicamente. El alcalde mayor de la época se refirió al desalojo en los siguientes términos: “No vamos a permitir que organizaciones criminales armen una isla, una república independiente en la mitad de la ciudad donde se llevan a cabo toda clase de operaciones delictivas sin ningún control”<sup>6</sup>.

Investigaciones recientes han mostrado cómo este proyecto de control sobre el espacio forma parte de un *ensamblaje global* que promueve, instaure y traduzca políticas *prohibicionistas*, según las cuales este tipo de espacios deben ser erradicados como parte de la “guerra contra las drogas”<sup>7</sup>. Desde esta perspectiva ideológica, el consumo de drogas es visto como un factor de degradación de la sociedad que corrompe la salud y la seguridad pública. Sin embargo, las políticas trazadas desde esta orientación ignoran la existencia de otros factores relacionados con el uso problemático de drogas, tales como el entramado político, social, económico y cultural que facilita o limita la elección individual frente al consumo.

Tras la desaparición de la L, varios jóvenes que habitaron el lugar fueron trasladados al Instituto Distrital para Protección de la Niñez y la Juventud (IDIPRON). En dicha institución ingresaron en un proceso de *mitigación y reducción de daños*<sup>8</sup>. Un grupo de estos jóvenes, aficionados al hip-hop, fundó el colectivo *Free Soul* y construyó un proyecto artístico para hacer memoria y evitar que sus antiguos compañeros de la L, varios de ellos desaparecidos después del desalojo, cayeran en el olvido<sup>9</sup>. De esta iniciativa surgieron varios temas musicales y una cartografía social de la L que tomó la forma de un modelo a escala. En la construcción de esa maqueta, elaborada en la casa La Rioja, uno de los Centros de Atención Integral a Adolescentes y Justicia Juvenil del IDIPRON, participaron los integrantes de *Free Soul* y un grupo de más de 100 jóvenes exhabitantes del Bronx, quienes por primera vez tuvieron la oportunidad de narrar sus experiencias en un escenario mediado por pares. Posteriormente, varios de estos jóvenes participaron activamente en los espacios de mediación<sup>10</sup> propiciados dentro del Museo Nacional de Colombia<sup>11</sup>.



Susana Fergusson  
**Primera maqueta de la L  
construida en La Rioja**

2017  
Fotografía digital  
Colección de la autora

Yan Carlos Guerra, Jhon Smith, Edgar Santana, Isabele Robayo, Brayan Camelo, Jamer Baquero, Junior Andrés Guapi y Winder Jojoa, apoyados por los educadores del IDIPRON Susana Fergusson y Leonardo Gámez, conformaron un equipo de trabajo para hacer memoria y evitar el olvido de la L. En el 2017, este colectivo fue invitado a participar en la Sala Wiki del Museo Nacional, una exposición temporal construida a manera de prototipo para que los visitantes pudieran asociar hitos históricos y lugares de Colombia relacionándolos con las diferentes letras del alfabeto. Con el apoyo de la Curaduría de Etnografía y del departamento de Acción Educativa y Cultural, la maqueta ingresó al museo y fue instalada en la letra "L". A partir de ese momento se dio inicio al trabajo de formación en técnicas de mediación para los jóvenes y se implementó una estrategia de sensibilización en el interior del museo para que estas personas, de "ropa ancha" y ademanos callejeros, no fueran objeto de estigmatización. Este proceso buscaba simplificar los conceptos de la mediación para que los jóvenes encontrarán razón y resonancia con aquello que el museo les proponía: implementar metodologías para crear puentes entre prácticas, corporalidades, memorias y lugares, y construir recursos pedagógicos para acercar el mundo de la "alta cultura" a la vida de jóvenes que experimentaban el arte a través de

las líricas del hip-hop y de la creación de tejidos y otros objetos. Sin duda fue un trabajo de doble vía, en el cual las personas que acompañaron el proceso configuraron estrategias de entendimiento para conectarse y crear lazos de entendimiento y confianza.

Terminado este proceso, la Curaduría de Etnografía le propuso a los jóvenes montar una exposición temporal para ensamblar en el museo una versión más pequeña de la maqueta para ser expuesta en la sala permanente Hacer Sociedad. La pieza tiene sentido en una sala como esta, en cuanto refleja una manera de acercarnos a un lugar que ya no existe a través de la representación de quienes vivieron y construyeron relaciones significativas allí. De esta manera, la pieza denota la reflexión sobre las interacciones de distintos agentes en un lugar que nos invita a un diálogo sobre las diversas formas de estar y habitar el mundo, esto es, de una u otra manera, hacer sociedad.

El objetivo de este artículo es describir la trama de actores, artefactos, narrativas y prácticas ensamblada durante la construcción del modelo a escala de la L en el Museo Nacional. Para esto, analizamos etnográficamente la manera en que se diseñó y montó la exposición temporal *Historias de la L* y reflexionamos sobre las implicaciones de realizar una *curaduría participativa*. Posteriormente, presentamos una síntesis de las narrativas recopiladas por los autores de este artículo durante la exposición de la maqueta en el museo, llevada a cabo entre los meses de agosto y noviembre de 2018. Finalmente, esbozamos algunas conclusiones sobre este proceso que articuló diferentes dimensiones del trabajo de investigación, educación y creación en espacios museales. Retomando el epígrafe de este artículo, es posible decir que el tránsito por nuevos lugares, propiciado por la reconstrucción del mundo de la L, les permitió a los jóvenes transformar sus maneras de ser y habitar el mundo<sup>12</sup>. Este cambio hizo posible el reconocimiento de nuevos *horizontes de posibilidad*<sup>13</sup> en medio de la situación de vulnerabilidad que aún hoy siguen padeciendo.

### Una curaduría participativa

Semana tras semana, los expositores se reunieron con los visitantes frente a la reserva visible de etnografía, ubicada en el primer piso del Museo Nacional. Allí se adecuó una estructura en madera que les permitió adelantar el ensamblaje de la maqueta e interactuar con los públicos en el marco de la exposición temporal *Historias de la L*. La pieza en construcción ocupaba la mesa principal, mientras que alrededor de un mueble auxiliar interactuaban los artífices de la maqueta y los visitantes. Entre tanto, en el perímetro de la sala estaban ubicadas las piezas de las colecciones de Arte y Arqueología de gran formato que, según manifiestan los funcionarios del

museo, no han podido ser trasladadas todavía a las salas renovadas. De modo que la maqueta contrastaba con un universo compuesto por urnas funerarias pertenecientes a pueblos prehispánicos y esculturas de diversos periodos, técnicas y dimensiones.

Este formato de creación *in situ* del objeto expositivo tuvo como antecedente directo el *Projeto morrinho*<sup>14</sup> realizado por habitantes de las favelas de Río de Janeiro, quienes construyeron varios modelos a escala para visibilizar los problemas de sus barrios. Dichos modelos han facilitado la circulación de narrativas sobre la vida cotidiana, la violencia y los conflictos sociales de la gran urbe latinoamericana a través de espacios museales de Brasil y del mundo. Tanto el *Projeto morrinho* como la exposición temporal *Historias de la L* del Museo Nacional son estrategias para amplificar las voces de sectores y actores sociales históricamente discriminados y excluidos de los espacios por donde circula la alta cultura. Ambas iniciativas forman parte de un universo variopinto de proyectos museales que se están dando alrededor del mundo, en los cuales se desafían las lógicas tradicionales de los museos al vincular a los ciudadanos con procesos de curaduría. En este tipo de proyectos, las personas intervienen activamente en la construcción y selección de las narrativas y materialidades por medio de las cuales se da cuenta de su lugar-en-el-mundo<sup>15</sup>. De esta manera, estos actores se vinculan a los proyectos como sus creadores, situando sus saberes y prácticas en ideas plásticas, visuales o auditivas que nacen de las experiencias de subalternidad en las que normalmente viven. Estas prácticas dotadas de sentido en su propia creación, les permiten romper con el canon artístico en el cual un experto produce objetos para ser exhibidos en un lugar accesible únicamente para sus pares. En este tipo de experiencias, los creadores se toman los museos para fomentar diálogos diversos que permiten deconstruir estereotipos, situar narrativas y mostrar la humanidad plasmada en los objetos que exhiben.

La curaduría de la maqueta de la L tuvo, desde su inicio, un abordaje participativo. Atendiendo, en primer lugar, a la consolidación de un objetivo común que reuniera y motivara a los jóvenes de IDIPRON y, en segundo lugar, a los desafíos que propone el proyecto de renovación de guiones del Museo Nacional<sup>16</sup>. Dicho proyecto busca construir nuevas miradas sobre la historia y el patrimonio, fomentando la generación de iniciativas que permitan dialogar desde diferentes posturas sobre los sucesos y objetos que han sido incorporados tradicionalmente como representativos de la historia nacional<sup>17</sup>. De ahí que sea necesario propiciar espacios de participación en los cuales grupos poblacionales concebidos como subalternos propongan acciones para reflexionar sobre su historia y los imaginarios sociales con que han sido representados.



Los objetivos de la exposición y sus diferentes componentes fueron definidos con los jóvenes y los educadores del IDIPRON en varios talleres y sesiones de trabajo. Lo primero que se realizó fue la escogencia del título de la exposición. Los jóvenes insistieron en ir “más allá del Bronx”. Con esto, se referían a la necesidad de “hablar cosas diferentes” y, de esta manera, se distanciaban de las narrativas elaboradas por los medios de comunicación. Para ellos, era necesario recuperar la L, nombrándola de manera adecuada, trayendo de nuevo eso que ellos llaman el “pedazo”<sup>18</sup>, a la existencia; narrándolo con sus propias palabras y reconociéndolo desde su singular perspectiva. Por eso la exposición se tituló *Historias de la L*. A esto se le agregó un subtítulo descriptivo propuesto por el equipo del museo: *ensamblando un mundo en un modelo a escala*. Posteriormente, con la ayuda de la oficina de prensa del IDIPRON, fue posible entrar a las ruinas de la L y tomar varias fotografías. Se hicieron más de 50 tomas y al final los jóvenes y el equipo de curaduría seleccionaron siete fotografías. Posteriormente, se construyeron en conjunto las fichas técnicas con la intención de hacer una lectura émica de las imágenes, usando elementos y técnicas de decodificación de la educación popular<sup>19</sup>. A continuación, se presenta una muestra del material curado<sup>20</sup>.

Andrés Góngora  
**Exposición temporal**  
**Historias de la L**  
2018  
Fotografía digital  
Colección del autor

IDIPRON  
**"200 de boronas"**

2018  
Fotografía digital  
Instituto Distrital para la Protección de la  
Niñez y la Juventud

La felicidad y el sufrimiento se encontraban al cruzar una puerta o pasar la calle. Las familias vivían con sus hijos, apenas con lo esencial, aunque nunca hacía falta nada en la casa, en la pieza, en el "cambuche". Quienes permanecían en la calle podían sobrevivir comprando "combinados" o almuerzos de bajo precio, de ahí el título de la fotografía.



IDIPRON  
**Cada quien se  
hacía su templo**

2018  
Fotografía digital  
Instituto Distrital para la Protección de la  
Niñez y la Juventud

En la L había tiempo para creer en algo superior, para hablarle, quejarse o solicitarle favores. Allí no existía iglesia, pero sí santuarios en los que cada uno creía libremente; lugares para tener esperanza en medio de la oscuridad.

La Virgen también marcaba el territorio de una persona. Ese espacio era adquirido con experiencia, conocimiento y valor. Solo quien llevaba muchos años allí tenía "su pedazo", "su creencia".



IDIPRON  
**El juzgado**

2018  
Fotografía digital  
Instituto Distrital para la Protección de la  
Niñez y la Juventud

Y ahora que la L es otra, quedan los recuerdos y las experiencias de lo que allí pasaba, de las vidas que se quedaron y del tiempo perdido. Esta casa era una "oficina del mal". Allí ingresaban las personas que quebrantaban la "ley de la calle", pero muchas de ellas jamás salían. Hubo aquí un patíbulo en donde el orden se establecía día tras día.



IDIPRON  
**Si las paredes  
tuvieran boca...**

2018  
Fotografía digital  
Instituto Distrital para la Protección de la  
Niñez y la Juventud

Las redes de la L atravesaban sus muros; por sus hendiduras se filtraba la corrupción. Los intercambios eran diversos: armas, dinero, drogas ilícitas y otros bienes pasaban de mano en mano y de lado a lado.



Susana Fergusson  
**Exposición de la  
segunda maqueta de la L  
en el Museo Nacional**

2017  
Fotografía digital  
Colección de la autora

Adicionalmente, y como parte integral de esta exposición, se construyó un glosario de la jerga usada comúnmente en la L (véase anexo 1). Verbos, adjetivos, cultura material y topónimos forman parte de la selección de palabras compiladas para acercar los visitantes de la exposición a la vida cotidiana de las poblaciones callejeras de Bogotá.

Estos elementos funcionaron como *detonadores de la memoria* para los exhabitantes de la L y para todos aquellos que conocieron esas calles. Al mismo tiempo, y gracias a la construcción de la nueva maqueta en el museo, fue posible compartir con los visitantes otra historia del Bronx, una historia que, siguiendo a Butler, puede ser interpretada como una herramienta de lucha contra la *memoria institucionalizada* que insta por el olvido y el oscurecimiento de ciertos lugares y fechas<sup>21</sup>. En la articulación de estas narrativas con los materiales (pinturas, pegamento, marcadores, plástico, cartón, tela, madera, alambre y acetato) se ensamblaron los "ranchos" que guardaban historias de violencia, sufrimiento, amor y convivencia, y se recrearon las calles y rutinas de la L. Así se consolidó este ejercicio de cartografía social de un espacio al que ya no era posible acceder físicamente.

Muchos visitantes acudieron a la invitación de los expositores y se sentaron un rato a escuchar historias y a fabricar personajes. Con sus contribuciones se unieron a este *ensamblaje museal*<sup>22</sup> que refleja la convergencia de saberes, las maneras de ser y de sentir de los jóvenes y de los públicos. Yan Carlos, uno de los expositores y constructores de la maqueta, analizó este proceso de la siguiente manera:

La exposición fue ese momento de recordar al construir. Primero construyendo con los socios. Se venían los recuerdos. Eran 156 recuerdos, porque en ese entonces éramos 156 internos que habíamos salido del sector. Luego fue lo bonito de montar la exposición y de estar en el Museo Nacional... Allí tuvimos esa integración, una integración sana, sin consumo, recordando momentos difíciles y momentos agradables.

De esta manera, los jóvenes del colectivo *Free Soul* y otros compañeros del IDIPRON se encargaron de exponer la maqueta de la L y compartir sus experiencias de vida con los visitantes. Según Mayali Tafur, coordinadora del departamento de Acción Educativa y Cultural del museo, esta propuesta generó muchos cuestionamientos en cuanto a la inclusión, la mediación, el derecho y la ciudadanía. El equipo del museo tuvo que pasar por un proceso de sensibilización para que los nuevos huéspedes no fueran discriminados y, al mismo tiempo, fue necesario capacitar a los jóvenes para dialogar con los visitantes. Para la educadora comunitaria Susana Fergusson, la experiencia constituyó un proceso de circulación social en el cual los jóvenes y sus compañeros de La Rioja ingresaron a un espacio antes vedado y pudieron relacionarse con personas ajenas a su entorno. Cada uno de los elementos de los modelos a escala construidos por los jóvenes del IDIPRON está atravesado por todos estos recuerdos. En este punto es posible decir que la maqueta es un *ensamblaje*<sup>23</sup> de afectos, narrativas, artefactos, materiales, significados y experiencias que trabajaron juntos para recrear el mundo de la L. De este modo, los objetos adquieren trayectorias biográficas, marcaciones culturales impresas en su producción, circulación, apropiación y en los diferentes atributos que los humanos les otorgan<sup>24</sup>.

A finales del 2018, los jóvenes de *Free Soul* dejaron la casa La Rioja en busca de autonomía e independencia. Surgió entonces la posibilidad de postular la exposición de la maqueta al premio Ibermuseos de Educación. El proyecto ocupó el segundo lugar entre todas las instituciones museales de América Latina, Portugal y España que participaron en esa ocasión. El jurado reconoció la iniciativa del Museo Nacional resaltando la manera en que la exposición promovió mecanismos de inclusión social y ayudó a modificar algunas de las dinámicas excluyentes de los espacios de circulación artística y cultural. El dinero del premio sirvió para que los jóvenes sintieran que el trabajo en el ámbito cultural podía ser una vía



Jhon Jairo Hernández Smith / Yan Carlos Guerra / Edgar Santana / Lorena  
Isabele Roballo (n. 1998) / Brayan Camelo / Jamer Baquero / Junior Andrés  
Guapi / Winder Jojoa / Leonardo Torres / Susana Fergusson / Francisco Serrano  
**Maqueta de la L (antigua calle del Bronx en Bogotá)**

2018  
30 x 130 x 90 cm  
Cartón, tela, vinilo y materiales reciclables ensamblados  
Id. 26406  
Museo Nacional de Colombia  
Elaborada por jóvenes del IDIPRON en el Museo Nacional de Colombia (2018)  
Fotografía: Andrés Góngora

para que poblaciones históricamente discriminadas, como los usuarios de drogas, generen ingresos y encuentren escenarios para combatir el estigma y la discriminación.

Durante este proceso, el colectivo *Free Soul* se fue consolidado como un grupo de creación cultural e investigación en la acción que promueve procesos de inclusión social y reducción de daños. En el 2019, la Curaduría de Etnografía del Museo Nacional de Colombia y el colectivo *Free Soul* fueron invitados por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA), entidad encargada del plan de renovación urbana del centro de Bogotá, para construir el espacio de memoria en la antigua calle del Bronx. Así surgió el proyecto Co-laboratorio de Creación y Memoria La Esquina Redonda<sup>25</sup>. De esta manera, los jóvenes que construyeron la maqueta retornaron la L, pero esta vez para contar la historia del espacio heterotópico al que consideraban su hogar.

### Narrativas de otro mundo<sup>26</sup>

Construir la maqueta implicó hacer memoria, abrir una puerta hacia las experiencias del pasado y manifestarlo, por un lado, en la elaboración artesanal de una réplica arquitectónica y, por otro, en una narrativa que fue, simultáneamente, referencial y catártica. Las narrativas son otra pieza del ensamblaje, porque las palabras alimentaron el proceso de creación inscribiéndose sutilmente en los materiales artesanales para darle sentido y profundidad a la pieza en construcción. En este apartado presentamos una descripción de esas narrativas, entendiéndolas como una cualidad que relativiza los discursos dominantes, pero también como el discurso testimonial de los agentes para transformar sus dolores privados en voces públicas<sup>27</sup>.

Sugerimos que las narrativas, en esta ocasión, son también un mediador entre los recuerdos y el modelo a escala, pues los espacios se configuran a partir de sus relatos, cobran nuevas dimensiones que desbordan la superficialidad de los muros, que no se agotan en las formas urbanas<sup>28</sup>. Las palabras con que los autores contaban experiencias emocionales, descripciones del espacio, puntos de vista que incluían su pasado y fenómenos que hacen eco en las políticas públicas fueron colmando de sentido, afectos, movimiento y vida la maqueta de la L.

Las narrativas fueron recogidas por medio de técnicas de experimentación etnográfica<sup>29</sup>. Se trató de una investigación sobre las memorias de un lugar que dejó de existir físicamente, cuyo trabajo de campo se realizó, en gran medida, en el Museo Nacional. Durante el montaje de la pieza y la mediación con el público fueron surgiendo recuerdos espontáneos en los autores y preguntas específicas de los espectadores. Este apartado es el resultado de una reconstrucción dialógica, un ejercicio de observación-

participante e investigación en la acción que incluyó escucha, reflexión, sistematización y selección de información relevante.

### **Fronteras**

Las actividades cotidianas de la L la ubicaban como un lugar proscrito e indeseado, aparentemente desligado del resto de la ciudad. Esa separación de prácticas, que es la misma disyunción que se presenta entre lo legal y lo ilegal, se fue materializando hasta consolidar cercos que aislaban el espacio heterotópico de la L. Así, lo que pasaba *dentro* de sus fronteras transcurría con una lógica diferente, emancipada, más no inconexa, del *afuera*.

Los primeros cercos eran evidentes. Frente a lo que podría llamarse la entrada principal, denominada “cobijas”, había dos casas esquineras conectadas por neumáticos desgastados; sobre una de ellas se leía la inscripción “Cristo te ama”. En las dos entradas restantes, llamadas “basuras”, las fronteras adquirían también forma física, representadas por aglomeraciones de basura y material reciclado. Las entradas cumplían varias funciones. Separaban a la L del resto de la ciudad, dejando en su interior un derecho consuetudinario propio, con otras normas, códigos morales, prácticas y valores. Los neumáticos y la basura restringían también el tránsito de automóviles y motocicletas, lo que facilitaba la identificación de las personas que ingresaban en la zona.

Además de los obstáculos que funcionaban como puertas de acceso, había otro tipo de restricciones, esta vez sensoriales, fabricadas por la comunión de diferentes objetos para impedir que agentes externos presenciaran lo que acontecía en la L. Estas prácticas de invisibilidad consistían principalmente en colgar de poste a poste decenas de banderines multicolores que constituían una barrera visual que impedía que las calles fuesen monitoreadas desde las alturas. La música de las rockolas retumbaba con gran intensidad reproduciendo tonadas de rap, reguetón, electrónica y norteña. El ruido ayudaba a mantener el eterno ambiente de “rumba”, al tiempo que silenciaba las conversaciones, “tranzas”<sup>30</sup> e interrogatorios. De igual manera, los olores emanados de la gran cantidad de basura y de la combustión del bazuco apartaban a quienes no estuvieran interesados en entrar.

Dentro de la L, el espacio estaba segmentado por fronteras, ahora invisibles, que delimitaban el alcance o zona de influencia de los “ganchos” o negocios especializados en la venta de bazuco. A partir de los ganchos se organizaban circuitos de comercio, zonas de influencia y una serie variada de servicios. Frente a las fachadas de las casas, de lado a lado de las calles, se observaba una multitud de “bahareques”: casas prefabricadas en madera que ofrecían dulces, alimentos, cigarrillos y otras drogas. Detrás



Jhon Jairo Hernández Smith / Yan Carlos Guerra / Edgar Santana / Lorena  
Isabele Roballo (n. 1998) / Brayan Camelo / Jamer Baquero / Junior  
Andrés Guapi / Winder Jojoa / Leonardo Torres / Susana Fergusson /  
Francisco Serrano

### **Maqueta de la L (antigua calle del Bronx en Bogotá) (Detalle entrada “cobijas”)**

2018  
30 x 130 x 90 cm

Cartón, tela, vinilo y materiales reciclables ensamblados  
Id. 26406

Museo Nacional de Colombia  
Elaborada por jóvenes del IDIPRON en el Museo Nacional de Colombia (2018)  
Fotografía: Andrés Góngora



Jhon Jairo Hernández Smith / Yan Carlos Guerra / Edgar Santana / Lorena  
Isabele Roballo (n. 1998) / Brayan Camelo / Jamer Baquero / Junior Andrés  
Guapi / Winder Jojoa / Leonardo Torres / Susana Fergusson / Francisco Serrano

**Maqueta de la L (antigua calle del Bronx en Bogotá)  
(Detalle entrada "basuras")**

2018  
30 x 130 x 90 cm

Cartón, tela, vinilo y materiales reciclables ensamblados  
Id. 26406

Museo Nacional de Colombia  
Elaborada por jóvenes del IDIPRON en el Museo Nacional de Colombia (2018)  
Fotografía: Andrés Góngora

de ellos, las puertas de los primeros pisos de las edificaciones conectaban con los billares, rockolas, sitios de máquinas tragamonedas y ventas de comida. Otras puertas conducían a negocios y espacios cuyo ingreso estaba restringido a propósitos especiales, tales como el recibimiento de visitantes importantes o la ejecución de torturas y castigos. De modo que las fronteras materiales se transformaban en límites morales y de comportamientos, pues todo lugar gobernado contempla códigos propios que deben cumplirse para hacer posible la vida<sup>31</sup>.

### Códigos

En contra de las apariencias, "la L era el lugar más controlado de la ciudad". Y las maniobras que allí surgieron para conservar la clandestinidad iban más allá de las restricciones sensoriales. Las barreras materiales, visuales, olfativas y acústicas, que sellaban el espacio y determinaban qué podía entrar y qué no, se trasladaban hacia los límites internos y configuraban normas estrictas sobre aquello que se podía y no se podía hacer. Dichas normas protegían la clandestinidad de la L y solo eran evidentes después de "parchar"<sup>32</sup> mucho tiempo allí. Dentro de este código implícito, estaba la obligación de ser requisado al entrar y la prohibición de filmar o tomar fotografías. Robar, pelear y consumir pegante<sup>33</sup> eran comportamientos punibles. Y, para sancionar la trasgresión de las normas, existían las denominadas "casas de justicia", sórdidos lugares donde se ejecutaban todo tipo de violaciones a los derechos humanos.

Otro de los códigos que delineaba los límites entre las prácticas permisibles y las punibles consistía en evitar la circulación de una narrativa sobre el lugar, aplicando a los habitantes y visitantes de la L la llamada "ley del silencio". Por ejemplo, aquellos que tenían mucho conocimiento de la dinámica del lugar, personas que trabajaban en el comercio de drogas o que se habían endeudado no podían salir, pues poseían información considerada valiosa que podía comprometer la estabilidad del *pedazo*. Según la ley del silencio, hay cosas que jamás deben pronunciarse. Quien permanecía en el *pedazo* sabía que "bandearse"<sup>34</sup> dejando saber lo que se había visto o escuchado *adentro* era duramente castigado. Así que los agentes de seguridad de la L identificaban a las personas que representaban una posible amenaza y les impedían abandonar el lugar. De esta manera, protegían los canales y flujos de información. Los representantes de estos órganos eran denominados "sayas" o "sayayines", básicamente, guardias armados que hacían cumplir los códigos de conducta de la L. Estos personajes operaban en coordinación con los "campaneros", vigías encargados de proteger el *pedazo* de posibles intervenciones policiales y de supervisar los focos de peligro dentro y fuera de la L.



Jhon Jairo Hernández Smith / Yan Carlos Guerra / Edgar Santana / Lorena  
Isabele Roballo (n. 1998) / Brayan Camelo / Jamer Baquero / Junior Andrés  
Guapi / Winder Jojoa / Leonardo Torres / Susana Fergusson / Francisco Serrano  
**Maqueta de la L (antigua calle del Bronx en Bogotá) (Detalle)**

2018  
30 x 130 x 90 cm

Cartón, tela, vinilo y materiales reciclables ensamblados  
Id. 26406

Museo Nacional de Colombia  
Elaborada por jóvenes del IDIPRON en el Museo Nacional de Colombia (2018)  
Fotografía: Andrés Góngora

Los habitantes de la L eran perseguidos por diferentes actores: la policía, el ejército, los órganos de seguridad del *pedazo* y sus propias "liebres"<sup>35</sup>. Estas persecuciones acontecían principalmente por quebrantar las normas y faltar a la palabra. Con el respeto a la palabra se demostraba seriedad y el quebrantamiento de esta norma hacía que un sujeto se transformara en "fulero", "sapo" o traidor. La consecuencia de esta deslealtad hacía que el delator se ganara una "liebre". Para reparar el daño, era necesario "probar finura"<sup>36</sup>. Solo así, el transgresor podría retornar a "rebuscarse lo del diario", "conspirar"<sup>37</sup>, salir de la L a "revolucionar"<sup>38</sup> y garantizar la comida, la habitación y las "bichas"<sup>39</sup>.

### Tipologías del acreedor

A pesar de la enorme confluencia de personas en la L, era posible identificar al menos cuatro tipos de habitantes. El primero corresponde a visitantes itinerantes, que ingresaban a comprar el producto de su preferencia, consumían *adentro*, se enfiestaban y luego retornaban a sus actividades cotidianas. Se les conocía como "los gomelos" o "los fumones". Este grupo estaba compuesto por niños, jóvenes y adultos de ambos sexos que ingresaban los fines de semana en busca de "farra". Ellos tenían restringido el ingreso a varios establecimientos y, por lo regular, permanecían cerca de la entrada denominada "cobijas". Según los exhabitantes de la L, los vínculos afectivos de estas personas con el *pedazo* eran frágiles, pues solo lo veían como un sitio para comprar y consumir drogas libremente. Era común ver a las madres de los gomelos entrando a la L en busca de sus hijos. Ellas fueron un "signo de esperanza", una señal de que, con la ayuda de colegas, familia o amigos, era posible abandonar el bazuco.

Otro grupo corresponde a quienes hicieron del *pedazo* su lugar de trabajo: la gente del tráfico de drogas que establecía en el lugar complejas relaciones de intercambio. No hay que olvidar que el mercado de sustancias ilícitas es también una red de actores y mediadores que regulan relaciones de protección y lealtad a través del "ajuste de cuentas" y la ejecución de castigos y venganzas. Para cumplir con todas estas funciones, este grupo se organizaba por jerarquías y ostentaba rasgos de distinción con una estética particular. Portaban armas, joyas y tenían acceso a edificios y habitaciones exclusivas. A los más prestigiosos y experimentados se les conocían como "los plumas". No se los veía con regularidad, pues su trabajo consistía en conectar el mundo de la L con redes de comercio ilegal en todo el país. Cuando llegaban a la L se los reconocía porque eran escoltados por varios sayas e ingresaban siempre a habitaciones con entradas secretas.

Un tercer grupo de personas estaba constituido por aquellos que hicieron de la L su lugar de residencia. Algunos, porque el consumo era "su única realidad". En esa categoría estaban las "pirañas", ladrones que salían del *pedazo* a "revolucionar" y regresaban para "pegarse las trabas"<sup>40</sup> y

“engomarse<sup>41</sup> jugando maquinas o billar “hasta que el bolsillo les avisaba” que había que salir a conseguir dinero. Algunas “pirañas”, tras habitar el *pedazo* por largas temporadas y haber conseguido dominar los códigos que mediaban las relaciones sociales, podían ascender en la jerarquía de la L y convertirse en “campaneros”. Muchas “pirañas” provenían de otras regiones del país y llegaban al Bronx buscando trabajo y alojamiento barato. Otras “pirañas” eran individuos que llegaron a la L expulsados de sus hogares. Agobiados por la violencia y los problemas económicos, encontraron en el bazuco un medio para aguantar la dura realidad. Otros, juzgados por prejuicios, incomprensión sobre el consumo y una serie consecutiva de errores, “pusieron sus labios en la pipa de bazuco y no la pudieron soltar”.

El último grupo estaba conformado por propietarios y arrendatarios de casas que habitaban en el sector. Algunos estaban desde antes de que su calle se convirtiera en el Bronx. Otros formaban parte de la población pobre y marginalizada de Bogotá que ocupa los llamados “pagadarios” e inquilinatos. Allí había individuos y familias viviendo en condiciones de hacinamiento y con acceso restringido a los servicios públicos básicos. Para sobrevivir, muchas de estas personas vendían comida, cigarrillos o arrendaban habitaciones. Pese a que muchos de ellos no estaban involucrados en negocios ilícitos, tuvieron que aprender a vivir en conformidad con las leyes de la calle. No hay que olvidar que en la L también se construyeron lazos de parentesco, afinidad y amistad, que había familias y niños que por diversas razones tuvieron que habitar esas cuadras sin ser necesariamente usuarios de drogas, habitantes de calle o estar relacionados con actividades delincuenciales.

## Drogas

El *pedazo* era, según sus exhabitantes, “un lugar de oscuridad habitado por fuegos y por luces”. Gente buena y gente mala se mezclaba. Había creyentes que se persignaban antes de robar y brujos que invocaban espíritus con rezos profanos. Diferentes estados mentales, percepciones del tiempo y del espacio variaban entre individuos por los efectos de la droga. Se consumía principalmente alcohol de diferentes marcas y calidades, marihuana en sus más diversas variedades, cocaína, “perico”<sup>42</sup> y bazuco. La pluralidad de sustancias que se ofrecían contaba, muchas veces, con “marcas” que identificaban a los grupos ilegales que las comercializaban.

El bazuco fue la sustancia más efectiva para producir riqueza. Por lo tanto, el sistema de normas, los órganos de seguridad y las estrategias de invisibilidad usadas para encubrir lo que pasaba en el lugar se articulaban tácticamente para que las “taquillas”<sup>43</sup> funcionaran las 24 horas del día y hubiese siempre “un loquito soplando”<sup>44</sup>. La gente se

organizaba en filas para acceder a la “taquilla” y adquirir las “bichas”. Los “taquilleros”, escoltados por un “saya” armado, llenaban sacos de dinero en transacciones rápidas. Era tal el dinero producido por el bazuco que “no se contaba sino [que] se pesaba”.

El bazuco es el residuo de la pasta básica de coca. Tiene la apariencia de un polvo blanco y se comercializaba empacado en bolsas herméticas que solían venderse a 2000 y 5000 pesos. Usualmente se consume en “pisto”<sup>45</sup> o en pipas fabricadas con artefactos reciclados como tapas de marcadores y tallos de esfero. Las pipas de bazuco se encienden con fósforos, porque los usuarios creen que el fuego del encendedor, producido por la combustión de gas propano, adormece, mientras que la llama del fósforo, generada por pólvora, despierta los sentidos. El “viaje de bazuco” es descrito como una experiencia mediante la cual el pánico “ruge” a través de la sangre. Su efecto en los cuerpos es el “susto”, también descrito como una intensa sensación de paranoia. En la vida callejera, el bazuco es usado para despertar el miedo y agudizar los sentidos, sensaciones útiles para sobrevivir. En la L el bazuco servía para escuchar en la lejanía el pito del “campanero” o para prepararse antes de salir a “revolucionar”.

La potencia adictiva de esta droga se hace más fuerte en los periodos de “amure”<sup>46</sup>. Al dejar de consumir, aparece “la ansiedad” que debilita el cuerpo y lo enferma. Este síntoma, conocido también como “el cólico”, se caracteriza por la insistencia de dolores abdominales insoportables. Durante “el cólico” usted “cae por un vacío y ese vacío es su propio estómago... es como si llevara varios días sin comer y necesitara algo para sentirse nuevamente satisfecho”. Ese malestar físico y psicológico tuerce la voluntad y facilita que el consumidor trasgreda las normas sociales para obtener más droga. Es por eso que el bazuco es concebido como un agente que transforma los modos de sentir, de pensar y de actuar.

## Afectos

El bazuco es también una sustancia que jalona prácticas ilícitas. El consumo problemático provoca desconfianza y dificulta la convivencia: “En el consumo no hay amigos, solo fumas, lo que consigue es pa’ usted, pa’ comer usted, pa’ fumar usted... Primero la fuma, después la amistad. Allí [en la L] cualquier socio lo vendía a uno por un pipazo”. Y esa sensación de desconfianza y enemistad hacía de la L un lugar marcado por el miedo. El miedo fue otro mediador que adquirió variados formatos: se encarnaba en el bazuco, cuyo efecto es el “susto”. Se inscribía también en las expresiones del “saya”, siempre alerta para atacar o defenderse. Estaba igualmente en las reflexiones de los habitantes de calle y usuarios de drogas que temían ser castigados o desaparecidos. El miedo, como motor de vínculo social, servía para mediar lealtades, para entender los límites de los códigos de

conducta y no dejarse doblegar, porque quien mostraba sus miedos se hacía vulnerable, fácil de robar y de violentar.

En la L se dieron diversas prácticas cotidianas para modular el miedo. Sobresalieron el “no copeo”, el “ser parado”, la prueba de “finura” y el “montar rostro”. Las tres primeras equivalen a enfrentar un riesgo inminente para demostrar arrojo y acumular prestigio; la última implica infundir miedo en el otro, a través del lenguaje corporal, y tratar de no sentirlo. Esas prácticas para trabajar con el miedo, utilizadas como dispositivo de poder e intimidación, permitían a la vez un precario equilibrio en el ambiente de vida posible. Para vivir en la L, era necesario aprender a combatir y dominar diferentes formas del miedo.

No obstante, para muchos de sus exhabitantes la L fue más que miedo. También fue un refugio para los habitantes de calle perseguidos por la policía y rechazados en la mayoría de lugares públicos de la ciudad. Un barrio, para quienes nacieron y crecieron en sus calles. Un recurso, para personas provenientes de tierras lejanas o desplazados por la violencia que buscaron oportunidades en la economía ilegal. Un lugar para familias marginalizadas que no tenían posibilidades de vivir en otros barrios. Un puerto de llegada para quienes, después de agotadoras caminatas recogiendo material reciclado por toda Bogotá, podían vender su botín a las chatarrerías, “tranzar” las “bichas” y formar cambuches a los costados de la calle para descansar y “pasar la traba”. Un lugar para hacer amistades pasajeras, pero también perdurables, como el vínculo que une a los miembros del colectivo *Free Soul*. Para estos jóvenes, constructores de maquetas y contadores de historias, “el miedo también se combate tejiendo redes”.

Porque la amistad permite vivir en medio de la violencia, hacer de la calle una casa, contar las experiencias del día en versos de hip-hop, burlarse de la vida recurriendo al humor, la grosería y la irreverencia, y prestarse los fósforos, las cobija y las armas. Porque en la calle también hay arte y solidaridad, intercambio de bienes que forjan alianzas, nudos que soportan las tensiones producidas por la deshumanización. La L fue para muchos el único lugar en que les era permitido recibir cariño del “pelo”<sup>47</sup> y alquilar una pieza para pasar la noche. Una frase de Winder Jojoa expresa bien el sentido de estas afirmaciones:

Allá nadie era más ni menos... usted valía por lo que tenía. Pero eso era adentro, porque al salir uno se sentía menos... por los olores de uno, por ejemplo. Y si uno se siente despreciado no puede dar lo mejor de sí... Si la L hubiera sido tan mala, quién se hubiera aguantado vivir allí.

En suma, estas narrativas que parecen venir de *otro mundo* son fundamentales para reflexionar sobre el valor de la vida en nuestra sociedad. ¿Qué tipo de comunidad política y social permite la existencia de lugares donde la vida de algunas personas se torna absolutamente precaria? ¿Qué estrategias y políticas se han creado en Colombia para atender los graves problemas asociados al consumo de sustancias psicoactivas invisibles, en gran medida, por la atención prestada casi que exclusivamente a la llamada guerra contra las drogas? ¿Qué interés tiene el Estado y de qué recursos dispone para ayudar a aquellas personas que han decidido hacer de la calle su hogar y vivir su vida fuera de los patrones de la normalidad? ¿Cómo pudo mantenerse un lugar como este en el corazón de la capital de Colombia? Tal vez, al escuchar estas historias, algunos de los visitantes del museo pudieron hacer un alto e intentar responder la pregunta clave que surgió en los procesos de mediación de la maqueta: ¿por qué la L fue para muchos su *lugar-en-el-mundo*?

## Conclusiones

La maqueta de la L, como *ensamblaje*, contiene elementos conectados con tres dimensiones existenciales. La primera involucra los *procesos de creación*: la elección de los materiales y su moldeamiento para representar lo planeado conforme al espacio que se quería representar y los efectos inesperados que la obra despertó en los visitantes; de ahí su carácter artístico. La segunda tiene que ver con las *narrativas* sobre los acontecimientos y prácticas llevadas a cabo cotidianamente en la L. Cada pieza del modelo a escala personifica a un agente o describe una situación observada o vivida por sus creadores en una comunidad local; de ahí su carácter testimonial y etnográfico. La tercera dimensión nos habla de los *procesos reflexivos* vinculados a la posibilidad de poner el sufrimiento en palabras, compartir momentos significativos y reflexionar sobre las relaciones problemáticas con las drogas<sup>48</sup>; de ahí su carácter terapéutico.

Las tres dimensiones responden también a diferentes maneras de sentir y pensar los lugares con los cuales se crean afectos<sup>49</sup>, también llamados *topofilias*<sup>50</sup>. Podemos afirmar que las ruinas de la L y los modelos a escala realizados después del desalojo despiertan complejas *topofilias*, lazos afectivos entre los seres humanos y el entorno material<sup>51</sup>. En primer lugar, está la *materialidad del espacio*, constituida, en este caso, por los diferentes objetos ensamblados para dar vida a los ranchos, calles, drogas y personajes que circulaban por la L; en segundo lugar, está el *espacio vivido*, producción situada a partir de las narrativas, muchas veces catárticas, de quienes experimentaron sensorial y existencialmente dicho territorio y, en última instancia, se presenta el *espacio memorable*, representación específica de un lugar constituido por las experiencias y prácticas sociales de un grupo de personas con vivencias particulares.

En el caso presentado en este artículo, el museo abrió sus puertas para contribuir a fortalecer procesos de reducción de daños, disminuir la exclusión social y el estigma, y generar nuevos espacios de diálogo sobre el consumo problemático de drogas. De esta manera, los significados y prácticas que configuraron el espacio vivido de una población históricamente discriminada pudieron ser analizados y recreados por los públicos del museo. En ese orden de ideas, la exposición de la maqueta de la L fue un espacio para hablar de aquello de lo que no se quiere hablar, para contrastar, a través del diálogo y el debate, las diversas concepciones y tabúes que se tienen sobre las drogas y la vida callejera<sup>52</sup>. La exposición permitió a los diversos visitantes del Museo Nacional escuchar la visión de mundo de los habitantes de calle y reflexionar sobre la constitución de los espacios heterotópicos<sup>53</sup> que crecen, muchas veces, con la anuencia de la sociedad y del Estado.

En la experiencia del IDIPRON y del colectivo *Free Soul*, la circulación resultó ser un instrumento adecuado para promover la inclusión social<sup>54</sup>. Esto puede ser entendido como un proceso de adaptación en doble vía. Los jóvenes transforman los espacios por donde circulan y, al mismo tiempo, se acomodan a dichos escenarios y generan conexiones con diferentes actores. El campo de la producción artística y cultural resultó fructífero para impulsar cambios en variadas escalas: para los jóvenes, significó hallar un espacio de interlocución válido donde situar sus puntos de vista y compartir sus memorias sobre el conflicto y la violencia, poniendo el sufrimiento en palabras y símbolos que propician empatía. De igual manera, este trabajo permitió incluir una contranarrativa –en este caso, las historias soterradas del narcotráfico y el consumo de drogas en Colombia– dentro del relato de construcción de nación materializado en los guiones del Museo Nacional. Así, los proyectos creativos con poblaciones estigmatizadas y altamente vulnerables aportan a la transformación de representaciones sociales. La circulación social y espacial de este tipo de productos es, a la vez, un acto estético, político y terapéutico.

El alcance de estas acciones fue posible tras entender el museo como una arena social<sup>55</sup>. Este giro invita a pensar en acciones que nutran la circulación del conocimiento hegemónico, artístico e intelectual en el campo de la cultura. El museo puede ser entendido como un lugar para potenciar procesos de memoria y reconstrucción de espacios y momentos significativos para la gente. Al ampliar su perspectiva misional, el museo puede llegar a ser un lugar en el que se amplíen las redes de socialización de poblaciones con acceso restringido a la oferta cultural, un ágora para conocer personas diferentes y ensayar formas alternativas de convivencia.

## Notas

- 1 Expendio de drogas.
- 2 Ingrid Pabón, "Narrativas del desprecio: el sujeto fiero y la limpieza social en Bogotá", en *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica*, eds. Myriam Jimeno, Carolina Pabón, Daniel Varela e Ingrid Díaz (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, CES, 2016): 217-240.
- 3 Andrés Góngora y otros, "La maqueta de la L: Experimentación etnográfica, antiprohibicionismo y espacios heterotópicos", en *Etnografía y espacio: tránsitos conceptuales y desafíos del hacer*, comps. N. Quiceno y J. Echeverri (Medellín: Universidad de Antioquia, 2020), en prensa.
- 4 Semana, "Viaje al infierno: en las entrañas del Bronx", *Revista Semana* (4 de junio 2016): 20-26.
- 5 Laura Ardila Arrieta, "El Bronx o calle de la miseria", *Periódico El Espectador*, noviembre 7, 2009; Góngora y otros, "La maqueta de la L...".
- 6 *El Espectador*, "Peñalosa sostiene que operativo en el Bronx 'no fue improvisado'", septiembre 5, 2016.
- 7 Jarrett Zigon, "What is a Situation? An Assemblage Ethnography of the Drug War", *Cultural Anthropology* 30, n.º 3 (2015): 501-524; Andrés Góngora, Ramiro Borja y Carlos Sánchez, "'Ensamblajes globales' y 'Reducción de daño': apuntes en torno a la lucha antidroga y al movimiento antiprohibicionista", *Revista Cultura y Droga* 22, n.º 24 (2017):106-118.
- 8 Estrategias de salud pública que buscan disminuir las consecuencias negativas del uso de drogas sin que esto implique la abstinencia o el abandono total del consumo.
- 9 Un antecedente importante de este tipo de iniciativas de museología comunitaria es, sin duda, el trabajo de la antropóloga Pilar Riaño en Medellín. En su libro del 2007 *Antropología del recuerdo y el olvido* se describe cómo un bus, en cuyo interior eran exhibidas fotografías de jóvenes asesinados en medio del conflicto por el control territorial en las comunas, atravesó los barrios separados por fronteras invisibles generando conexiones y escenarios para la memoria y la reconciliación.
- 10 Con mediación nos referimos a las actividades pedagógicas realizadas dentro de los museos, a través de las cuales se busca disponer el contenido de las exposiciones de manera accesible para todos los públicos, convirtiéndose en un proceso de educación no formal.
- 11 La historia del colectivo *Free Soul* fue registrada en la serie *Enclave de museo* del Programa de Fortalecimiento de Museos del Ministerio de Cultura como ejemplo de curaduría participativa.
- 12 El habitar entendido desde Heidegger como la presencia del ser-en-el-mundo. Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar* (Argentina: Alción Editora, 1951).
- 13 Reinhart Koselleck, *Futures Past: on the Semantics of Historical Time* (New York: Columbia University Press, 2004).
- 14 Véase al respecto <https://www.projetoimorrinho.org/home>.
- 15 João Pina-Cabral, "World. An anthropological examination (Part 1)", *Journal of Ethnographic Theory* 4, n.º 1 (2014): 49-73. <https://kar.kent.ac.uk/50443/>
- 16 El proyecto de renovación, desarrollado desde el 2011, asume la responsabilidad de construir un relato de nación no necesariamente lineal y progresivo, incluyendo como base fundamental la Constitución de 1991, con lo cual se busca construir, desarrollar y discutir diversas posturas alrededor del patrimonio cultural de Colombia.
- 17 Véase al respecto <http://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Mision200/index.html>.
- 18 La palabra *pedaço* ha sido ampliamente estudiada en la antropología urbana brasileña, fuertemente influenciada por la escuela sociológica de Chicago. En la obra

de José Guilherme Magnani se describe como un espacio de sociabilidad en el cual se establecen lazos de pertenencia y exclusividad entre sus miembros, en torno a determinados gustos, símbolos y prácticas. Véase José Magnani, *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana* (São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012), 86-98. En el caso de la L, la categoría nativa “pedazo” es análoga a la usada en las urbes del sudeste de Brasil, pero se refiere más al espacio heterotópico que concentra la vida de calle y la venta y consumo de drogas. El acceso a dicho espacio es restringido y hasta cierto punto peligroso, pues en él rige un derecho consuetudinario diferente al del Estado.

- 19** Paulo Freire, *La educación como práctica de la libertad* (México: Siglo XXI Editores, 2007).
- 20** Todas las fotografías son cortesía de la Oficina de Comunicaciones del IDIPRON.
- 21** Judith Butler, “Vulnerabilidad corporal, coalición y política de la calle”, *Revista Nómadas* 46 (2017): 13-29.
- 22** Sarah Byrne y otros, “Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections”, en *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum*, eds. Sarah Byrne, Anne Clarke, Rodney Harrison, y Robin Torrence (Nueva York: Springer, 2011), 3-27.
- 23** Bruno Latour, *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red* (Buenos Aires: Manantial, 2008); Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie de modernes* (París: La Découverte, 2012).
- 24** Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, ed. Arjun Appadurai (Ciudad de México: Editorial Grijalbo S.A., 1991), 89-122.
- 25** Museo Nacional de Colombia, *La Esquina Redonda: Co-laboratorio de creación y memoria, proyecto Bronx Distrito Creativo*. Informe de gestión, 2019.
- 26** Otra versión de estas narrativas, analizada bajo la óptica de los espacios heterotópicos y la antropología del espacio, fue presentada en el artículo elaborado por Góngora y otros, “La maqueta de la L...”.
- 27** Sergio Eduardo Visacovsky, “Lo Narrativo y la investigación antropológica sobre la producción de historias”, en *Etnografías contemporáneas III, las narrativas en la investigación antropológica*, eds. Myriam Jimeno, Carolina Pabón, Daniel Varela e Ingrid Díaz (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, ces, 2016).
- 28** Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano. Las artes del hacer* (México: Universidad Iberoamericana, 1990).
- 29** Góngora y otros, “La maqueta de la L...”.
- 30** Negocio pérfido.
- 31** De Certeau, *La invención de lo cotidiano...*
- 32** Frecuentar, reunirse en grupo, generar vínculo con un lugar.
- 33** Inhalar pegamento. Esta práctica era prohibida, porque, según la lógica callejera, la persona que ha consumido la droga pierde la “voluntad y el sentido de la realidad” y, en consecuencia, puede llegar a actuar sin ningún límite moral o racional.
- 34** Llamar bruscamente la atención.
- 35** Enemigo, acreedor.
- 36** Realizar una acción temeraria para recuperar la confianza perdida o demostrar estatus.
- 37** Pedir dinero, una dosis de droga o alimento.
- 38** Salir de la L a conseguir dinero.
- 39** Dosis de bazuco.

- 40** Consumir drogas.
- 41** Disfrutar de los efectos de las drogas.
- 42** Cocaína adulterada o de baja calidad.
- 43** Tienda de bazuco.
- 44** Fumar bazuco en pipa.
- 45** Mezcla de bazuco con tabaco.
- 46** Estado de abstinencia.
- 47** Pareja sentimental.
- 48** Andrés Góngora, Johanna Salazar y Ramiro Borja, *Centros de escucha en Colombia: Políticas y escenarios para la reducción de daños en comunidades locales* (Brasilia: CEPAL-IPEA, 2020).
- 49** Góngora y otros, “La maqueta de la L...”.
- 50** Yi-Fu Tuan, *Coming Home to China* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007).
- 51** Francisca Márquez, *[Relatos de una] Ciudad Trizada*. Santiago (Santiago de Chile: Editorial Ocho Libros, 2017); Francisca Márquez, *Patrimonio. Contranarrativas Urbanas* (Santiago de Chile: Editorial Alberto Hurtado, 2019).
- 52** Rayiv Torres y Andrés Góngora, “Dos siglos de vida callejera en Bogotá”, *Cuadernos de Curaduría* 15 (2019): 96-132.
- 53** Michel Foucault, “Topologías”, *Fractal* n.º 48 (2008): 39-40.
- 54** Góngora, Salazar y Borja, *Centros de escucha en Colombia...*
- 55** Richard Handler, “An Anthropological Definition of the Museum and its Purpose”, *Museum Anthropology* 17 (1993): 33-36.

## Bibliografía

- Ardila Arrieta**, Laura. “El Bronx o calle de la miseria”. *El Espectador*, noviembre 7, 2009. <https://www.elespectador.com/impreso/bogota/articuloimpreso170867-el-bronx-o-calle-miseria>
- Byrne**, Sarah, Anne Clarke, Rodney Harrison y Robin Torrence. “Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections”. En *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum*. Editado por Sarah Byrne, Anne Clarke, Rodney Harrison y Robin Torrence, 3-27. Nueva York: Springer, 2011.
- Butler**, Judith. “Vulnerabilidad corporal, coalición y política de la calle”. *Revista Nómadas* 46 (2017): 13-29. [http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas\\_46/46-1B-vulnerabilidad-corporal.pdf](http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_46/46-1B-vulnerabilidad-corporal.pdf)
- Das**, Veena y Deborah Poole. “El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas”. *Cuadernos de Antropología Social* 27 (2008): 19-52. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180913917002>

**De Certau, Michel.** *La invención de lo cotidiano. Las artes del hacer.* México: Universidad Iberoamericana, 1990.

*El Espectador.* "Peñalosa sostiene que operativo en el Bronx 'no fue improvisado'". Septiembre 5, 2016. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/penalosa-sostiene-operativo-el-bronx-no-fue-improvisado-articulo-653059>

**Foucault, Michel.** "Topologías", *Fractal* n.º 48 (2008): 39-40.

**Freire, Paulo.** *La educación como práctica de la libertad.* México: Siglo XXI Editores, 2007.

**Góngora, Andrés, Ramiro Borja y Carlos Sánchez.** "'Ensamblajes globales' y 'Reducción de daño': apuntes en torno a la lucha antidroga y al movimiento antiprohibicionista". *Revista Cultura y Droga* 22, n.º 24 (2017.):106-118. [http://vip.ucaldas.edu.co/culturaydroga/downloads/Culturaydroga22\(24\)\\_06.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/culturaydroga/downloads/Culturaydroga22(24)_06.pdf)

**Góngora, Andrés, Ángela Cano, Juan Diego Jiménez, Nelson Jiménez y María Alejandra Rodríguez.** "La maqueta de la L: Experimentación etnográfica, antiprohibicionismo y espacios heterotópicos". En *Etnografía y espacio: tránsitos conceptuales y desafíos del hacer.* Compilado por N. Quiceno y J. Echeverri. Medellín: Universidad de Antioquia, 2020. En prensa.

**Góngora, Andrés, Johanna Salazar y Ramiro Borja.** *Centros de escucha en Colombia: Políticas y escenarios para la reducción de daños en comunidades locales.* Brasilia: CEPAL-IPEA, 2020.

**Handler, Richard.** "An Anthropological Definition of the Museum and its Purpose". *Museum Anthropology* 17 (1993): 33-36.

**Heidegger, Martin.** *Construir, habitar, pensar.* Argentina: Alción Editora, 1951.

**Kopytoff, Igor.** "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso". En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías.* Editado por Arjun Appadurai, 89-122. Ciudad de México: Editorial Grijalbo S.A., 1991.

**Koselleck, Reinhart.** *Futures Past: on the Semantics of Historical Time.* Nueva York: Columbia University Press, 2004.

**Latour, Bruno.** *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red.* Buenos Aires: Manantial, 2008.

**Latour, Bruno.** *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie de modernes.* París: La Découverte, 2012.

**Magnani, José.** *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana.* São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

**Márquez, Francisca.** *[Relatos de una] Ciudad Trizada.* Santiago: Editorial Ocho Libros, 2017.

**Márquez, Francisca.** *Patrimonio. Contranarrativas Urbanas.* Santiago: Editorial Alberto Hurtado, 2019.

Museo Nacional de Colombia. *La Esquina Redonda: Co-laboratorio de creación y memoria, proyecto Bronx Distrito Creativo.* Informe de gestión, 2019.

**Pabón, Ingrid.** "Narrativas del desprecio: el sujeto ñero y la limpieza social en Bogotá". En *Etnografías contemporáneas III, las narrativas en la investigación antropológica.* Editado por editado por Myriam Jimeno, Carolina Pabón, Daniel Varela e Ingrid Díaz, 217-240. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, CES, 2016.

**Pina-Cabral, João.** "World. An anthropological examination (Part 1)". *Journal of Ethnographic Theory* 4, n.º 1 (2014): 49-73. <https://kar.kent.ac.uk/50443/>

**Riaño, Pilar.** *Antropología del recuerdo y el olvido. Jóvenes, memoria y violencia em Medellín.* Medellín: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Editorial Universidad de Antioquia, 2007.

*Semana.* "Viaje al infierno: en las entrañas del Bronx", 2016. <https://www.semana.com/nacion/galeria/bronx-en-bogota-prostitucion-desapariciones-microtrafico/476358>

**Tuan, Yi-Fu.** *Coming Home to China.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

**Torres, Rayiv y Andrés Góngora.** "Dos siglos de vida callejera en Bogotá". *Cuadernos de Curaduría* 15 (2019): 96-132.

**Visacovsky, Sergio Eduardo.** "Lo Narrativo y la investigación antropológica sobre la producción de historias". En *Etnografías contemporáneas III, las narrativas en la investigación antropológica.* Editado por Myriam Jimeno, Carolina Pabón, Daniel Varela e Ingrid Díaz, 23-56. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, CES, 2016.

**Zigon, Jarrett.** "What is a Situation? An Assemblage Ethnography of the Drug War". *Cultural Anthropology* 30, n.º 3 (2015): 501-524.

## Anexo 1

Glosario de la L	
<b>Atentado</b>	Artimaña infructuosa
<b>Bandera</b>	Exponerse o dejarse ver
<b>Bareto</b>	Cigarro de marihuana
<b>Baygon o Ray</b>	Conquistador de mujeres
<b>Bicha</b>	Dosis de bazuco
<b>Bolao</b>	Raponazo, oportunidad para robar
<b>Caleta</b>	Escondite
<b>Campanero</b>	Persona que vigila y observa lo que ocurre
<b>Carrito</b>	El que lleva y trae
<b>Chapa</b>	Alias, apodo
<b>Combinado</b>	Almuerzo básico
<b>Copas</b>	Bien, aprobado
<b>Cospirín</b>	Pedigüño
<b>Cuesca o rueda</b>	Medicamento psiquiátrico
<b>Dele fogger</b>	Prender un cigarro o una pipa
<b>Desenchavar</b>	Poner al día, explicar algo
<b>Flecho</b>	Torpe, vulnerable
<b>Foco</b>	Siesta
<b>Fuerzo</b>	Unión, alianza
<b>Fulero</b>	Grosero, engreído; acción mal hecha
<b>Grasa</b>	Plata
<b>Guayo</b>	Arma de fuego
<b>Internaco</b>	Ladrón internacional
<b>Jíbaro</b>	Expendedor de droga
<b>Liebre</b>	Enemigo
<b>Llorindel</b>	Llorón, persona quejumbrosa
<b>Maquia</b>	Bueno, excelente; persona con autoridad
<b>Mario</b>	Prestar atención, alertar la presencia de un policía
<b>"Marque"</b>	"Identifique", "analice"
<b>Mello</b>	Entregar un objeto en custodia
<b>Montar rostro</b>	Encarar, intimidar
<b>"No copeo" o "no copio"</b>	"Hago lo que quiero"
<b>"No mueva controles"</b>	"No me provoqué"

<b>Ñanga</b>	Que produce lástima, callejero
<b>Ñero</b>	Compañero
<b>Ofri</b>	Frío
<b>Pegao</b>	Ladrón de baratijas, tacaño
<b>Pailas</b>	Aseveración negativa
<b>Pateperro</b>	Dar excusas
<b>Percho</b>	Bien vestido
<b>Picado a loco</b>	Ejercer un acto agresivo
<b>Piraña</b>	Ladrón astuto
<b>"Pruebe finura"</b>	"Demuestre lo que sabe"
<b>Pulmón</b>	Cuchillo; cobija para pasar la noche
<b>Rintintín</b>	Hermano de calle
<b>Rómpalo</b>	Hágale rápido, hágalo bien
<b>Rostizado</b>	Persona sin dinero
<b>Saya</b>	Agente de seguridad
<b>Sellados</b>	Bolsas con cocaína
<b>Severo</b>	Bonito, grande, vistoso
<b>Socio</b>	Amigo
<b>Solapa</b>	Persona zalamera, empalagosa
<b>Sopas</b>	Tragón, pedigüño
<b>"Suba el vidrio"</b>	"Sea discreto"
<b>Taquillero</b>	Expendedor de "bazuco"
<b>Techo</b>	Gorra
<b>Tillos o pisos</b>	Zapatos
<b>Tombo</b>	Policía
<b>Transa</b>	Negocio, trueque
Lugares de la L	
<b>Bahareques</b>	Expendios de drogas
<b>Basuras</b>	Límites o entradas de la L
<b>Cambuche</b>	Lugar para pernoctar y consumir drogas
<b>Combinados</b>	Sitios de venta de comida
<b>Desnucadero</b>	Lugar de encuentro amoroso
<b>Gancho</b>	Grupo o circuito de tráfico de droga
<b>Máquinas</b>	Sitios de juegos tragamonedas
<b>Ranchos</b>	Casas
<b>Rockola</b>	Lugar de esparcimiento
<b>Taquillas</b>	Expendios de bazuco

**patrimonio  
en estudio**



## El tapiz de Mampuján y sus tejedoras: el Museo Nacional de Colombia como espacio para narrativas del conflicto armado

**Luis Alberto Pulgarín**

Antropólogo, Universidad Externado de Colombia

### Resumen

En este artículo se pregunta por el papel del arte y del tejido en los procesos de resignificación y perdón, luego de los desplazamientos forzosos y las masacres perpetradas en la región de los Montes de María en el año 2000. En este trabajo se llevará a cabo un análisis acerca de que repercusiones tiene el Museo Nacional de Colombia como espacio de exposición e interacción de la obra textil y de creación colectiva *Mampuján 11 de marzo día del llanto*. Se indagará de qué manera se presenta un discurso de lo ocurrido a partir del tapiz, además de su valor como pieza de exposición y diálogo con los visitantes. Para ese fin, se propuso la investigación desde un enfoque etnográfico aplicando las técnicas de observación participante en recorridos por el museo en los que se exhibía el tapiz. Además de esto se realizaron y revisaron entrevistas a expertos en el interior del museo y a miembros de la comunidad de los Montes de María.

**Palabras clave:** Colombia, conflicto, museo, perdón, resignificación, tejido.

En el segundo piso del Museo Nacional de Colombia, en la sala Memoria y Nación, se encuentra el tapiz *Mampuján Día del Llanto* (2005), elaborado por un grupo de mujeres tejedoras organizadas en la asociación Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, de la agrupación Asvidas María la Baja. Estas mujeres utilizaron la técnica de *patchwork* para la elaboración del tapiz, que consiste en coser diferentes telas sobre una tela de soporte<sup>1</sup>.

En esta pieza se narra cómo el 10 de marzo del 2000, paramilitares del bloque Héroes de María ingresaron al corregimiento de Mampuján, ubicado en la región de Montes de María, en el departamento de Bolívar, y obligaron a abandonar sus hogares a los habitantes de esta comunidad. Un día después, los paramilitares asesinaron a doce campesinos en la vereda Las Brisas y, con ello, dañaron profundamente el tejido social de la comunidad.

Es preciso resaltar que, por esta época, el conflicto armado en Colombia estaba en uno de sus momentos álgidos, los enfrentamientos entre las guerrillas, los paramilitares y el ejército eran el pan de cada día de las comunidades rurales, que, indefensas, en ocasiones se llevaron la peor parte de esta guerra, al ser víctimas de terribles masacres y desplazamientos. Incluso, como cuentan algunos de los habitantes de los Montes de María, existía un sentimiento de zozobra y terror generalizado en esta y otras áreas rurales del país, incluido Mampuján, en donde, con la llegada de los paramilitares, se difundió el pánico en la comunidad, puesto que algunos creyeron que en los Montes de María podía pasar lo mismo que en El Salado.

Después de la masacre en Las Brisas, como una forma de reconstruir a sus familias y superar el duelo, las mujeres de Mampuján, quienes crearon la asociación Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, suscrita a la agrupación Asvidas María la Baja, empezaron a coser tapices con la esperanza de que, entre puntada y puntada, se pudiera transformar el dolor de la guerra en un impulso para seguir adelante y, de esta manera, hacer visibles las consecuencias del conflicto a través de la memoria y la reconciliación. Estas mujeres plantearon como objetivos principales de su asociación: "propender por una vida digna y solidaria para personas víctimas del conflicto y vulneradas de María La Baja, Mampujan y los Montes de María"<sup>2</sup> y hacer que lo ocurrido en sus comunidades rurales no se olvide y no se repita.

Este estudio se llevó a cabo a través de una revisión de fuentes secundarias para aproximarse al tema y a las narrativas de las mujeres tejedoras, también se sirvió de un acercamiento a los trabajos de expertos e investigadores del Museo Nacional de Colombia. La investigación se plantea metodológicamente desde una perspectiva antropológica, haciendo uso de técnicas cualitativas de observación participante y

entrevista etnográfica. La observación participante se aplicó en recorridos guiados a través de la sala de Memoria y Nación. Por su parte, la entrevista etnográfica se realizó con tejedoras de Asvidas y con el personal especializado del Museo Nacional.

En la medida en que la etnografía ofrece la posibilidad de mantener una interacción cercana con el grupo de estudio, atendiendo a su medio social y considerándolo en sus propios términos, es decir, dado que le da voz a los colaboradores, esta técnica de investigación constituye la propuesta de aproximación más idónea para el estudio de narrativas como las que se ponen en juego en la experiencia de las tejedoras de Mampuján. Además del análisis etnográfico, se hizo uso del diario de campo como instrumento complementario para dar profundidad a los relatos y enriquecer el análisis.

Así mismo, para tratar los relatos se tuvo en cuenta la noción de narrativa, tomando como referencia el desarrollo teórico que la profesora Miriam Jimeno ha empleado en varias de sus obras. Por narrativa se entiende, a partir de una definición sencilla del concepto, "una forma bastante extendida de traducir la experiencia en relatos que, como ya lo hemos dicho, están codificados culturalmente"<sup>3</sup>. Aquí, principalmente, se valora la narrativa de las autoras del tejido como una forma de sobrevivir y revalorar la experiencia de la masacre y el desplazamiento.

En las próximas páginas se hará un recorrido a través de dos ejes temáticos. En el primero se presenta el proceso dentro del cual el tapiz termina haciendo parte de la colección del Museo Nacional de Colombia y se discute la relación entre el museo y las comunidades que pretende representar en un marco nacional y local. También se profundiza en el proceso de exposición y preparación de las piezas, en relación con los discursos institucionales y locales. En el segundo eje temático se trata la relación tradicional que los museos históricamente han tenido con quienes los visitan y se explora cómo se ha dado este proceso en el caso del tapiz de Mampuján; así mismo, se presenta un recorrido etnográfico para discutir la propuesta discursiva institucional del Museo Nacional de Colombia, a la luz de lo que piensan algunos estudiantes que participaron en recorridos mediados por el museo.

Finalmente, en este texto se mostrará cómo, para las tejedoras de Mampuján, la práctica del tejido no tiene un significado únicamente material, sino que también tiene una valía simbólica, en cuanto que posibilita la *costura de heridas* del pasado a través de la representación y la reelaboración de la tragedia utilizando el arte. Igualmente, se verá que, aunque el museo actualice sus formas discursivas y de representación de la sociedad, esta situación no socavarán de la noche a la mañana algunos imaginarios de larga data (incluso cimentados en el curso de



Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz. Asvidas María La Baja  
**Mampuján Día del Llanto 11 de marzo 2000**

Ca. 2006  
Patchwork  
199 x 149 cm

Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 7809  
Foto: Ministerio de Cultura / Alexander Arteaga.

varias generaciones) que tienen las personas, en calidad de visitantes y representados. En esta medida, el proceso de abrir el museo a la discusión –como espacio de debate de ciencia y nación en el que quepan y se sientan partícipes “todos los colombianos”– pareciera ser un proyecto que se consolidará tan solo en el largo plazo.

### El museo y las tejedoras

Desde hace varios años, el Museo Nacional de Colombia se encuentra en un proceso de renovación con vistas a, por un lado, introducir distintos aspectos que no están representados en el relato existente y, por otro, actualizar las formas de narrar y exhibir el patrimonio conservado en dicha institución. Dentro de este proyecto, la primera sala renovada fue Memoria y Nación, que abrió sus puertas a finales del 2014.

Cabe resaltar que dicho proceso no es ajeno a las tendencias internacionales, en las que se han difundido ideas como la de los *nuevos museos* que, de acuerdo con Pazos, se trata de “recopilar no solo objetos sino prácticas, saberes y técnicas realmente efectivos en las que esos objetos se integran, modos de vida y medios en que éstos se despliegan”<sup>4</sup>. Estas tendencias a su vez, llevaron a que se haya querido dar mayor importancia a los contextos y a las relaciones sociales en las que los objetos se ven inmersos, lo que condiciona que “Los artefactos del museo no [sean] ya elementos muertos de una colección, sino que [formen] parte de un patrimonio que se pretende vivo, insertos en los procesos sociales, económicos y culturales realmente efectivos que les dan todo su sentido”<sup>5</sup>. En la realidad del Museo Nacional de Colombia, el objetivo de representar culturas y pueblos vivos se ha visto reflejado en esfuerzos que permiten que el objeto exhibido haga parte de esa vitalidad y dé cuenta de ella en la exposición, lo que se pretende a través de la contextualización de la pieza a través de las ayudas visuales y escritas que rodean al objeto, así como también gracias a la labor del mediador a la hora de presentar la exposición a los visitantes. Por medio de estos dos caminos, se conecta la pieza con sus autores y con el contexto en el que fue producida, para recalcar la importancia no del objeto en sí mismo, sino de lo que representa para un pueblo.

Dentro del proyecto de renovación del Museo Nacional se diseñó la sala Memoria y Nación. Este espacio buscaba propiciar diversas interpretaciones de la historia del país, así como evocar el pasado a través de discusiones y de la puesta en escena de la sala, todo esto escuchando la voz de quienes no habían sido representados en los relatos tradicionales (afrodescendientes, indígenas, mujeres, campesinos, entre otros actores sociales). A través de un montaje temático se dejaba de lado la narración cronológica y proponía el acercamiento a temas como la violencia, para

hablar, desde la interdisciplinariedad, de asuntos primordiales como la construcción de nación y las memorias locales. En esta medida, la sala se propone como un espacio abierto de reflexión sobre la historia colombiana, con una propuesta narrativa innovadora, desde la cual habla la gente del común que narra el país de forma diversa.

La sala cuenta con 73 piezas en exhibición y el tapiz de Mampuján es una de estas. Esta obra puede ser caracterizada como un tejido de la memoria colectiva, que ha servido como vehículo para narrar la masacre de Las Brisas y el desplazamiento del que fueron víctimas las personas que habitaban los Montes de María en marzo del 2000. Esta pieza forma parte de la sección titulada "Guerra y memoria". En este espacio, a través de la narración de los acontecimientos plasmada artísticamente en la tela (producto de las historias personales de mujeres víctimas de la violencia), se abre una ventana a la historia reciente de nuestro país y al debate de cómo queremos recordar y representar ese pasado bélico.

Es importante aclarar que la obra *Mampuján Día del Llanto* hace parte de un conjunto de tapices en rotación que fue donado al Museo Nacional por las tejedoras de Mampuján. Este trabajo se centra específicamente en la obra anteriormente nombrada, pero se debe aclarar que esta pieza está incluida en un repertorio de tapices que no cuentan solo lo ocurrido en la masacre en los Montes de María, sino también diversas vivencias que han enfrentado las autoras después del desplazamiento forzado, verbigracia, el hacinamiento o la exclusión social.

### Diagnóstico y restauración

Los tapices de Mampuján llegaron al Museo Nacional para integrarse en la sección "Guerra y memoria" de la sala Memoria y Nación. Cuando en el 2014 llegó al Museo Nacional la pieza *Mampuján Día del Llanto*, la Curaduría de Etnografía<sup>6</sup> fue el área encargada de recibirla e iniciar el proceso de restauración y preparación para su exhibición al público.

Vale la pena destacar que una curaduría se encarga de conceptualizar todos los aspectos relacionados con la puesta en escena de las obras, incluyendo el diálogo, la reflexión y el análisis en torno a las piezas que se exhibirán en un museo dentro de una colección específica. En el caso que nos concierne, desde hace un tiempo la intención de la Curaduría de Etnografía ha sido darle un carácter participativo a este proceso de preparación de piezas para una exhibición, lo que implica que justamente las poblaciones que se espera representar o visibilizar tengan voz en el modo en que quieren que esto ocurra. En este contexto, se espera romper con la relación museológica tradicional entre el espectador y el objeto, para dar paso a que las poblaciones representadas cobren agencia en los

discursos y producciones del museo, en la medida en que la curaduría participativa permite la "relevancia de la comunidad como algo más que público espectador, como población directamente implicada en la representación, participe de ella, lo cual lleva a cambiar la relación con los objetos, que deja de estar marcada por la visualización"<sup>7</sup>.

Cuando el tapiz llegó al museo, fue recibido por la restauradora María Victoria Gálvez del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, quien estuvo a cargo del proceso de diagnóstico y tratamiento de la pieza para su exposición. Esta labor incluyó un trabajo importante, dado que la pieza fue entregada en un estado de conservación que no era adecuado para su presentación al público. Esto se debía a la forma como se realizaba el trabajo colectivo, con varias personas tejiendo a la vez y, en ausencia de una superficie plana, la tela había sido estirada por cada una de las coautoras, lo que acabó provocando una afectación estructural en la pieza, "por el forro de menor dimensión tanto a lo largo como a lo ancho, lo que produce la alteración del plano e interrumpe la lectura iconográfica de la obra"<sup>8</sup>. A su vez, debido a que había sido expuesta de manera itinerante, algunos componentes de la obra presentaban deterioros en formas de costuras sobre el soporte arrugado, manchas y puntos de suciedad producidos por la humedad a la que estuvo expuesto el tapiz y decoloración de las telas producto de la exposición directa al sol, sin control de las condiciones ambientales<sup>9</sup>.

Este estado de conservación del tapiz hizo que fuera necesaria una intervención sobre la pieza con la intención de recuperar la imagen. Considerando que la representación iconográfica que contiene el tapiz es el vehículo del mensaje que sus autoras quieren dar, se les pidió autorización para "realizar los cambios necesarios para que, durante la exposición, los errores de ejecución de los cuales ellas [eran] conscientes [...] no [distrajaran] la atención hacia ellos, [...] [y se atendiera más bien] al mensaje que está representado [en la obra]"<sup>10</sup>.

### Narrativas

En primer lugar, "[l]a narrativa se entiende aquí cómo una forma particular de discurso, cuyo interés para el antropólogo y otros científicos sociales consiste en permitirles ahondar en la perspectiva de distintos sujetos sobre sus experiencias a partir de sus propios relatos"<sup>11</sup>. Esta premisa de orden teórico permitirá profundizar en la experiencia y el relato que representa el tapiz de Mampuján, utilizando, entre otros recursos, las voces de algunas de sus creadoras. Para ahondar más en el tema, vale la pena recalcar que resulta interesante.

subrayar la expresión de que las personas “viven” una relación con su entorno mediante la narrativa. Esa función social de la narrativa puede verse desde dos ángulos. Un ángulo pone de presente el vínculo íntimo que se establece entre el sujeto, el grupo social y las narrativas circulantes, raíz del poder de estas como interpretación del mundo. El segundo ángulo destaca el valor de la narrativa para la conformación, validación o impugnación y modificación de los sistemas ético-morales de un determinado grupo social.<sup>12</sup>

Puesto que el Museo Nacional de Colombia es un espacio de narrativas circulantes<sup>13</sup>, no todo el que lo visita necesariamente cree en la importancia del perdón o piensa que una pieza como el tapiz debería ser expuesta en él. Sin embargo, justamente a través del segundo ángulo de la narrativa que destaca Myriam Jimeno, es decir, aquella dimensión de la narrativa que incide sobre los sistemas de creencias de un grupo social, se confrontan y modifican sistemas ético-morales; en esta medida, la obra podría brindarle al conjunto de los colombianos un marco moral para analizar y reinterpretar el conflicto que, a la mayoría de quienes viven en las ciudades, muchas veces les parece lejano.

No obstante, para estos propósitos de una modificación de los sistemas ético-morales, no se puede pretender que la narrativa sea universal; más bien, ella está construida por sujetos particulares, como sucede en este caso, esto es, por algunas mujeres de Montes de María, según sus experiencias históricas concretas; a pesar de esto, dicha narrativa puede ser comprendida desde fuera de la experiencia particular que en ella se representa, en la medida en que no es necesario haber experimentado el desplazamiento para captar el mensaje que presenta el tapiz de Mampuján.

Pero, al mismo tiempo, se deben reconocer las condiciones particulares de creación y el uso social que, en el contexto particular de Mampuján, ha tenido el tapiz, en cuanto que representación de la memoria, del trabajo colectivo y de la resignificación de los hechos. Es importante aclarar que el investigador realiza una interpretación y traducción de los mensajes desde su posición, por lo que en este artículo no se pretende presentar la “verdad” de los relatos discutidos, sino un modo de interpretar esa realidad desde una óptica particular.

La narrativa además, en términos de Francesca Polletta, “trata de un relato de sucesos, eventos o acontecimientos personales o colectivos que quieren ser recordados, que están conectados significativamente a través de una trama”<sup>14</sup>. La propuesta de este artículo es que la trama (el conector) de esta narración es el tapiz, puesto que este tejido es la manifestación tangible de la conexión de las coautoras con el relato de cómo ellas, en colectivo, vivieron y sintieron esos sucesos de desplazamiento y asesinato.



Si aceptamos, como propone Myriam Jimeno, que “el análisis de las narrativas debe incluir al menos dos contextos etnográficos: el que enmarca la experiencia social de los sujetos que produjeron la narrativa y los contextos de uso de esas narrativas producidas”<sup>15</sup>, entonces, en el caso de la comunidad de Mampuján, la experiencia social sería la masacre y el desplazamiento y, por su parte, el contexto de uso, la representación artística y etnográfica a través del museo; esto resulta muy significativo para el análisis del significado del tapiz, ya que, como se verá a continuación, dicha situación permea el modo como se discute la narrativa de estas mujeres.

### Relatos y discusión

A continuación, se presentan varios fragmentos recuperados de entrevistas con Juana Alicia Ruiz Sánchez, una de las voceras de la asociación Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz (Asvidas María La Baja). Estos fragmentos están agrupados en cuatro categorías de análisis derivadas de la relación entre la propuesta analítica de la investigación y las palabras de las tejedoras. A continuación, y a partir de cada uno de estos fragmentos, se propone una breve discusión analítica desde la propuesta epistémica del artículo:

#### -1. Hacer al sentimiento objeto

De esa manera tú te puedes desinhibir, y tú puedes entonces plasmar ese dolor en una segunda persona. Y lo puedes tocar, lo puedes manipular, y algunos dicen incluso que es como molestar a los demonios que te están molestando y te están atormentando a ti, de esa manera en que tu comienzas a enfocarlo de otras formas, se van ahuyentado y no te están causando ese impacto que te estaban causando antes.

El arte permite personificar y hacer tangibles emociones de las autoras que, de otra forma, tal vez hubieran sido más difíciles de poner en palabras. Lo que hace el arte es darle un lugar especial a la subjetividad construida alrededor de la masacre. Este lugar resignifica la experiencia vivida, en la medida en que esta ya no existe por sí sola sino junto con el tapiz, una obra que hace que las autoras se sientan orgullosas de su trabajo, no solo por la pieza en sí misma, sino en especial debido a un reconocimiento de cómo han seguido adelante con sus familias después de un siniestro como el que tuvieron que experimentar. De esta manera, el tapiz es, al mismo tiempo, manifiesto y motivo de resiliencia para la comunidad. En otros términos, este hacer tangible a través del arte “implica la domesticación del acto de violencia, la re-narración así como también acciones de ritualización”<sup>16</sup>.

#### - 2. Recordar, no olvidar, no repetir

pero tú recuerdas, porque nosotros jamás vamos a olvidar, pero tú recuerdas y recuerdas sin rabia, sin dolor, sin resentimiento, y ese recuerdo no te va a causar el daño que te podía causar en otro momento. Entonces si tú lo puedes recordar, tú lo puedes plasmar; si tú lo puedes plasmar, puedes hacer una manera de resistencia y una memoria que va a servir para que se conozca lo que aconteció y de cualquier manera no se repitan los hechos.

Orgullosa de que se pueda conocer que en Mampuján hay memoria, a través de un grupo de mujeres. Significa que aquello pasó y está ahí escrito... Nosotros estamos haciendo un trabajo de recolección de la memoria colectiva.

La constante en estos fragmentos es el recuerdo como herramienta poderosa de los colectivos. Paul Connerton destaca formas especiales que posibilitan recordar en común, medios para construir memoria social al transmitir una imagen del pasado por medio de prácticas de *performance* o representación relativamente ritualizadas<sup>17</sup>. A pesar de que en este caso no se puede hablar estrictamente de *performance*, es evidente que el tapiz es una representación. De igual modo, el acto de tejerlo puede ser entendido como un ritual de curación colectiva), no precisamente en los mismos términos que expresan las autoras, pero se puede trazar este paralelo como se presenta más adelante. Además, se puede dar cuenta de que la labor del tejido no se realizó para hablar únicamente a la comunidad, sino al país, y ahí es donde se recobra el valor del Museo Nacional de Colombia, como lugar de exposición, ya que con la pieza no se quiere solo que quede registrado lo que pasó para que el grupo de mujeres y sus familias no lo olviden, sino que, a través de esta exposición en sala, se pretende que el pueblo colombiano recuerde que hechos como estos los sufrieron poblaciones rurales en todo el territorio nacional en repetidas ocasiones.

Solo el hecho que la gente conozca lo que ocurrió en los Montes de María, da un papel vital al arte como vehículo de expresión de estas mujeres. Puesto que personas ajenas a estas comunidades que, muy probablemente, de otro modo nunca se hubieran enterado de lo que ocurrió, porque posiblemente ni siquiera habían nacido, hoy a través de museos y otras exposiciones se pueden acercar al trabajo de estas mujeres y al mismo tiempo a la historia de su país. En esta medida, la pieza no es solo lo que significó para el colectivo que la realizó, sino que también tiene agencia en la modificación de la conciencia acerca del conflicto de quien la ve.



### -3. Dificultad

Luego pues comenzó un proceso duro porque la gente desplazada empieza a cambiar su forma de ser, su personalidad, pero fueron muchos problemas en la comunidad problemas terribles de desorganización....

Ya habían pasado aproximadamente tres años de haberse dado el desplazamiento, después del desplazamiento vienen las consecuencias [de este] que son los conflictos intrafamiliares, la baja autoestima, pues había un sentimiento de rencor y de odio terrible, más cuando empezamos a pasar hambre y necesidades terribles que no te lo imaginas tú.

Cabe resaltar que, como se puede evidenciar en estos fragmentos de entrevista, la victimización no se restringió a los asesinatos y el desplazamiento, sino que esta siguió ocurriendo con la serie de experiencias que tuvo que atravesar la comunidad para volver a sentirse plena y cómoda en otros territorios. Se puede pensar, además, que el tejido representó una suerte de forma de organización que enriqueció a la comunidad, al contribuir a la cohesión de las mujeres y de las familias preservando la cercanía de buena parte de la comunidad, sirviendo como excusa para reunirse y permanecer cerca, lo cual propició la asociación y el desarrollo de proyectos laborales, artísticos y culturales como el tapiz que hizo posible la presente investigación.

### -4. Sanar con el tejido

posteriormente enviaron una señora proponiendo que las mujeres nos organizáramos y trabajáramos unas telas. Al comienzo nos pareció una perdedera de tiempo, pero en la medida en que le cogimos como el hilo a esto, empezamos a coser y a hablar sobre el tema, descubríamos que teníamos muchas heridas. En ese momento, pues cuando ya empezamos a trabajar nos dimos cuenta que era bueno, porque iba quedando como una memoria allí en esa tela e iba quedando bonito, y a medida que íbamos hablando y sacábamos cosas, íbamos recibiendo una sanidad poco a poco y, cuando quisimos terminar el tapiz, nos dábamos cuenta [de] que ya nos reíamos... De hecho, hoy nos reímos no porque la cosa dé risa, no, sino porque de pronto creemos que ya estando sana, no lo tomamos así.

En esa medida que tú vas haciendo este ejercicio (la creación del tapiz) te va cicatrizando esa herida... Para yo sacarme esa imagen de mi mente lo tuve que hacer así cosiéndolo, dibujándolo.

Al mismo tiempo, las construcciones narrativas que se crean alrededor del tapiz actúan como herramientas de denuncia social y permiten que los colectivos salden cuentas con el pasado tormentoso, aún más cuando estas construcciones son integradas con el tejido, ya que el acto de coser termina ocurriendo no solo materialmente, sino aplicándose

simbólicamente en las heridas del conflicto y el desplazamiento, es decir, el tejido cierra heridas, como lo dicen las propias tejedoras.

Además, el acto de tejer no es importante únicamente por su valor simbólico, sino que tomando prestado otro concepto propuesto por Myriam Jimeno, se puede entender el acto del tejido como parte del “trabajo cotidiano de reparación”, en la medida en que forma parte de las acciones complejas frente al acto de violencia que hacen posible la recomposición de la realidad del sujeto, siendo esta una de las herramientas que permiten sobrepasar el acto de violencia<sup>18</sup>.

## Museo y visitantes

Vale la pena entonces profundizar en la idea del museo como un lugar social, esto es, como un espacio en el que confluyen distintos actores en relación: académicos, visitantes, comunidades e instituciones. Estos conforman una red de relaciones que se puede entender a través del concepto de fricción, modelo explicativo propuesto por Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja y Tomás Ybarra-Frausto, quienes consideran que esta surge en la medida en que se considere al museo como un “conjunto variado y a menudo cambiante de prácticas, procesos e interacciones”, y como un “continuo complejo de procesos sociales y transformaciones”<sup>19</sup>. Es decir, el museo, visto desde esta perspectiva, es un lugar en el que confluyen distintas visiones de mundo y formas de pensar, así como discursos y prácticas que, justamente, entran en fricción en la medida en que interactúan unas con otras.

Sin embargo, esto no impide que el museo como lugar de constante fricción sirva como vehículo para la transformación social, en la medida que, como sugiere Sofía González, el museo tiene la fuerza para influir positivamente en las personas y las comunidades:

Cómo se utiliza el museo y sus formas, como un medio para reforzar y dar legitimidad a las identidades grupales y basadas en lugares, para ayudar a afrontar cuestiones valiosas de política social, como abordar la exclusión, construir comunidades cohesionadas y contribuir a la regeneración de la comunidad; y como herramientas para que los grupos rurales y urbanos hablen sobre su propia historia.<sup>20</sup>

## Recorridos etnográficos

Dos de los recorridos realizados en el Museo Nacional en los que me integré estaban conformados por estudiantes de décimo grado de colegios distritales. Al empezar la visita por la sala Memoria y Nación, la discusión parte de un cuestionamiento de la idea que traían los estudiantes, según la cual el museo era algo así como una colección de antigüedades. Estos

jóvenes se sorprenden con piezas como el tapiz de Mampuján, diferentes a la imagen que traían, en la medida que les resultan nuevas y menos barrocas o estereotipadas, teniendo en cuenta que ellos creían que el museo se componía de un arte perfecto técnicamente y antiguo (muy elaborado).

Sin embargo, en este contexto pude observar que, cuando el mediador preguntó a los visitantes por la importancia de la pieza o si creían que deberían ser expuestas este tipo de obras, como el tapiz, muy diferentes de las preconcepciones que traían, ninguno se atrevió a opinar, a pesar de que pude notar que la obra lograba captar muy bien la atención del espectador. Estos jóvenes apreciaron durante más tiempo el tapiz en comparación con otras piezas de la sala y le tomaron muchas fotos.

El recorrido por el Museo Nacional de Colombia de estos estudiantes inicia introduciéndolos en la propuesta de renovación, posteriormente se presenta el lugar donde se ubica la sala de Memoria y Nación, una antigua capilla. También se les habla a los visitantes de la intención de conectar disciplinas como la historia, el arte y la antropología a través de diálogos entre las colecciones, al tiempo que se presenta la etnografía como el estudio de pueblos y culturas vivas, algo importante en un país demográficamente diverso.

A pesar de pequeñas diferencias en general, después de la introducción los mediadores con sus estilos propios narran cómo los paramilitares bajaron de las montañas y llegaron a Mampuján, les dijeron a sus habitantes que se fueran, los acusaron de ser guerrilleros y los amenazaron con que si no se iban, morirían. En esta exposición, se aclara que la mayoría de los residentes de Mampuján abandonó sus hogares y que quienes decidieron quedarse fueron asesinados y sus cadáveres fueron abandonados en el pueblo.

A propósito de la pieza, los mediadores señalan que en ella se refleja un relato y es además testimonio de las violencias sufridas por la población civil en el conflicto armado. Se hace referencia a las autoras y a su intención de recordar, a través del tapiz, lo que tenían y que tuvieron que abandonar; también se discute el papel de la obra en la sanación de cicatrices y la posibilidad que brindó a las comunidades apartadas de hablar a propósito de sus experiencias, e incluso se presenta el tapiz como responsable de preservar un recuerdo desconocido para la inmensa mayoría de mis acompañantes.

A través del trabajo de mediación, cobra sentido la idea del museo que representa a todos los colombianos. Que se hace evidente en las discusiones que proponen los mediadores; por ejemplo, durante una de las visitas de estudiantes de colegios distritales a la que me integré, la mediadora que los acompañaba les preguntó: “¿Ustedes con qué se sienten representados? Cada pieza nos representa a todos los colombianos –es el

conjunto-, los cuadros nos dicen cosas, no explícitamente, pero nos hablan, tienen acción". Así, en el discurso se relacionan todas las obras de la sala para explicar cómo las diferentes piezas de la exposición dialogan entre ellas en contextos como la violencia, la cual ha permeado la historia del país desde el descubrimiento de América, tal como lo reflejan algunas de las obras expuestas en la sala Memoria y Nación, como es el caso del tapiz de Mampuján.

Por otro lado, es importante aclarar que generalmente los recorridos estenografiados concluyeron con la caracterización del museo, no solamente como una institución educativa, puesto que no espera contar la verdad de lo que pasó, sino contar historias como la de la violencia que puede ser cuestionada y está abierta a la discusión, una propuesta interesante para dejar en la mente de los visitantes después de su partida.

Un elemento importante que se hizo perceptible acompañando a alumnos de colegios distritales fue la contraposición de la idea presentada en el párrafo anterior con la realidad, ya que en la medida en que participaban en una actividad educativa, a partir de la cual, según lo que pudieron contarme, tenían que realizar una tarea, a los estudiantes les resultaba difícil desligar la imagen del museo como autoridad académica que representa la historia oficial y, probablemente, esto explica su timidez a la hora de intervenir, a pesar de la insistencia de los mediadores. Por su parte, estos últimos tenían muy bien integrados en sus discursos los lineamientos y las propuestas del Museo Nacional, según los cuales es el museo de todos los colombianos, representa a las voces ignoradas y se propone cambiar la narración temporal. En todo caso, los mediadores logran generar discusiones, abren el diálogo con el público y se esfuerzan en interactuar con los visitantes, que, sin embargo, parecen menos interesados en involucrarse activamente en las discusiones, lo cual podría suponer que los visitantes están acostumbrados a relacionarse como observadores con este espacio, más allá de que se estén haciendo esfuerzos por parte del museo como institución para que esto cambie. Esto no quiere decir que estas estrategias no estén siendo efectivas, sino que, probablemente, la consecución de sus finalidades va a tomar más tiempo. Se necesita un cambio de mentalidad e interacción no solo del museo sino también de los visitantes, puesto que solo algunas personas hacen parte de la discusión que abre la exposición, la mayoría sigue entablando su relación con las obras presentadas casi exclusivamente a través de la visualización, por lo que pude dar cuenta.

## Conclusiones

Para concluir, parte de la responsabilidad de no olvidar, que tiene el colectivo de mujeres de Mampuján -ese sentir que las obliga a mantener vivo el recuerdo-, se traslada al tapiz, al mismo tiempo, este legitima el recuerdo en la medida en que es una memoria conjunta y escrita (plasmada), lo cual permite que el tiempo no afecte a esta pieza de la misma manera que a los recuerdos de cada persona, que se pueden perder con mucha mayor facilidad en el olvido, producto de las vicisitudes de la vida. En contraste, el tapiz tiene mayor fuerza como registro, lo que se hace evidente al reconocer que lo que ha hecho posible la exposición de la memoria de lo que ocurrió en los Montes de María ha sido el tapiz como objeto, ya que si no fuera por este, la historia de este colectivo probablemente no se habría abierto un espacio en una de las salas de uno de los museos más representativos del país.

Así mismo, es pertinente resaltar el papel del Museo Nacional de Colombia como lugar de investigación y producción de conocimiento que invita a las voces de comunidades periféricas para hablar del país. De esta manera el museo se constituye como un espacio para pensar y construir la Colombia que queremos, no solo desde lo urbano y el interior del país, sino desde múltiples miradas. Este es un escenario muy valioso para que discutan actores que muchas veces están desarticulados entre sí, como lo son la academia, el Gobierno y las comunidades; puesto que históricamente ha sido difícil crear espacios en que estos confluyan y propongan sus visiones de país en armonía.

Finalmente, este estudio logró construir y reunir conocimiento útil para las personas interesadas en investigar o acercarse a temas afines a la relación entre los conceptos: arte, memoria, conflicto y representación. Este artículo presenta al Museo Nacional de Colombia como un espacio abierto a la discusión y, además, pone en diálogo su propuesta institucional con algunos referentes teóricos, con las voces de la comunidad representada y los visitantes.

Por último, al advertir la importancia del Museo Nacional de Colombia como institución, es preciso recalcar que, de cara al futuro, es menester continuar innovando en estrategias que fomenten con mayor vehemencia la participación activa de los visitantes, seguir abriendo y pensando escenarios que rompan la pasividad que tradicionalmente nos ha hecho ir al museo a tomar notas, en lugar de proponer, discutir y cuestionar. Una de las metas más importantes del museo como lugar institucional merecería ser esta.

## Notas

- 1 ICANH, *Historia clínica: MAMPUJAN DÍA DEL LLANTO 11 DE MARZO 2000* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2015).
- 2 Asvidas María la Baja, "Quienes Somos", Mujeres tejiendo sueños y sabores de paz, <http://asvidasmariabaja.weebly.com/quienes-somos.html> (consultado en junio de 2020)
- 3 Myriam Jimeno, Carolina Pabón, Daniel Varela e Ingrid Díaz, *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales), 14.
- 4 Álvaro Pazos, "La re-presentación de la cultura. Museos etnográficos y antropología", *Política y Sociedad*, n.º 27 (1998): 43.
- 5 Pazos, "La re-presentación de la cultura...", 41.
- 6 Esta instancia opera en el marco de un convenio interinstitucional entre el Museo Nacional y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- 7 Pazos, "La re-presentación de la cultura...", 41.
- 8 ICANH, *Historia clínica...*, 9.
- 9 ICANH, *Historia clínica...*, 9.
- 10 ICANH, *Historia clínica...*, 11.
- 11 Jimeno, Pabón, Varela y Díaz, *Etnografías contemporáneas III...*, 16.
- 12 Jimeno, Pabón, Varela y Díaz, *Etnografías contemporáneas III...*, 10.
- 13 Con esto pretendo presentar al Museo Nacional de forma metafórica como una vorágine de narrativas, que entran en contacto y se influyen, en la medida en que los visitantes interactúan entre sí y con el museo.
- 14 Cit. en Jimeno, Pabón, Varela y Díaz, *Etnografías contemporáneas III...*, 16.
- 15 Jimeno, Pabón, Varela y Díaz, *Etnografías contemporáneas III...*, 17.
- 16 Cit. en Jimeno, Myriam, Daniel Varela y Ángela Castillo, *Después de la masacre: emociones y política en el Cauca indio* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales, 2011), 27.
- 17 Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- 18 Jimeno, Myriam, Daniel Varela y Ángela Castillo, *Después de la masacre: emociones y política en el Cauca indio* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales, 2011), 27.
- 19 Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja y Tomás Ybarra-Frausto, *Museum Frictions Public cultures/ Global Transformations* (Durham y Londres: Duke University Press, 2006), 2.
- 20 Sofía Natalia González Ayala, "Black, Afro-Colombian, Raizal and Palenquero Communities at the National Museum of Colombia: a Reflexive Ethnography of (In)visibility, Documentation and Participatory Collaboration" (Tesis de Doctorado en Antropología Social, Universidad de Manchester, 2016), 77.

## Bibliografía

- Asvidas María la Baja. "Quienes Somos", Mujeres tejiendo sueños y sabores de paz. <http://asvidasmariabaja.weebly.com/quienes-somos.html>
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

**González Ayala**, Sofía Natalia. "Black, Afro-Colombian, Raizal and Palenquero Communities at the National Museum of Colombia: a Reflexive Ethnography of (In)visibility, Documentation and Participatory Collaboration". Tesis de Doctorado en Antropología Social, Universidad de Manchester, 2016.

ICANH. *Historia clínica: MAMPUJAN DÍA DEL LLANTO 11 DE MARZO*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2015. [https://www.icanh.gov.co/nuestra\\_entidad/grupos\\_investigacion/grupo\\_patrimonio/renovacion\\_museo\\_nacional/10081](https://www.icanh.gov.co/nuestra_entidad/grupos_investigacion/grupo_patrimonio/renovacion_museo_nacional/10081)

**Jimeno**, Myriam, Carolina Pabón, Daniel Varela e Ingrid Díaz. *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales, 2016.

**Jimeno**, Myriam, Daniel Varela y Ángela Castillo. *Después de la masacre: emociones y política en el Cauca indio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales, 2011

**Karp**, Ivan, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja y Tomás Ybarra-Frausto. *Museum Frictions Public cultures/ Global Transformations*. Durham y Londres: Duke University Press, 2006.

**Pazos**, Álvaro. "La representación de la cultura. Museos etnográficos y antropología". *Política y Sociedad*, n.º 27 (1998): 33-44.

**Veena**, Das y Deborah Poole. *El estado y sus márgenes: etnografías comparadas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008.

## Bibliografía consultada

- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Mampuján. Crónica de un desplazamiento*. 2012. [https://www.youtube.com/watch?v=9v\\_rsVojQt8](https://www.youtube.com/watch?v=9v_rsVojQt8)
- Clifford**, James. "Museos como zonas de contacto". *Revista Periódico Permanente*, n.º 6 (2016): 1-37.
- Guayazán**, Luz. *Mampujan. Tejidos de reparación / Cortometraje documental*. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=KPXzaloRJds>
- Puello Sarabia**, Cielo Patricia 2017. "Narrativas de la memoria, conflicto y organizaciones territoriales en los Montes de María". *Economía y Región* 11, n.º 2 (2017): 81- 113.
- Vice en Español. *Las tejedoras de Mampuján*. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=QmWE7Glebug>
- Zapata Cancelado**, María Lucía. *Alcances y límites de la reparación simbólica: el caso de Mampuján-municipio de María la Baja (Bolívar)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018.

En la portada, detalle de la pieza:

Demetrio Paredes (1830 - 1900)

## Reverso de retrato de Simón Araujo

1874

Fotografía en formato tarjeta de visita

10,1 cm x 6,2 cm

Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4463

Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra

### Museo Nacional de Colombia

#### Director

Daniel Castro Benítez

#### Subdirectora

Ana María Cortés Solano

#### Curador de arte

Rodrigo Trujillo Rubio

#### Curador de etnografía

Andrés Leonardo Góngora Sierra

#### Curadora de historia

María Paola Rodríguez Prada

#### Curador de arqueología

Francisco Romano Gómez

#### Autores

María Fernanda Domínguez Londoño

Valeria Posada Villada

María Alejandra Rodríguez Buitrago

Ángela Viviana Cano

Gustavo Ávila

Juan Diego Jiménez

Nelson Camilo Jiménez

Luis Alberto Pulgarín

#### Coordinación editorial

Carlos Granada Rojas

#### Comité editorial

Daniel Castro Benítez

Rodrigo Trujillo Rubio

Andrés Leonardo Góngora Sierra

María Paola Rodríguez Prada

Francisco Romano Gómez

#### Corrección ortotipográfica

Carlos Mauricio Granada Rojas

#### Diseño editorial y diagramación

Neftalí Vanegas Menguán



El Museo Nacional de Colombia acoge múltiples puntos de vista y resultados de investigación sin que ello comprometa sus lineamientos institucionales ni los del Ministerio de Cultura. Las opiniones y puntos de vista reflejados en los textos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

#### Fotografías

Museo Nacional de Colombia

Samuel Monsalve Parra

Inty Maleywa

Editorial Bandera Roja

Susana Fergusson

Andrés Góngora

Instituto Distrital para la Protección de la Niñez y la Juventud

Ministerio de Cultura

Alexánder Arteaga

La décima sexta edición de

Cuadernos de Curaduría fue

publicada en agosto de 2020 en:

[http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/](http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-16.aspx)

[cuadernos-de-curaduria-16.aspx](http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria-16.aspx)

[cuadernos-de-curaduria-16.aspx](http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria-16.aspx)