

MUSEOS, ETNOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA Y REPRESENTACIÓN DE LOS AFRODESCENDIENTES

JAIME AROCHA RODRÍGUEZ, PHD*
jaime.arocha@gmail.com
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, D.C.

SOFÍA NATALIA GONZÁLEZ AYALA**
sngonzaleza@gmail.com
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, D.C.

RESUMEN Siguiendo el formato de los metálogos hecho famoso por Gregory Bateson, este artículo es una conversación sobre la manera en que los creadores culturales contemporáneos interpelan la autoridad etnográfica desde su oficio de elaborar archivos que contienen lo mejor de sus pueblos, en una atmósfera saturada de señales de televisión y mensajes digitalizados, como la que rodeó la exposición temporal *Velorios y Santos Vivos, comunidades afrocolombianas, negras, raizales y palenqueras*. Al exhibir símbolos trascendentales, dicha exposición creó el interrogante de si se contribuye a sublimarlos o –por el contrario– a trivializarlos.

PALABRAS CLAVE:

Alfabetización visual, arte y globalización, arte e historia, fotografía, arte y tecnología.

* Maestría y PhD en Antropología, Columbia University, Estados Unidos. Actualmente se desempeña como profesor asociado del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Es investigador del Centro de Estudios Sociales (CES) y dirige el Grupo de Estudios Afrocolombianos, cuyo más reciente estudio comparativo fue Ritos fúnebres de los afrocolombianos y los raizales, llevado a cabo junto con el Museo Nacional de Colombia y el Ministerio de Cultura.

** Antropóloga, Grupo de Estudios Afrocolombianos, Centro de Estudios Sociales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, DC.

ABSTRACT Based on Gregory Bateson's famous metalogue format, this article is a conversation on how contemporary cultural creators question ethnographic authority from within their work of creating archives that contain the best of their peoples' traditions, within an atmosphere saturated by television signals and digital messages, such as that which surrounded the temporary exhibition called Wakes and Living Saints among Black, Afro-Colombian, Maroon and Caribbean Islanders Communities. Such a display of transcendental symbols is problematic due to its capacity to either sublimate or trivialize them.

KEY WORDS:

Afro-Colombian funeral rites; ethnic museum exhibitions; visual anthropology; ethnographic authority.

RESUMO Esta conversa é sobre a maneira como os criadores culturais hoje interpelam a autoridade etnográfica, desde seu ofício de elaborar arquivos com o melhor de seus povos, em atmosferas saturadas de sinais de televisão e mensagens digitalizadas, como a que rodeou a exposição temporal *Velorios y Santos Vivos, comunidades afrocolombianas, negras, raizales y palenqueras*. O exibir símbolos transcendentais criou o interrogante de se contribui sublimá-los ou – pelo contrário – trivializá-los.

PALAVRAS-CHAVE:

Ritual fúnebre afro-colombiano; museografia étnica; antropologia visual; autoridade etnográfica.

MUSEOS, ETNOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA Y REPRESENTACIÓN DE LOS AFRODESCENDIENTES

JAIME AROCHA RODRÍGUEZ
SOFÍA NATALIA GONZÁLEZ AYALA

A

INTRODUCCIÓN¹

CONTINUACIÓN transcribimos conversaciones y sesiones de chat relacionadas con las características del etnografiar contemporáneo, incluida la reflexividad del método; la autoridad del trabajador de terreno hoy interpelado por creadores locales conscientes del valor político de la cultura, entendida como los archivos que elaboran con lo mejor de sus pueblos (Said 1993: 13). En la actualidad, a ese proceso creativo lo puede estimular una televisión omnipresente y máquinas digitalizadoras de voz e imagen al alcance de todos. Sin embargo, las consecuencias que ese cambio puede tener para las identidades afrocolombianas y sus representaciones son inciertas. Una de nuestras fuentes consiste en la exhibición *Velorios y Santos Vivos, comunidades afrocolombianas, negras, raizales y raizales*, en cuatro de sus momentos, a saber: investigación de terreno llevada a cabo a lo largo del segundo semestre de 2007; montaje de la exposición temporal en el Museo Nacional por parte de expertos y expertas afrodescendientes del litoral Pacífico, la zona plana del norte del Cauca, la llanura Caribe y el Archipiélago Raizal (agosto 19 a 21 de 2008); desarrollo de la exhibición, incluidos una programación alterna de actividades culturales, presentaciones de cine y video de las regiones enfocadas (agosto 21 a noviembre 3 de 2008); fabricación de pendones y apoyos audiovisua-

¹ Este escrito es una versión actualizada de la ponencia "Ahora, ¿cómo es etnografiar? ¿por qué un diario?, o, ¿para qué observar?, o, ¿por qué la antropología es un metalogo?", presentada en el Congreso de Antropología realizado en 2007 en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

les para que la muestra viajara por el país (noviembre de 2008 a febrero de 2009), y por último, apropiación comunitaria de esa exposición itinerante, iniciada en marzo de 2009 y la cual continuará en 2010. La segunda inspiración consiste en los diálogos críticos que venimos desarrollando desde mayo de 2004, cuando Sofía Natalia González empezó su antropología de la antropología, experimentando con el *diario intensivo* propuesto por el psicólogo janguiano Ira Progoff, pero valiéndose de las variaciones que desde 1987 Jaime Arocha le venía introduciendo a ese instrumento para que sus alumnos exploraran el trayecto de sus vidas, lo correlacionaran con su formación como etnógrafos y cotidianizaran la reflexividad del método etnográfico mediante entradas sistemáticas en sus diarios y bitácoras. La especificidad del manejo que hizo González consistió en sustituir los apuntes escritos sistemáticos característicos de la propuesta de Progoff, por una cámara de video enfocada sobre sí misma, y sobre dos de sus profesores: Jaime Arocha y Gustavo Fernández.

AUTORIDAD ETNOGRÁFICA

Sofía: Profe, a pesar de que ya completé dos años trabajando con la exposición *Velorios y Santos Vivos*, aún albergo dudas sobre la representación de la muerte como medio de iniciar la inclusión de la gente negra, afrocolombiana, raizal y palenquera en los guiones y salas permanentes del Museo Nacional que narran cómo se formó este país. A Padilla, un pueblo importante del norte del Cauca, llegué a montar los pendones, fotografías y videos de la muestra itinerante. Con la intención de recuperar el pasado, un grupo de señoras quiso armar un altar que rememorara cómo era que allá celebraban los velorios. Durante esa semana uno de los jóvenes del colegio que albergó la exhibición murió en un accidente de tráfico, y Betty Angola, una de las profesoras del colegio que estuvo dirigiéndolo opinó que esa muerte no había sido ajena al altar. Si otras personas que tuvieron contacto con este proyecto opinaron así, ¿por qué insistir en esa idea?

Profe: Porque el conflicto armado no sólo causa masacres, asesinatos y destierro. Se instaló por ríos, selvas y sabanas de los afrocolombianos, y convirtió a la propia ritualidad fúnebre en objeto de profanación, ya sea debido a que los paramilitares siguen a quienes participan en un velorio para identificarlos como adversarios, o prohibiendo el entierro de las personas asesinadas por ellos, como medio de acrecentar el terror. Manipular las ceremonias fúnebres es aberrante para cualquier pueblo del mundo. Sin embargo, para la gente de ascendencia africana semejante conducta toca la médula que ha unificado a todas las culturas de África occidental y central, así como a las de las afroaméricas. Esa médula es la noción de *muntu*, o de gente, la cual envuelve tanto a quienes viven y existen, como a quienes ya no viven pero siguen existiendo, es decir, los



Foto 1. Sofía Natalia González escribiendo este artículo. Por Jaime Arocha.



Foto 2. Jaime Arocha escribiendo este artículo. Por Sofía Natalia González

ancestros (Jahn, 1990: 102-105). El equipo de expertos del Museo Metropolitano de Nueva York, responsable de la exposición *Eternal Ancestors* (La Gamma 2008, Bongmba 2008) unificó la investigación arqueológica y lingüística sobre esa filosofía y de esa manera rastreó sus orígenes para los años de 15000 a 12000 años y su expansión desde el valle del río Congo hacia el norte y el occidente de África. Además demostró que en ambos continentes y a pesar del tiempo, el *muntu* seguía siendo un aglutinante fundamental. Desde esta perspectiva, la profanación de la ritualidad fúnebre africana y afroamericana es etnocida. Entonces, si la gente negra iba a entrar al Museo Nacional, que lo hiciera combatiendo la raíz del mecanismo que buscaba su exterminio. Discutimos esa propuesta con líderes del movimiento político afrocolombiano, así como con aquel grupo de maestras negras del distrito —Leocadia Mosquera, Carmen Paz y Dilia Robinson—, con quienes nuestro grupo viene trabajando desde 1999, y quienes son muy competentes en las culturas del Afropacífico, y del Caribe insular. Del mismo modo, involucramos al historiador palenquero Luis Gerardo Martínez, quien consultó con su gente y avaló la idea.

S: Nunca pensé que acabaría metida en un proyecto como ése. Comencé a trabajar con usted en 2003, cuando tomé su Taller de Técnicas Etnográficas de 2003, el cual hizo que germinaran las inquietudes que dieron origen a mi trabajo de grado. Cuestionaba el supuesto derecho de los científicos sociales a metérnosle en la vida a la gente. Me llamó mucho la atención el uso del diario intensivo de Ira Progoff (1985) que usted proponía como metodología para reflexionar sobre sí mismo en los contextos críticos que anteceden a la salida al campo y el desarrollo de esa experiencia, acopiando información etnográfica (Arocha, 2003). También me impresionó la importancia que le daba a la subjetividad en la investigación antropológica, así como la noción de *metálogo* de Gregory Bateson (2000) a partir de la cual reflexioné sobre la paradoja que implica el que los antropólogos observemos y escribamos sobre otros seres y su cultura, pero nos valgamos de la propia para producir tales observaciones y escritos². Más adelante, mientras planteaba mi proyecto de grado, conocí a otro autor inspirador, Jay Ruby (1991)³, quien reflexiona sobre los ensayos que ha hecho la antropología audiovisual para que los sujetos de

2 Un metálogo es una conversación sobre un tema problemático, en la cual, además de que los participantes discuten el problema, la estructura de la conversación, como un todo, es relevante para el tema mismo (Bateson, 2000: 1).

3 Ruby afirma que ser reflexivo,[...] en términos de un trabajo de antropología, es insistir en que los antropólogos revelen su metodología y a sí mismos como el instrumento de generación de datos (1980: 153). [Es] incrementar la conciencia crítica de sus audiencias al ser auto-concientes o reflexivos de una manera pública, explícita y abierta. (1980). [E] implica, además de la auto-conciencia, ser lo suficientemente auto-consciente para saber cuáles aspectos de uno mismo es necesario revelar a una audiencia de forma que entienda, tanto el proceso empleado, como el producto resultante, y para que sepa que la revelación misma tiene un propósito, es intencional, y no meramente narcisista o reveladora por accidente. (1980: 156)

observación se apropien de las cámaras y el video y las usen de acuerdo con su propia epistemología. Insiste en que una verdadera antropología visual necesita superar el paradigma empirista-positivista, para el cual la realidad consiste en fenómenos que pueden ser observados y aprehendidos mediante —digamos— una cámara de video, cuyos controles manipulemos poco y cuyos productos editemos limitándonos al orden cronológico, con el fin de garantizar su descripción, análisis y comprensión valiéndonos de métodos verificables, confiables y corroborables. El nuevo paradigma que sustituya al anterior tendría que condensar objetividad y subjetividad, aceptándolas como coexistentes y no excluyentes. Entonces, dentro de mi trabajo de grado, para entender mi mirada de antropóloga, me convertí en sujeto de observación usando como apuntador una videocámara que daba cuenta de mi propia cotidianidad, pero también fue indispensable observar a los observadores que me formaron a mí como observadora: usted y Gustavo Fernández, profesor de la escuela de Cine de la Universidad Nacional. Y ambos aceptaron. Así empezó mi exploración: En mi trabajo de grado, que titulé *Yo, Otro* volteé la cámara para grabarme a mí y a otros observadores.

P: Usted no se conformaba con nuestra formación antropologica. Buscaba opciones diferentes a la de estudiar a los “pobres”, a los “marginados”, a quienes, si mal no recuerdo, para usted carecerían del poder de contradecirle al observador, y se comprometió con la discusión acerca de la reflexividad conforme ya ha sido incorporada a los manuales más usados para enseñar etnografía (Hammersley y Atkinson, 1994) y por eso acepté que entrara en ámbitos que no eran del normal dominio de mis estudiantes, como el del estudio de mi casa o el del apunte etnográfico, realizado en el terreno.

S: Usted accedió a que dentro de la investigación para montar *Velorios y santos Vivos*, yo los acompañara en sus viajes por Guachené, Yarumales, Villarrica y Puerto Tejada, para que fuera observadora de los observadores, de Lina del Mar Moreno, de usted y de la profesora Carmen Paz, una maestra nacida en la región, que vive hace años en Bogotá y fue coinvestigadora del proyecto.

P: Y entonces nosotros la retamos a que comprendiera el sentido de trabajar con los sujetos de la investigación sobre la ritualidad fúnebre de los afrodescendientes en Colombia.

S: Pero me paralicé, cuando una noche en Villarrica usted me dijo “grave el velorio de María Cruz Hidalgo”. “¿Está bien que hagamos eso?”, dije “¿No es invadir ese espacio que es sagrado tanto para ellos, como para mí?”, pregunté.

P: Pero la familia nos había dado el permiso.

S: Y con eso yo me calmé. Ellos fueron muy amables, sobretodo cuando me fui para la cocina...

P: Que es uno de los espacios sagrados más importantes de los velorios

afrocolombianos. Ya le habíamos explicado que el otro era el de la velación del cadáver, donde las mujeres cantaban alabaos y salves, y donde usted comenzó filmando el féretro y las cantaoras a su alrededor. Minutos más tarde, cámara en mano, circularía por el espacio “profano”⁴ del antejardín, donde la gente juega dominó, consume licores, resalta las cualidades del difunto, cuenta chistes y leyendas sobre demonios y espíritus de la muerte.

S: Entonces ahí me sentí con cierto poder.

P: ¿Cierta poder?

S: Sí. Por una parte, el poder dado por la forma tan amable como me trataron en ese lugar, con todas esas mujeres haciéndome partícipe, no extraña al rito que practicaban. Y por otra parte, el poder de tener la cámara en la mano y el conocimiento que requiere su manejo. Cuando empecé a filmar, me emocioné de ver a través de ese lente y de esa pantalla, y sentía como si la cámara le diera una justificación a mi presencia. No había una relación tan vertical con los deudos, pues ellos autorizaban mi presencia. Yo me fui para allá buscando



Foto 3. Sofía Natalia González grabando el velorio mencionado. Foto de Jaime Arocha.

4 A los pocos días de haber desmotando la exposición de la sala temporal del Museo Nacional, sacerdotes y monjas de la Pastoral Afrocolombiana nos recriminaron por haberle dado a ese espacio el nombre de “profano”. Consideraban que era tan sagrado como los otros dos. Como replicamos que habíamos pensado en los piropos eróticos que son frecuentes en ese ámbito, ellos nos replicaron que para los afrodescendientes el erotismo era una dimensión sagrada.

información sobre los antropólogos, quería grabarlos y fotografiarlos a ustedes, y comencé a obtener información de personas con quienes me había negado a trabajar. También lo que le dio validez a mi estadía allá fue que mientras buscaba información para mí, estaba aportando información al equipo, el cual a su vez le aportaría esas grabaciones a los sujetos del estudio.

P: Con el fin de que ellos ampliaran y perfeccionaran el registro de su propia memoria... Algo parecido me pasó a mí. Pasados algunos días, mientras continuábamos con nuestra investigación, una hora después de que nos habíamos bajado del avión en Guapi, yo me estaba formulando preguntas



Foto 4.



Foto 5.



Foto 6.



Foto 7.



Foto 8.



Foto 9.

Fotos 4 a 9. Antropólogos en acción durante el trabajo de campo para Velorios y Santos Vivos (incluyendo a Leocadia Mosquera y Carmen Paz, coinvestigadoras en Chocó y norte del Cauca correspondientemente). Por Jaime Arocha, Lina del Mar Moreno y Sofía Natalia González

similares cuando comencé a filmar el final de un velorio y su correspondiente desfile fúnebre. Entonces me sentí validado porque la propia familia había contratado a un camarógrafo para que grabara el paso del cortejo. Y sucedió algo que fue hasta divertido: ese camarógrafo me pidió que le pasara las tomas que yo haría dentro del cementerio, porque él no podía entrar a ese espacio: estaba resfriado y “los malos aires del campo santo podrían enfermarlo de muerte”. El hombre hacía parte de esas estaciones locales de televisión que ya habíamos encontrado en Providencia y en Tumaco, con sus computadores para hacer edición no lineal y mantener a la comunidad al tanto de sí misma. Aprendíamos que los sujetos de las investigaciones que llevamos a cabo, ¡no sólo compartían conocimientos con nosotros, sino que bien podían superarnos en pericia tecnológica!

S: Las cámaras ya no son exclusivas de los antropólogos. Las usan quienes antes sólo eran observados, para observarse y representarse a sí mismos. Las discusiones planteadas en la llamada “crisis de la representación” en antropología empiezan a tomar un matiz particular. Autores como James Clifford (1991) examinaron con lupa los mecanismos mediante los cuales la antropología —y los antropólogos— legitima el conocimiento producido por esta disciplina. Pero ellos se concentraron en la escritura de artículos y libros, no en otros medios de difusión de las investigaciones antropológicas, tales como el audiovisual o la museología.

146



Foto 10. Esteros y Guapi TV. Por Jaime Arocha.

P: Sin embargo, unos años más tarde, el autor que usted cita publicó el libro *Routes* con un enfoque sobre el *Centro Cultural U'mista* y el *Museo Kwagilutl*, cuyas curadurías étnicas buscaban mostrar “pasados coloniales y luchas contemporáneas”, entre otras experiencias excluidas por aquellos museos académicos de la misma British Columbia, los cuales habían sido pensados para articular “[...] cultura cosmopolita, ciencia, arte y humanismo [...]” (Clifford, 1997: 121, 122). Los guiones de esos dos museos indígenas no respondían a visiones unificadas y lineales de la historia, ni consideraban relevante la distinción entre arte y cultura y tampoco aspiraban a que sus colecciones llegaran a hacer parte de patrimonios universales, sino más bien a politizar el presente de sus pueblos (Clifford, 1997: 122) y por esa vía compleja conectarse con otros pueblos excluidos y de ese modo proyectarse en escenarios globales. De cierta forma, ambos recogían el ideal que perseguíamos en la exposición *Velorios y Santos Vivos*, mediante la vinculación temprana de miembros competentes de las culturas afrocolombianas, palenqueras y raizales, ya fuera como coinvestigadores de terreno, como expositores y críticos dentro del seminario permanente sobre el sentido de la muestra que intentábamos montar o como arquitectos y arquitectas del montaje mismo de la exhibición.

S: Recapitulado, ahora ese proceso parece sencillo, pero vivirlo fue difícil. En las clases de etnografía aparecen los trabajadores de campo solos con los sujetos de sus observaciones y entrevistas, de modo que no se me había pasado por la mente trabajar dentro de grupos complejos. No fue fácil comprender lo que sucedía, por la cantidad de gente involucrada en la negociación de los permisos para ingresar a las comunidades y para hacer las entrevistas. En medio de la premura del tiempo, me exasperaban las esperas interminables a que llegaran quienes habíamos citado para los encuentros. Poco a poco fui comprendiendo que, como sucede en el norte del Cauca, estábamos frente a comunidades sometidas al riesgo por el conflicto armado, a la expropiación, al destierro o la modernización acelerada, inconsulta, impuesta y agravante, y que sus miembros tenían que asegurarse de la legitimidad de nuestras pretensiones. Promotores y gestores culturales no sólo tienen derecho, sino la obligación de saber qué sucede con las fotos, grabaciones y conocimientos que los investigadores obtienen en sus comunidades. Cuando hice trabajo de campo en Palenque de San Basilio, antes de empezar tuve que reunirme con toda la Junta Directiva del Consejo Comunitario acompañada del antropólogo Ramiro Delgado, quien lleva años de visitar el pueblo, y mientras hacía entrevistas y tomaba fotografías estuve con Luis Gerardo Martínez, un historiador palenquero que ha estudiado los ritos fúnebres de su pueblo natal. Por fortuna, el método etnográfico, con su diario de campo y la antropología visual, han pasado a ser utilizados para el beneficio propio, aún con contradicciones como la del choque con la tradición oral en calidad de medio privilegiado para



148

Foto 11.



Foto 12.

Fotos 11 y 12. Los antropólogos en acción, Jaime Arocha en Quibdó, Chocó y Lina del Mar Moreno en Villarrica, Cauca. Por Lina del Mar Moreno y Sofía Natalia González

la transmisión del conocimiento. Y en este sentido es necesario estar alerta frente a los efectos que pueden tener la adopción de rituales como las inauguraciones de exposiciones, o lógicas de distribución espacial como las de una sala de un museo, o patrones temporales lineales como los de las cronologías que, de hecho, involucra una videograbación, o no lineales, como los de una película con *flashbacks*.

P: En estas condiciones, creadores y gestores culturales cobran papeles que requieren replantear la manera de etnografiar. El trabajo de terreno para montar *Velorios y Santos Vivos* fue extraño para mí. Quedó descartada la permanencia prolongada dentro de la comunidad. En cada lugar, rápidamente, era necesario explicar el porqué de una exhibición temporal en un Museo Nacional empeñado en corregir la exclusión e invisibilidad a las cuales había sometido a los cautivos africanos y a sus descendientes en América, e inmediatamente dilucidar por qué nos concernía la ritualidad fúnebre y pasar a averiguar cómo estaba cambiando y cuáles eran las características de la coyuntura actual.

En San Andrés y Providencia, esas preguntas fueron particularmente complejas, en primer lugar porque mucha gente raizal no se considera ni afrodescendiente, ni parte de la nación colombiana. Puede aceptar comunicarse en inglés, pero al poco tiempo de iniciada la conversación cambia al código del *creole*, y va a ser muy incisiva con respecto al uso futuro de la información suministrada. Los puentes previos que habíamos activado con el abogado raizal Fidel Corpus, el médico Samuel Robinson y la historiadora Patricia Enciso no eran suficientes. Hubo momentos de agobio, no sólo por la dificultad de superar esas barreras, sino porque teníamos que actuar como receptores de reclamos por la violación reiterada que los *pañamanes* y el Gobierno hacían de la soberanía de las islas, una de cuyas máximas expresiones fue el desembarco de un destacamento de la Armada Nacional para hacer una parada militar el 20 de julio de 2007. Los isleños consideran fundamental esa fecha, porque celebra la pertenencia autónoma a la cual aspiran dentro de Colombia, y por eso su desfile es de niños de colegio. En años recientes ha aceptado que los paisas saquen sus silleteros. Pero el paseo de militares armados fue una afrenta inconmensurable.

Lo sucedido en el Archipiélago Raizal fue el extremo de posiciones y reclamos que se repitieron en las demás regiones. En ocasiones, las entrevistas eran una especie de *performance* pública, polifónica y digitalizada que tuvimos que aprender a manejar. Atrás quedaba el trabajo en esa especie de “solitario etnográfico” al cual usted se ha referido y el cual había caracterizado hasta las investigaciones del equipo para la investigación que hicimos en el Baudó entre 1992 y 1996, porque ahí por la mañana, cada quien tomaba su rumbo libreta en mano y nos volvíamos a reunir por la noche. De esa nueva manera de etnografiar, tomemos el caso de la tan buscada entrevista con doña Tulia Olaya, una cantora emblemática del norte del Cauca. A esa cultura de los cantos y dan-



Foto 13. Ana Tullia Olaya, "Manato". Por Jaime Arocha, Villarrica.

150

■ zas tradicionales la apodan "Manato", y luego de varios intentos, aceptó recibirnos en el patio de su casa. Nos acompañaban el señor que había agenciado la autorización para entrevistarla, la profesora Carmen Paz y su hermana Marlene, en calidad de coinvestigadoras locales; Lina del Mar Moreno, usted con la videocámara y yo con la grabadora y la cámara fotográfica. Pese a que Lina y yo ya teníamos muy en claro que a Manato íbamos a averiguarle su visión acerca de los ritos fúnebres y las Adoraciones, cada quien se sintió con una especie de autoridad etnográfica para preguntar lo que se le viniera a la cabeza, mientras que nuestra entrevistada dio muestras de una larga experiencia manejando preguntones académicos y tenía un decálogo de respuestas que nos fue dando, en ocasiones con total independencia de nuestras preguntas. Todo ese caos de voces discordantes tenía lugar en medio del hacinamiento y carencia de servicios públicos que imperan en las casas de una región que Nina S. de Friedemann (1976) había descrito como rural, y que yo había conocido en 1975 iniciando su transición urbana, y ahora se había urbanizado al ritmo que imponían tanto plantaciones de azúcar que crecían al ritmo del programa gubernamental para la producción de alcohol carburante como las industrias que pululan por efecto de la ley Páez, aquel absurdo que irrumpió en la región como medio de proteger a los damnificados de la avalancha del río Páez, ocurrida a cientos de kilómetros de esta área, pero aprovechada por el sector empresarial para lograr significativos subsidios gubernamentales (Arocha et al., 2008: 77-86).

S: A usted le ha tocado experimentar la transformación del método etnográfico. El antropólogo y la antropóloga en campo ya no son exploradores que



Foto 14. Cañaduzal y fábricas INCAUCA y Propal. Por Sofía Natalia González.

andan a sus anchas entre personas que han tenido poco contacto con “occidente”. Los gestores culturales locales se han dado cuenta del valor que tiene su riqueza cultural y han aprendido a negociar y a interactuar en la sociedad valiéndose de ella. Recuerdo lo que pasó con Didio Mejía, maestro padillense, quien nos recibió en su casa para mostrarnos los tambores que fabricaba y hablarnos de las tradiciones nortecaucanas, pero empezando la conversación preguntó con vehemencia cómo garantizaríamos que no iríamos a quedarnos con la información recogida, como tantas veces había ocurrido con investigadores venidos de las universidades.

P: Llegamos al norte del Cauca desde Quibdó, luego de que en Istmina el grupo de cantoras de alabaos llamado las *Negras Lucianas* nos sometiera a preguntas comparables a las que hacía Didio (Arocha et al., 2008: 40). De ese interrogatorio dependía el que nos dejaran entrar al velorio de Ana Lucía Palacios, una joven lideresa de esa ciudad minera del San Juan. Explicar que nuestra forma de devolverles la información consistiría en la primera inclusión de la gente negra en el Museo Nacional fue difícil. ¿Qué era un museo? ¿En qué consistiría esa exposición? A ellas, ¿cuándo les tocaría cantar en Bogotá? El que Istmina y Condoto no hayan figurado en el recorrido de la muestra itinerante de *Velorios y Santos Vivos* o el que esas cantoras no hubieran sido invitadas a la capital, me parece una traición a las razones que entre la profesora Leocadia Mosquera, Lina del Mar Moreno y yo les dimos a ellas para validar las observaciones que intentábamos llevar a cabo, pese a que sí enviamos copias de todos los materiales recogidos y del catálogo de la exposición.

S: Usted sabe que lidiamos con limitaciones de presupuesto. Ése es el mayor obstáculo de la exhibición itinerante.

P: Con el antecedente de Istmina, fue más difícil responderle tranquilamente a Didio. En un momento, para mis adentros dije: “pues si hay tanto lío, no incluimos al norte del Cauca y ya”. Por fortuna, él conocía el libro *De sol a sol, génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia* (Friedemann y Arocha, 1986). Le expliqué que con Nina S. de Friedemann, gratuitamente, habíamos distribuido la mitad de la edición original entre las organizaciones afrocolombianas y que, por lo tanto, ya existía una garantía previa de que no los defraudaríamos. No obstante esas palabras, él sólo, quedó convencido cuando lo volvimos a visitar en febrero de 2008, para documentar las Adoraciones del Niño Dios y cuando usted montó la exposición itinerante en el colegio donde él enseña.

REPRESENTACIÓN EN ESPACIOS DIGITALIZADOS

P: Frente a este etnografiar apretado en el tiempo, asumíamos que videocámaras y grabadoras harían más expedito el acopio de información. Hoy no tengo esa certeza. Por una parte, en nuestros archivos yacen centenas de gigas de video y audio por transcribir, editar y analizar en profundidad. Intentábamos acometer esas labores en el terreno, pero nos desbordó la cantidad de eventos registrados. Por otra parte, esas imágenes retrataban nuestro oficio, por lo cual nos dimos cuenta de que no sólo nuestra manera de hablar no era redundante en muchas comunidades, sino que nuestra gestualidad “rola”, en mi caso y el de Lina del Mar, y medio “paisa” en el suyo, creaban barreras poco explícitas que aún no sabemos cómo superar. El lado positivo de estas limitaciones consistió en la conciencia que ganamos sobre los posibles efectos que puede tener la saturación digital de aquellas atmósferas sobre las autorrepresentaciones culturales a cargo de esas comunidades.

Uno tendría que remontarse a series como *Aluna* y *Yuruparí*, dirigidas por Gloria Triana durante la década de 1980, para comprender que el haber televisado y llevado al escenario del Teatro Colón de Bogotá lo étnico indígena, afrocolombiano y raizal, ya fuera alrededor de fiestas, ceremonias, rituales o de la cotidianidad, tuvo efectos sobre esos pueblos. Bailadores, bailadoras, y músicos como los de las comparsas del carnaval de Mompox aspiraban, si no a ser invitados, a presentarse en esos tablados metropolitanos, a ser filmados y mostrados por otros programas, como usted lo puede leer en la sección de *Obligados de Ananse* titulada “En Mompox, Samuel se vuelve Anansi cimarrón”. No obstante otros antecedentes, como el del trabajo de los hermanos Zapata Olivella por la llanura Caribe y el Pacífico, parecería ser que fue en ese decenio que los pueblos étnicos comenzaron a tomar conciencia de aquello que

la socióloga Rose K. Goldsen había sostenido en su clásico *The Show and Tell Machine*: uno no existe mientras no aparezca en televisión.

S: Profe, bacana esa idea, pero creo que ese proceso ya es más agudo. Recuerde lo que nos pasó en Yarumales, esa vereda del municipio de Padilla en la zona plana del norte del Cauca. La gente vio nuestras cámaras, y de inmediato montó una representación de las adoraciones del Niño Dios, y al final de una tarde de canto y baile preguntó: “¿En qué canal vamos a salir?”.

P: ¿Se imagina lo que ese tipo de expectativas puede tener para la identidad local? Déjeme ampliar mi pensamiento con otra observación de terreno. Una tarde del 19 de julio de 2007, estábamos en el barrio Panamá de Tumaco esperando a que la comunidad nos diera permiso de entrar a una ceremonia de “última noche” por una joven adalid fallecida nueve días antes. En esas, vimos a un grupo de niñas y niños que jugaban cerca de nosotros. Frente a una casa había unos materiales de construcción que jovencitas y jovencitos habían reorganizado a manera de un escenario teatral, sobre el cual representaban las escenas de *Factor XS*, un *reality* que por ese entonces transmitía el canal privado de televisión RCN. Jugadoras y jugadores se habían repartido los papeles, de modo tal que unos hacían de concursantes, otros de preparadores de quienes saldrían al tablado y otros de jurado. El programa de televisión consistía en que a lo largo y ancho de la nación padres y madres inscribían a sus hijos e hijas menores de 15 años para que demostraran sus dotes de cantantes en un escenario fastuoso de algún estudio de RCN, y ante un jurado conformado por la cantante Marbelle, el afamado productor José Gaviria y el compositor y cantante Wilfrido Vargas. Quienes ganaran se hacían acreedores a un suma apreciable, así como a la grabación y difusión de la canción ganadora.

S: Es que hoy en día es normal *ponerse en escena* como tanta gente que sale por televisión...

P: No vimos las veces que los miembros de ese grupo de niñas y niños negros había repetido el juego, pero a juzgar por las competencias que ya ostentaban, quizás llevaban meses repasando presentaciones ante un jurado calificador ficticio. La niña mayor hacía de Andrea Serna, la presentadora oficial del programa de televisión, y como sucedía en el *reality*, la pequeña se dirigía a quienes representaban a los concursantes imaginarios para corregirles los gestos, modales, formas de caminar y modos de cantar. En esa sección de Tumaco, niñas y niños parecían haber nacido con el baile y el canto incorporados a sus pies, piernas, caderas y bocas. Sin embargo, como Ángel Quintero (2009: 45-56) lo demuestra para todas las Afroaméricas, éstas son formas de manejo corporal y musical descentradas para las cuales en un momento el movimiento de las caderas puede ser preponderante y sincronizarse con el de los codos, pero en otros con los muslos y talones, en marcos



154

■ Foto 15. Cuatro niñas posando durante las adoraciones del Niño Dios, en febrero de 2008 en la vereda La Cabaña, Sector 5 y 6, Guachené, Cauca. Por Catherina García.

de relaciones horizontales con músicos que no necesariamente responden a un sistema jerárquico de interpretación, sino que se turnan en el liderazgo rítmico y melódico de una pieza, eso sí, con puentes de comunicación explícitos entre tamboreros, bailadoras y bailarines. Desde la visión occidental, para que esas expresiones de negros dejen de ser caóticas y vulgares, la corporalidad “afro” debe asimilarse a la del ballet clásico, la cual sí, es centrada, específicamente, alrededor de la espina dorsal y hace parte de un sistema piramidal dentro del cual compositor y coreógrafo ocupan lugares superiores, comparables a los del director de orquesta, quien también centraliza las funciones de los músicos, para coordinarlas con las de bailarinas y bailarines, en cuyo interior también hay papeles preponderantes como el de la niña que se enamora de un muñeco o de un cascanueces humanizados. De ahí que en esa reinterpretación callejera de un *reality*, quien hacía de presentadora oficial jugara a corregir los contoneos tradicionales para que las y los protagonistas imaginarios domesticaran los movimientos ya aprendidos y sus cuerpos llegaran a replicar la elegancia de pasarela que esperaban los jueces del concurso, o usaran voces menos “estridentes” que las que las niñas habían aprendido oyendo e imitando a sus abuelas cantaoras de alabaos o currulaos.

S: Pero esa *domesticación* no es absoluta: en todo caso, la gente se apropia de las imágenes que aparecen en los medios de comunicación y las transforma.

Existe la posibilidad contraria también, es decir, la de convertir a esas Andreas Serna en versiones locales, propias, que ya no son las que aparecen en la pantalla...

P: No obstante el que usted pueda tener razón, le recuerdo que observé un juego de barrio popular desde los interrogantes que la investigación que realizaba me planteaban con respecto a las formas autóctonas de representar la cultura. Desde esa perspectiva, arrastraba dos preocupaciones, y en terreno me “gané” la tercera. La primera inquietud se debía a la tesis de José Jorge de Carvalho (1995, 2004) en cuanto al requisito de ecualización o eliminación de lo que Occidente considera estridencias, para que las músicas y danzas populares y tradicionales de Afroamérica puedan ser difundidas por la *World Music*. La segunda, legada por Bateson, pero resaltada por Pamuk en su *Libro Negro*, se refería a la intensidad del nexo entre identidad, gesto y manera de contar historias, tres rasgos de cuya transformación radical me hablaba el juego que observé por casualidad.

La tercera desazón se debió a la forma como constatamos la masividad que ya tienen los medios de comunicación de masas dentro de las comunidades que hasta hace unos años habían estado por fuera de sus circuitos. Fue la primera vez que hice terreno en contextos dentro de los cuales la televisión era omnipresente. Atrás quedaban aquellos momentos vividos en Boca de Pepé y otros puertos del Baudó, donde la comunidad se reunía a ver la telenovela de las ocho, luego de que los dueños de las tiendas hubieran prendido sus plantas de electricidad. Hoy las redes eléctricas les dan a las Andreas Serna el don de una ubicuidad que puede prolongarse hasta por 18 o 20 horas diarias. Acuérdesse cómo en Yarumales nos alegramos de que no estuviera prendido el televisor, y cuando apareció el ama de la casa donde llegamos, nos dijo: “Ay, perdón, no les he prendido el televisor”, como si el tenerlo apagado fuera una muestra de malos modales.

S: Yo matizaría esas apreciaciones. Usted mismo vive enseñándonos que los afrodescendientes son flexibles, que luchan por su autonomía, que de continuo están reinventando su realidad.

P: La reacción contra los efectos de la trata atlántica en África y en las Américas es perdurable y se manifiesta en una capacidad de maniobra que nunca he negado. Sin embargo, me parece que dentro de la coyuntura actual hay procesos inéditos, cuyos efectos tenemos que cartografiar en busca de alternativas contra la muerte social. No hablo de algo tan doloroso como el agravamiento del conflicto armado en el litoral Pacífico, sino de transformaciones indoloras como las que parecería plantear el juego al cual me referí. Recordemos al grupo Tumac que fundaron Francisco Tenorio y su esposa en Tumaco, hace más de 15 años, a partir de otros tantos años de recorrer ríos y selvas en busca no sólo de expresiones olvidadas, sino de las africanías que aún perviven en la espiritualidad de afronariñenses y afrocaucanos. El 20 de julio de 2007, Lina del Mar Moreno, la profesora Ruby Quiñones y yo le pedi-

mos a Francisco que nos explicara su pensamiento sobre los ritos fúnebres de la gente negra de su región. Él respondió con esa creación teatral llamada *Tunda* sobre la enfermedad de una niña, la terapéutica médico-religiosa a la cual la somete una mujer sabia en botánica y diálogo con los antepasados, el agravamiento de la enfermita, su muerte, el gualí que le celebran, los juegos que le hacen sus hermanitos y amigos para despedirla, hasta la reconciliación de familia y comunidad con la muerte de ese ser querido. Esa representación tuvo lugar en una atmósfera llena de colores, tambores, guasáes, marimbas, canto y baile. Esa teatralización fue la que el mismo grupo Tumac llevó al Teatro Teresa Cuervo, a las pocas semanas de la inauguración de *Velorios y Santos Vivos*. Déjeme preguntarle, Sofía, qué experimentó frente a *La Tunda*, de cuya ejecución usted fue testigo en Bogotá.

S: El más profundo estremecimiento. Desde el comienzo sentí que eso no era una presentación teatral común y corriente, sino un acto de sacralidad por la fuerza de las voces y de los movimientos corporales. La procesión final, con todos los deudos vestidos de blanco, con esos velos enormes colgados del techo, con los cantos entrecortados de las cantaoras, con las luces tenues de las velas que llevaban niños y adultos dando vueltas por el escenario, rompió la añorada “objetividad” que yo creía me estaba dando la videocámara que yo usaba para registrar la representación. Tuve que retirarme del visor para secarme las lágrimas y en ese momento me di cuenta de que toda la audiencia estaba tan conmovida como yo. Y es que ahora sí le entiendo para dónde va profe.

Las Alegres Ambulancias de Palenque se presentaron en el mismo teatro. Recordemos que por la riqueza cultural de los palenqueros, UNESCO declaró a su pueblo patrimonio inmaterial de la humanidad. Esa fama, junto con la de las *Ambulancias*, atrajo una multitud que no cupo en el teatro y tuvo que acomodarse en el *hall* principal, donde la administración del museo montó varias pantallas de televisión. La presentación fue muy profesional, con un manejo de la audiencia comparable al de las Shakiras y las orquestas acompañantes, fogueadas en grandes escenarios. Me pareció que los movimientos y canciones tenían mucho refinamiento y que la invitación a los asistentes para que se unieran al festejo fue eficaz. Con todo, en vez de haber quedado estremecida, como me sucedió después de ver *La Tunda*, aquí quedé con ganas de seguir la rumba en el lugar en cual, las *Ambulancias* continuarían cantando, una vez salieran del museo, según lo anunciaron ellas. Me percaté de que allá en Palenque *Las alegres ambulancias* y otros grupos de música tradicional nacidos alrededor del *lumbalú* y demás rituales fúnebres ganaron fama internacional, ingresaron a la *World Music*, se fueron convirtiendo en profesionales, con manejos muy sofisticados del escenario que le cuento, profe. Sin embargo, la formación de intérpretes de la música fúnebre quedó vacía. Ahora, los aprendizajes son



Foto 16.



Foto 17.



Foto 18.

Fotos 16 a 18. La Tunda en Tumaco. Por Jaime Arocha.

para el estrellato nacional y quizás mundial, y ya no tanto para las procesiones fúnebres, los entierros y los velorios. Incluso, un grupo de músicos bogotanos montó un estudio de grabación en San Basilio con apoyo financiero del extranjero, y los palenqueros conviven con la presencia de cámaras fotográficas y de video, y así la cotidianidad se vuelve objeto de representación constante. En ese caso es muy evidente cómo la cultura y la tradición cobran nuevos significados y se convierten en mecanismos para la supervivencia, el reconocimiento y la inclusión en el mundo moderno, donde lo visual, lo que aparece en las pantallas de televisión, tiene la virtud de ser reconocido y apreciado en múltiples lugares al mismo tiempo. Sin embargo, esta charla me ha hecho consciente de los costos que pueden acarrear tanto esa figuración artística como la saturación mediática de espacios que antes estaban al margen de la digitalización de sonido e imagen o aislados de la representación museográfica.

P: Desde el punto de vista de la exhibición *Velorios y Santos Vivos*, el contraste entre las presentaciones de *La Tunda* y *Las Alegres Ambulancias* Implica el interrogante de si el involucramiento de los pueblos étnicos con las industrias culturales desemboca en la trivialización de los universos simbólicos ancestrales y el debilitamiento de la ritualidad fúnebre de la cual hacen parte. José Jorge de Carvalho (2004) ya había hecho esa pregunta con respecto a las músicas populares del Brasil, y las respuestas que ofreció fueron más bien desalentadoras. En calidad de miembro del equipo que formamos con autoridades culturales de las comunidades cuyos rituales investigamos, me compete interpelar nuestra calidad de proponentes, artífices y curadores de la exhibición *Velorios y Santos Vivos*, en sus versiones temporal e itinerante. Nos atrevimos a sacar al altar fúnebre de su contexto ceremonial con dos justificaciones: en primer lugar, hacer conciencia de cómo el conflicto armado ya estaba aniquilando ese altar, y que ese aniquilamiento era una estrategia para propagar el terror básico al destierro y a la desposesión territorial. En segundo lugar, que cualquiera de esas dos opciones derivaba en el etnocidio de los pueblos afrocolombianos, raizales y palenqueros, y en tercer lugar, destacar la persistencia del *mntu*, Sintetizamos su sentido como la integración de quienes viven y existen con quienes no viven pero existen, así como rasgo fundamental que, a pesar del tiempo transcurrido desde el inicio de la trata atlántica, la gente de África central y occidental sigue compartiendo con sus descendientes de las Américas. Mientras que este último puente aglutinador quedó bien representado en la exhibición temporal, mediante una muestra de tallas batúes pertenecientes a la colección que el sociólogo norteamericano William Bertrand y su esposa Jane le donaron al Museo Nacional en 1998, los efectos etnocidas del conflicto armado no quedaron exhibidos mediante apoyos físicos, sino que aparecieron en un video que los integró con otros factores de aniquilamiento de la ritua-

lidad fúnebre, como la propagación de funerarias, la modernización y urbanización de las regiones, el programa de biocombustibles y construcción de carreteras y la creciente migración de colonos provenientes de los Andes, más que todo de Antioquia y el Eje Cafetero.

S: Infortunadamente, el estudio de públicos que hizo el Museo Nacional no arroja muchas luces acerca de la pedagogía alcanzada por esos dos componentes de la exposición temporal. Por su parte, dentro de la itinerante esos dos soportes también han sido débiles. En el caso del nexo con África, no han sido suficientes los pendones y mapas que ilustran el puente entre los pueblos de ambos continentes. Con respecto a los contextos de conflicto y modernización, no siempre ha sido posible conseguir los equipos que permitan exhibir el respectivo video, de modo que ha habido regiones que han quedado huérfanas de esas enseñanzas y de la consecuente justificación de la muestra.

P: ¿Querría decir esto que estamos a tiempo de que para 2010, el Museo introduzca los correctivos pertinentes y de esa forma minimice las posibilidades de que el haber sacado al altar fúnebre de su contexto ceremonial contribuya a trivializar los velorios y los santos vivos de las comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras?

S: Sin duda, profe. Sin embargo, vuelvo a hacerle énfasis en el papel de los agentes culturales de cada región. Según haya sido el caso, ellos o han persistido en hacer representaciones de los altares fúnebres, tratando de rodearlos de la dramatización de las ceremonias propias de sus contextos, o se han abstenido de montar esas representaciones, sustituyendo el vacío mediante otras lecciones. Fotos 20 y 21: Itinerancia de Velorios y Santos Vivos. Adaptación altar de última noche en Guapi y altar de última noche en Quibdó. Por Sofía Natalia González En lo que sí podrían estar fallando es en el énfasis sobre la forma como el muntu ha persistido en sus comunidades y en las Américas. Es imposible que una exhibición reverse la invisibilidad a la cual el sistema escolar colombiano ha sometido a la historia de África occidental y central, a las culturas de sus pueblos y a los ejercicios de resistencia contra el cautiverio y recuperación de la libertad que realizaron los esclavizados. Con todo, hay motivos para el optimismo. Junto con el Grupo de Estudios Afrocolombianos y el Ministerio de Cultura, la Curaduría de arte e historia del Museo Nacional ha lanzado la propuesta de montar el *Observatorio de la Resitencia Afrocolombiana* para cimentar la construcción y apertura de las salas de exhibición permanente que incluyan los aportes de los afrodescendientes a la formación nacional.

P: Esto quiere decir que habrá más tiempo para resolver los retos planteados por Velorios y Santos Vivos y por la reflexividad del método etnográfico. ✱



160

Foto 19.



Foto 20.



Foto 21.

REFERENCIAS**Arocha, Jaime**

1999. *Obligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Bogotá, Centro de estudios Sociales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.

2003. "Diarios contaos, otra manera de hacer visibles a los afrocolombianos en la antropología", en Claudia Mosquera (Org.). *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia: desde la marginalidad a la construcción de la nación*. Bogotá, Ministerio de cultura, pp. 474-491.

Arocha, Jaime et al.

2008. *Velorios y Santos Vivos, comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia.

Bateson, Gregory

2000. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago, London, The Chicago University Press.

Bongmba, Elias K.

2008. "Ancestor Veneration in Central Africa", en Alisa La Gamma (ed.), *Eternal Ancestors, the Art of Central African Reliquary*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, pp. 79-86.

Clifford, James

1991. "Sobre la autoridad etnográfica", en Reynoso, Carlos (comp.), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Gedisa, Barcelona, México, pp. 141-170.

1997. *Routes*. Cambridge, Harvard University Press.

de Carvalho, José Jorge

1995. "Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea", *Série Antropológica*, No 186, pp. 1-24.

2004. "Las culturas afroamericanas en iberoamérica: lo negociable y lo no negociable", en *Los Afroandinos de los siglos XVI al XX*. Lima, UNESCO, pp. 177-205.

Friedemann, Nina S. de

1976. "Negros: monopolio de la tierra, agricultores y desarrollo de plantaciones de caña de azúcar en el valle del río Cauca", en Nina S. de Friedemann (ed). *Tierra, tradición y poder en Colombia: enfoques antropológicos*. Biblioteca Básica Colombiana, No. 12. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, pp. 143-160.

Friedemann, Nina S. de y Arocha, Jaime

1986. *De sol a sol, génesis, transformación y presencia de los grupos negros en Colombia*. Bogotá, Planeta Editorial.

Hammersley, Martín y Atkinson, Paul

1994. *Etnografía: Métodos de Investigación*. Barcelona, Paidós.

Jahn, Jahnheinz

1990 [1958]. *Muntu: African Culture and the Western World*. Nueva York, Grove Press

La Gamma, Alisa (ed.)

2007. *Eternal Ancestors, the Art of Central African Reliquary*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Pamuk, Orhan

2001. *El libro negro*. Barcelona, Alfaguara.

Progoff, Ira

1985. *At an Intensive Journal Workshop*. Nueva York, The Dialogue House.

Quintero Rivera, Ángel

2009. *Cuerpo y cultura, las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, Nexos y Diferencias.

Ruby, Jay

1991. "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside- An Anthropological and Documentary Dilemma", *Visual Anthropology Review*, Otoño. Vol. 7 No. 2, pp. 50-67.

Said, Edward W

1996. *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama.

FOTOGRAFÍAS

Jaime Arocha Rodríguez, Sofía Natalia González Ayala, Lina del Mar Moreno y Catherina García.