

El busto de Comanche. O de cómo entró un habitante de calle al Museo Nacional de Colombia

Andrés Góngora

**Electronic version**

URL: <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/4594>

DOI: 10.4000/corpusarchivos.4594

ISSN: 1853-8037

Publisher

Diego Escolar

Electronic reference

Andrés Góngora, «El busto de Comanche. O de cómo entró un habitante de calle al Museo Nacional de Colombia», *Corpus* [En línea], Vol. 11, N°. 1 | 2021, Publicado el 29 junio 2021, consultado el 03 julio 2021. URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/4594> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.4594>

This text was automatically generated on 3 July 2021.

Licencia Creative Commons: Atribución-NoComercial 2.5 Argentina (CC BY-NC 2.5 AR)

El busto de Comanche. O de cómo entró un habitante de calle al Museo Nacional de Colombia

Andrés Góngora

- 1 El Museo Nacional de Colombia, fundado en 1823, es el más antiguo del país y uno de los primeros de América. Sus colecciones ascienden a más de 25 mil piezas y son consideradas símbolo de la historia y el patrimonio de la nación. Su actual sede es una antigua estructura decimonónica en forma de panóptico que funcionó como cárcel hasta la década de 1940. Para ingresar es necesario atravesar la Carrera Séptima, arteria comercial e histórica que franquea el centro de la ciudad de Bogotá. Al entrar al edificio y recorrer el vestíbulo, el visitante debe cruzar una primera puerta hecha de hierro, cuyos barrotes revelan la historia carcelaria de la edificación. Al avanzar un poco es fácil ubicar los bustos de los “padres fundadores” de la patria y del propio Museo. A la derecha Francisco de Paula Santander (imagen 1), llamado el “hombre de las leyes” quien, según la tradición, forjó las bases del enmarañado sistema jurídico criollo y, a la derecha, “el libertador”, Simón Bolívar (imagen 2), precursor de la independencia de Colombia y de otras naciones de la actual América del Sur. Ambos bustos, de aproximadamente dos metros de altura saludan con mirada pétrea a quienes recorren el Museo. Están dispuestos uno al frente del otro, cual cancerberos que cuidan el inicio del relato nacional sobreponiéndose al paso del tiempo.

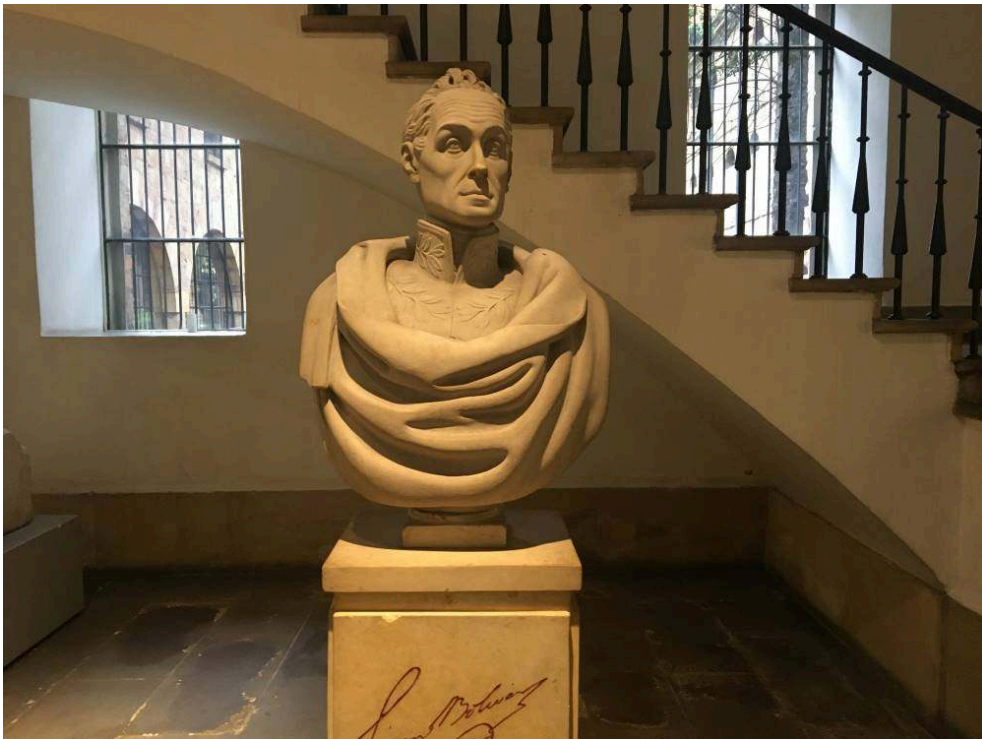
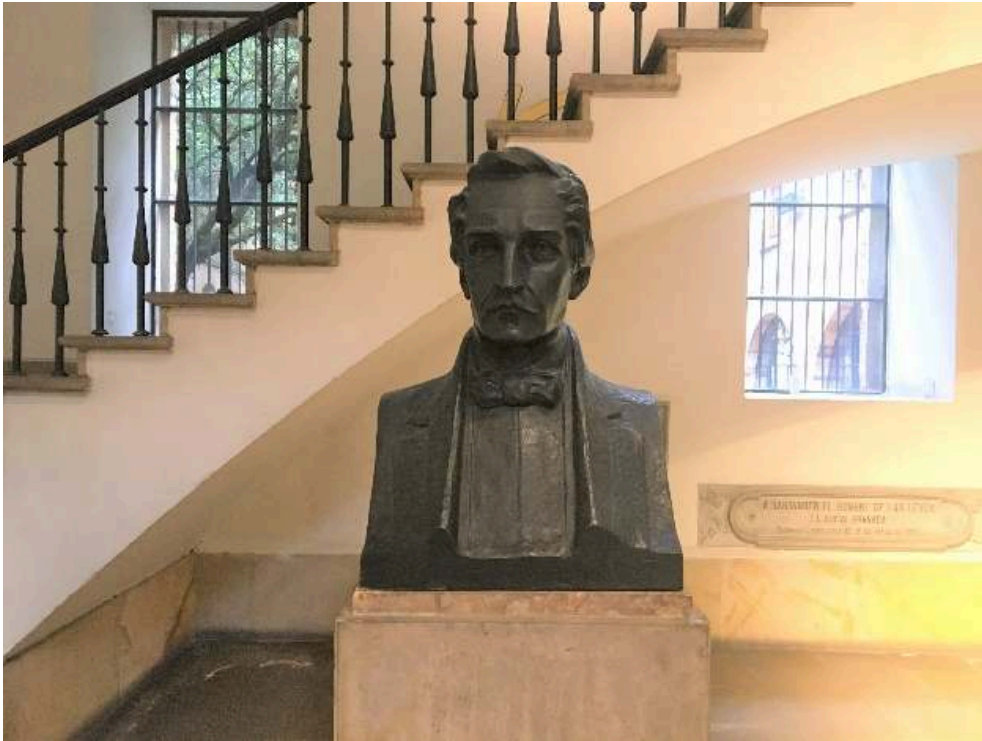


Imagen 1 y 2. Busto de Francisco de Paula Santander / Busto de Simón Bolívar, Museo Nacional de Colombia.

Fotografía: Andrés Góngora, 2021.

- 2 En época pasadas, el Museo materializó un ideal político forjado desde finales del siglo XIX centrado en la recuperación de los valores hispánicos y en una particular concepción de progreso defendida por élites políticas y religiosas que se consideraban así mismas “blancas” y vinculadas social y culturalmente con las potencias europeas. En esta concreción material de la *res publica* (Pizarro, en este volumen), galerías de retratos

de hombres blancos, militares y políticos reposaban en los muros de sus diferentes salas permanentes. Muy pocas mujeres, muchos menos niños. La gente negra no aparecía en esa historia y los pueblos indígenas del presente se confundían con sus ancestros prehispánicos representados por artefactos de la colección de arqueología, en un indiscutible performance alocrónico (Fabian, 2019). Pero en 1999 surgió una nueva concepción museológica que buscó hacer compatible la puesta en escena del Museo con los principios dimanados de la Constitución de 1991. La Carta, como ocurrió con muchos países de la región, trajo consigo la implantación del multiculturalismo. Esto hizo que el Museo tuviese que cambiar su narrativa e incorporar de manera sistemática las cosmovisiones de los pueblos indígenas y afrocolombianos, excluidos históricamente de los relatos de construcción de nación. De esta manera el pluralismo, la participación y la diversidad cultural se convertirían en los principios guía de las áreas de investigación curatorial y de los equipos de pedagogía educativa. Aunque las perspectivas de los estudios decoloniales y la museología crítica guiaron esta experiencia, y aunque representantes de comunidades indígenas y afrocolombianas contribuyeron donando o fabricando objetos para el proyecto, que tomó forma en el año 2013 con la apertura de la sala *Memoria y Nación*, muchas minorías quedaron por fuera del nuevo retrato, al no ser consideradas ese tipo de “subalternos continuos” portadores de cosmologías y saberes estables (Alvarado y Quezada, en este volumen).

- 3 A medida que el Museo se iba transformando, fueron apareciendo nuevos temas y nuevas maneras de contar la historia conflictiva de Colombia. En el año 2016, al tiempo que se cerraban los diálogos entre el Estado y las FARC-EP para ponerle fin a varias décadas de conflicto armado interno, se creó la sala permanente *Hacer Sociedad*. Uno de los principales retos de dicha exposición es contradecir la tesis según la cual en Colombia hay una “cultura de la violencia”, una especie de atavismo civilizatorio que nos condena a la ruina y a la conflagración eterna. El espacio está diseñado para evidenciar procesos políticos de adquisición progresiva de derechos y hacer visible la agencia de mujeres, pueblos indígenas, descendientes de esclavizados y campesinos, movimientos obreros, estudiantes y por la liberación sexual y en general, de actores sociales que en diferentes momentos de la historia del país no eran considerados “ciudadanos” dignos de recordación. De esta manera, los “grandes nombres” del antiguo relato curatorial continuaron, pero haciendo parte de un tejido social marcado por relaciones jerárquicas condicionadas por estructuras de clase, género, raza, cultura y sexualidad. Así, aparecieron las voces de las cantoras negras víctimas del conflicto armado, de comunidades de paz masacradas por todos los actores del conflicto, de mujeres trans que sufrieron el estigma y la discriminación estando presas en cárceles para hombres y de grupos indígenas reconstituidos luego de haber sido fragmentados por la guerra, como ocurrió con el cabildo nasa Kite Kiwe (Jimeno et. al, 2015). Para ilustrar ese caso los líderes indígenas trajeron sus objetos al Museo y escribieron su historia de sufrimiento y resistencia en su lengua luego de haber debatido a través de su sistema tradicional de toma de decisiones políticas por qué una parte de su territorio, materializada en una vasija de barro y un bastón de mando, tendría que reposar en el Museo y cómo debería ser expuesta. Muchas de estas narrativas sobrepasan una concepción multiculturalista de la identidad. Lejos de instalar una clasificación taxonómica de la alteridad, la sala problematiza los caminos seguidos por los actores, explora sus cruces y múltiples conexiones con problemas ambientales, revueltas políticas, conflictos por la tierra, pugnas por derechos y usos estratégicos de

la identidad étnica y de categorías “fuertes” de la economía moral contemporánea como la noción de “víctima” (Rechtman y Fassin, 2009).

- 4 Vale la pena decir que, trabajar con estas narrativas, implicó una labor enorme de gestión de colecciones. Ciertamente, no había forma de contar muchas historias con los objetos disponibles hasta el momento, pues nunca fueron consideradas importantes o eran demasiado polémicas para ser incluidas en la construcción de relatos de nación. Por ejemplo, no existía en la colección materialidad que ayudara a narrar el punto de vista de las guerrillas comunistas nacidas en la década de 1960 con las cuáles se estaba negociando la paz. No había tampoco objetos que hablaran de la tragedia del secuestro vivida por soldados y policías retenidos por la guerrilla durante años en las selvas de Colombia. Ni mucho menos piezas que ayudaran a comprender el impacto que han tenido las políticas de drogas y la exclusión social en las poblaciones pobres y marginalizadas de las grandes ciudades. No era posible que una exposición sobre conflicto no lidiara con estos temas. Por tanto, para poder hablar de estas problemáticas se implementaron varias estrategias. En primer lugar, se construyó una exposición participativa con un grupo de jóvenes exhabitantes de calle que habían sido expulsados de la antigua calle del Bronx de Bogotá, otrora principal centro de venta y consumo de drogas de la ciudad (Góngora y Márquez, 2020). Durante la exposición, abierta al público en general, más de 120 jóvenes, dirigidos por un grupo de pares dedicados a contar su historia en clave de Hip-Hop, trabajaron en la construcción de un modelo a escala del lugar en el que habitaron por años (Góngora et. al, 2021). Cada casa, cada “olla” (centro de venta y consumo de drogas), cada “entrada”, cada personaje, fueron reconstruidos en un ejercicio que exploró relaciones *topofílicas*, entendidas éstas como los vínculos afectivos tejidos con el espacio (Tuan, 1990; Góngora y Márquez, 2020), en un lugar signado por la violencia y la muerte. El producto de la exposición fue una maqueta del Bronx que ingresó a la colección del Museo y está expuesta en la sala *Hacer Sociedad*. Al realizar este trabajo surgieron varias preguntas. La principal, ¿Cómo contar la historia subterránea de los habitantes de calle en las grandes ciudades de Colombia? O, en términos conceptuales, ¿Cómo describir las heterotopías urbanas (Foucault, 1966) configuradas por la violencia (Góngora y Suárez, 2008), y hacer visibles esas vidas precarias (Butler, 2010) que, en opinión de muchos, “no merecen ser vividas”? ¿Era posible y necesario contar estas historias en un Museo Nacional? ¿Cómo hablar de los habitantes de calle, mostrando las violencias y persecuciones de las que han sido objeto, pero, al mismo tiempo, resaltando su visión de mundo y su particular manera de vivir la vida y entender el valor de la libertad? Fue así como, tras una intensa exploración de obras de arte que ayudaran a traer esta narrativa al Museo, apareció Comanche, el también llamado “comandante del Cartucho”.
- 5 En la primera parte de este artículo me ocuparé de algunos aspectos relevantes de la vida de Comanche como líder de los habitantes de calle de Bogotá y del lugar que habitó durante muchos años. Seguidamente, describiré el ejercicio de arte y memoria realizado por el Colectivo CaldoDeCultivo en honor a este personaje y realizaré una reflexión general sobre el arribo de un busto con su imagen al Museo Nacional (imagen 3) a donde llegó para quedarse y hacerle compañía a Santander y a Bolívar. En la segunda parte, me uniré a la discusión general propuesta para este *dossier* y mostraré algunas herramientas teóricas y posibilidades de lectura antropológica, estética y política que ofrece esta experiencia museal. La reflexión está inspirada en las preguntas propuestas en la introducción de este número de *Corpus* por la antropóloga Francisca Márquez y en algunos acontecimientos acaecidos durante el estallido social en

Colombia (2019, 2020 y 2021). ¿En qué medida los monumentos (o como en este caso la lectura crítica de la monumentalidad republicana) pueden entenderse como espacios de resignificación y disputa? ¿Puede el busto de Comanche ser analizado en clave de iconoclastia? ¿Qué perspectivas teóricas y conceptuales ayudan a comprender esta práctica de desmonumentalización? ¿Qué tensión existen entre el patrimonio y las expresiones artísticas y performáticas? Y ¿Cómo hacemos memoria de la desmonumentalización iconoclasta?

Nuestra única arma es el mugre



Imagen 3: Busto de Comanche¹

Foto: Sandra Vargas.

- 6 En la década de 1990 los trabajos pioneros de Carlos Rojas (1994) y Lovisa Stannow (1996), habían registrado una serie de ejecuciones sistemáticas ejercidas en un inicio en contra de grupos de jóvenes de barrios marginalizados de las grandes ciudades del país, denominadas en Colombia “limpieza social”. En Bogotá, además de las persecuciones a jóvenes de sectores periféricos como Ciudad Bolívar, la práctica de exterminio sistemático se extendió a los habitantes de calle y usuarios de drogas, congregados, en su mayoría, en el barrio Santa Inés o Calle del Cartucho, antiguo parroquia colonial demolida por la Alcaldía de Bogotá en el año 2001 (Cifuentes, 2018). Según lo que se ha podido documentar, en El Cartucho se ejercieron dos tipos de “limpieza”, una “interna” y otra “externa” (Suárez y Góngora, 2008). La primera era practicada por quienes controlaban el tráfico y los negocios ilícitos. Era una forma de ejercer autoridad ante el incumplimiento de una de las “leyes de la calle” como delatar a un “jíbaro” (traficante) o no pagar una deuda. Los cuerpos de las víctimas aparecían, generalmente, en un contenedor de basura ubicado en una de las entradas al barrio. Dado que el acceso de la

Policía era restringido, el contenedor servía como una especie de punto de acopio para que el Instituto de Medicina Legal recogiera los cuerpos. En contraste, la “limpieza” externa se daba cuando las víctimas que deambulaban por las calles eran retenidas ilegalmente y luego llevadas a los cerros orientales o a sectores apartados para ser ejecutadas. Fotógrafos, periodistas y artistas documentaron la forma en que los cuerpos de los “ñeros”²(habitantes de calle) eran arrojados a ríos y matorrales.³

7 En contraste, para Comanche, a la sazón líder y representante de los habitantes de calle que vivían en El Cartucho, el lugar era “un escapulario para escaparse de la presión” (Herrera y Zárate, 1994, p.68) y tal vez, por esa misma razón, uno de los pocos sitios en donde, según él, era posible ser libre:

8 Porque uno sin libertad uno es nulo o muerto [...]. Y siempre va uno con ese ideal de ser independiente [...] Y se vuelve tan libre uno que si comió, comió, y si no comió, pues no comió. Hay que ver lo grande que es la constitución de la calle. A una persona de la calle poco la vemos acudiendo a pedir medicinas o a pedir algo para su cuerpo. Podemos pensar que vive enfermo y no, vive alentado [aliviado]. Ahí es donde digo, tiene que haber un poder de Dios que le de esa gran constitución a una persona de la calle (Herrera y Zárate, 1994, p.92).

9 No era casualidad que Comanche citara a Dios en sus discursos, de hecho, es parte importante de su argumentación, pues nombrar la trascendencia y las particularidades espirituales y físicas de los “ñeros”, los mostraba como sobrevivientes y no necesariamente como víctimas, y además le permitía presentarse a él mismo y a los suyos como seres humanos. De modo que este personaje libraba una “batalla ontológica”, como se dice en el vocabulario académico de moda, en un momento en el cual la llamada “limpieza social” (o “mano negra”) exterminaba sin clemencia a los “ñeros” por considerarlos menos que humanos, vidas precarias, que no merecen ser vividas (Butler, 2010) o, como se dice en Colombia, “desechables”. En varias entrevistas dadas a investigadores sociales y a los medios de comunicación, este hombre negro, oriundo del Departamento del Chocó (cabe decir, la región de Colombia con mayor población afro y con los más elevados índices de pobreza), proclamaba que a la gente de la calle había que dejarla vivir su vida mientras trabajara y no le hiciera daño a nadie, aunque fuese “drogadicta” o no, aunque estuviese o no cubierta de mugre. Así lo dijo en un famoso discurso dado en el Consejo de Bogotá en el mes de septiembre de 1993:

Hay gente de mucha capacidad tapada por el mugre y no la han valorado [...] estoy en nombre de toda la indigencia y quiero que nos escuchen... para hacerle ver a nuestro pueblo y que vean todo lo que se está cometiendo en contra de nosotros los indigentes. Nosotros somos humanos, en este cuerpo hay algo de Dios y si hay algo de Dios es humano. No traten de exterminarlo [...] como nos están exterminando los escuadrones de limpieza social. Nosotros no tenemos armas, las únicas armas que tenemos es el mugre. Estamos dispuestos a participar en la paz, también queremos un Colombia bello y amado. Reconocemos que somos una mancha pero hay que reconocer que hay otros que tienen más medios para hacer mal que nosotros.⁴

10 Comanche murió de tuberculosis el 4 de octubre de 1996, justo en medio de las negociaciones para el desmonte de El Cartucho. Una pequeña nota publicada en el diario El Tiempo narró el suceso de la siguiente manera:

Jerónimo, ese era el nombre desconocido de Comanche, un hombre de 68 años que llegó al Cartucho cuando tenía 18 años y después de tocar fondo y recibir varias puñaladas, decidió convertirse en el líder y el consejero de una comunidad, que según algunos puede alcanzar 100.000 personas en Bogotá. Que los niños que se crían en ese mundo apocalíptico pudieran aspirar a algo distinto, era su anhelo.⁵

- 11 En el año 2015 los integrantes del colectivo CaldoDeCultivo decidieron “invocar el espíritu” del Comanche y “hacer circular su palabra”.⁶ Para esto construyeron un proyecto artístico que buscaba denunciar las prácticas de exterminio ejercidas sistemáticamente sobre los habitantes de calle de Bogotá en las últimas décadas, rescatando la figura de uno de los líderes sociales que denunció este tipo de violencia y luchó por el respeto del derecho a la vida de las poblaciones callejeras. La obra tomó forma en tres tipos de soporte: un busto del Comanche, apropiación de la iconografía republicana de los “héroes de bronce” y de los “padres de la patria” para reivindicar la memoria disidente de la vida urbana; una investigación de archivo, principalmente en medios masivos de comunicación impresa (aunque también incluyó el descubrimiento del audio con el discurso del Comanche en el Consejo de Bogotá citado arriba), para hacer visibles las ideas y representaciones sobre la gente de la calle, el consumo de drogas y la “limpieza social”; y una pieza audiovisual que reconstruye por medio de testimonios de amigos e investigadores “el mito” y “las luchas” de Comanche.⁷ La instalación fue presentada por primera vez en la Sala de Exposiciones de la Cámara de Comercio de Bogotá en junio de 2015. Según la curadora, la obra no sólo señala los eventos del pasado de los que fue protagonista el líder reivindicado, sino que confiere “un nuevo estatus a un hombre que luchó por posicionar una mirada positiva y distinta sobre los habitantes de calle y sobre lo que se conoció como El Cartucho” (Lleras, 2015, p.4).
- 12 Justo antes de la exposición, el colectivo CaldoDeCultivo diseñó un video *mapping* denominado *Nuestra única arma es el mugre* en el Centro de Memoria Paz y Reconciliación de Bogotá. La intervención iluminó la pared del memorial erigido para honrar a las víctimas del conflicto armado en Colombia, con una proyección invertida del discurso del Comanche en el Consejo. El reflejo del texto se hizo legible en el espejo de agua continuo al monumento que, valga decirlo, está instalado en uno de los lotes del antiguo cementerio destinado a las fosas comunes y tumbas de personas no identificadas, muchas de ellas víctimas de la aborrecible “limpieza social”. Se invocó aquí la misma estrategia: hacer visible el mundo subterráneo de la calle para trasgredir los soportes hegemónicos de la memoria, amplificar la voz subalterna y crear una estrategia de interlocución estética para participar en una política de lo sensible (Rancière, 2014). Pero la vida social de esta obra no terminó aquí. Y así, una mañana de septiembre de 2018, una figura perfectamente embalada de varios metros de altura entró por la puerta principal del Museo Nacional ante la mirada curiosa de algunos visitantes y del personal de vigilancia.

BIBLIOGRAPHY

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México D.F: Paidós Mexicana S.A.

Cifuentes, A. (2018). *Se muere en el Cartucho pero se nace en La L (Bronx). Un estudio sobre los significados de la calle y la olla en los habitantes de calle de Bogotá*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

- Fabian, J. (2019). *El tiempo y el Otro. Cómo construye su objeto la antropología*. Bogotá, Popayán: Universidad de Los Andes, Universidad del Cauca.
- Foucault, M. (1966). Heterotopías y cuerpo utópico. En *Dos conferencias radiofónicas*. Paris: France-Culture.
- Góngora, A. y Márquez, F. (2020). Awkward ruins. Topophilia and the narratives of stripping in Santiago and Bogotá. En A. Forero, C. González, y A. Wolf (Eds.), *Incarnating Feelings, Constructing Communities: Experiencing Emotions via Education, Violence, and Public Policy in the Americas*, pp. 183-227. Los Angeles: Plaggrave Macmillan.
- Góngora, A. y Suárez, C. (2008). Por una Bogotá sin mugre: violencia, vida y muerte en la cloaca urbana. *Universitas Humanística* (66), 107 - 138.
- Góngora, A.; Cano, A.; Jiménez, J.; Rodríguez, M.; Jiménez, N. (2021). La Maqueta de La L: Experimentación etnográfica, antiprohibicionismo y espacios heterotópicos. En J. Echeverry y N. Quiceno, (Eds.) *Etnografía y espacio. Tránsitos conceptuales y desafíos del hacer*. Medellín: Universidad de Antioquia. En prensa.
- Herrera, J.; Zárate, M. (1994). *Comanche Comandante del Cartucho*. Bogotá: Fondo editorial para la paz.
- Jimeno M.; Varela D.; Castillo, A. (2015). *Después de la masacre: emociones y política en el Cauca indio*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y Centro de Estudios Sociales (CES), Universidad Nacional de Colombia.
- Lleras, C. (2015). *Bogotá SAS. Texto curatorial*. Bogotá: Cámara de Comercio de Bogotá.
- Rancière, J. (2014). *A Partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Rechtman, R; Fassin, D. (2009). *The Empire of Trauma: An inquiry into the condition of victimhood*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Rojas, C. (1994). *La Violencia llamada "limpieza social"*. Bogotá: CINEP.
- Stannow, Lovisa. (1996). *Social cleansing in Colombia*. Tesis M.A., Simon Fraser University.
- Tuan, Y.F. (1990). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.

NOTES

1. Ficha técnica: Homenaje a Comanche, el comandante del Cartucho. Autores: Caldodecultivo – Unai Relgero, Gabriela Córdoba Vivas y Guillermo Camacho / Andrés Bonilla Gutiérrez. 2015. Reg. 8163. Museo Nacional de Colombia.
2. Categoría que emergió en el imaginario urbano en la década de 1990 como sinónimo de “indigente”, pero también de “compañero” y “amigo”.
3. Véase al respecto los temas “Pilas” (1995) del grupo Aterciopelados <https://www.youtube.com/watch?v=F6WaGHh7aMQ> y “Señor Matanza” (1994) de Mano Negra <https://www.youtube.com/watch?v=eBB7HeShhAg>.
4. Discurso pronunciado por Comanche en el Concejo de Bogotá en septiembre de 1993.
5. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-526496>. Consultado el 12/12/2020.
6. <http://caldodecultivo.com/COMANCHE-1>. Consultado el 12/12/2020.
7. *Ibíd.*

AUTHOR

ANDRÉS GÓNGORA

Museo Nacional de Colombia y Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Colombia.

Correo electrónico: agongora@museonacional.gov.co