

# Nuevos Nómadas

---

*New Nomads*



FOTOGRAFÍA DE JUAN MANUEL BAUTISTA F.

# REPRESENTACIONES EN EL MUSEO DEL ORO DE LA CIUDAD DE BOGOTÁ\*

## REPRESENTATIONS IN THE GOLD MUSEUM OF BOGOTÁ

Sandra Camelo\*\*

*El artículo gira alrededor de las preguntas: ¿qué representaciones de los indígenas y su cultura material están presentes en la actual colección permanente del Museo del Oro?, ¿cómo han cambiado tales representaciones? y ¿qué correlatos de guías y visitantes las acompañan en la visitas a la colección? Se pretende mostrar el carácter contingente de estas prácticas de representación del Museo, así como sus discontinuidades y tensiones subyacentes.*

*Palabras clave: Museo del Oro, representaciones de indígenas, políticas de la representación, archivo, etnografía, cultura material indígena en Colombia.*

*O artigo gira em torno das questões: quais representações dos povos indígenas e sua cultura material estão presentes na atual coleção permanente do Museu do Ouro (Museu do Ouro)? Como essas representações têm mudado? Que correlatos de guias e visitantes acompanham as visitas à coleção? Pretende-se mostrar o caráter contingente destas práticas de representação do Museu, assim como suas discontinuidades e tensões subjacentes.*

*Palavras-chave: Museo del Oro (Museu do Ouro), representações de indígenas, políticas da representação, arquivo, etnografia, cultura material indígena na Colômbia.*

*What representations of the indigenous people and their material culture are present in the Gold Museum permanent Collection? How do such representations have changed? What guides and visitors correlates do accompany the visits to the collection? Those are the questions stated to write this article aimed to show the contingent character of these Museum's forms of representation, as well as its lack of continuity and subjacent tensions.*

*Key words: Gold Museum, representations of indigenous people, policies of representation, record, ethnography, indigenous material culture in Colombia.*

---

\* Este artículo corresponde al resultado de la investigación que desarrollara la autora como joven investigadora del Instituto de Ciencias Sociales y Culturales Pensar, como becaria del programa de Jóvenes Investigadores de Colciencias "Virginia Gutiérrez de Pineda" durante 2010. El proyecto se realizó bajo la tutoría del investigador Eduardo Restrepo, director del grupo de investigación de Estudios Culturales, y dentro de la línea de investigación Genealogías de la Colombianidad del Instituto Pensar, de la Pontificia Universidad Javeriana.

\*\* Licenciada en Lenguas Modernas y candidata a Magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. Joven investigadora del Instituto Pensar bajo el programa Virginia Gutiérrez de Pineda de Colciencias, Bogotá (Colombia). E-mail: scamelomelo@javeriana.edu.co

En el museo se articulan prácticas de exhibición y producción de conocimiento, así como agendas alrededor de lo que debe ser preservado y reafirmado como patrimonial; se producen relatos de nación e identidad, y se producen narraciones del pasado desde el presente. En un momento dado, estos discursos y prácticas discursivas se entrelazan para producir una serie de representaciones de la indianidad con las que nacen categorías para pensar lo que llamamos *indígena*, y en esa medida producen lo indígena bajo regímenes de inteligibilidad y enunciabilidad que generan el efecto de hacernos creer que “lo indígena” es una realidad preexistente a su enunciación y representación. Me refiero con el término *indianidad*, justamente al carácter construido, contingente y mutable de las narraciones. No podemos tener un Museo del Oro que sea una “copia fiel” de lo indígena o lo prehispánico; la exhibición estará siempre mediada por representaciones, construcciones históricamente situadas, políticamente atravesadas por apuestas e intereses localizados. Las reflexiones de Foucault (1984, 1991) frente al discurso y las relaciones de poder-saber han llevado a problematizar aún más las prácticas de representación, al mostrar que éstas obedecen además a condiciones históricas que las posibilitan.

Este artículo se ocupa de las prácticas de representación no sólo en el plano semiótico, sino también en un plano político que obedece a las relaciones históricas, discursivas y de poder que atraviesan las exhibiciones, así como los saberes que las sostienen (Lidchi, 1997). Desde esta

óptica, toda representación es contingente a los avatares de la historia y a las configuraciones epistémicas que la posibilitan, sin que esto implique una relación causal directa y unidireccional. Por otra parte, tenemos el efecto semántico y político que tienen los museos sobre sus objetos de exhibición y sobre los discursos que a partir de éstos se construyen, lo que Ivan Karp llama el *efecto museo*, a partir del cual, los museos convierten sus objetos en instrumentos de experiencia y construyen “imágenes del yo y del otro” (Karp y Lavine, 1991: 14-15). Gracias a su posición institucional, los museos gozan de credibilidad científica, y sus exhibiciones logran mantener un cierto estatuto de verdad, a pesar de la artificialidad de las relaciones creadas en torno a los objetos exhibidos y las significaciones adscritas a éstos (Hall, 1997; Karp y Lavine, 1991, Lidchi, 1997; Pazos, 1998). Sin embargo, no hay una lectura unívoca de las piezas ni de la exhibición: los signos son cambiantes, pueden ser interceptados de diversas formas en las prácticas de significación (Hall, 1997).

El Museo del Oro tiene políticas específicas de representación, en la medida en que toma decisiones sobre qué se muestra y qué no, y cómo se muestra lo que se exhibe en sus vitrinas. También el guía posee políticas frente a lo que dice o no en una visita particular, y el público visitante tiene políticas sobre qué mira o no, sobre qué comenta o pregunta. Lo interesante es que cuando esas tres políticas de representación se entrecruzan en la visita al Museo, no necesariamente lo hacen armónicamente. No se trata entonces de

contar la verdad, sino de construir una representación políticamente situada, que necesariamente entrará en conflicto con otras. Este artículo no puede ofrecernos una solución al problema de la representación, sino que necesariamente pasa por ésta, y, en dicha medida, la representación es un medio de abordaje y un problema a la vez.

### UNA HISTORIA POSIBLE DEL MUSEO DEL ORO

El 28 de julio de 1823, por solicitud de Simón Bolívar, se fundó el Museo Nacional, abierto al público el 4 de agosto de 1824. El Museo tenía una sección destinada a las “curiosidades amerindias”, y sería sede de la exposición “Arqueológica y Etnográfica” que inauguraría Gregorio Hernández de Alba el 3 agosto de 1938, en el marco de la celebración del IV Centenario de la fundación de Bogotá. Esta exposición vino acompañada de una suerte de “presentación en sociedad” de indígenas guajiros que aparecían como “inofensivos”. A pesar de la exotización implícita, se trató de un ejercicio importante para la visibilización de las comunidades indígenas en el contexto santafereño.

Un año después, en 1939, Hernández de Alba solicitaría a Alfonso Araújo, ministro de educación, que el Banco de la República conservara las piezas prehispánicas que llegaban a sus manos a través de las casas de la moneda donde se fundían. El ministro extendería oficialmente esta solicitud al Comité Ejecutivo del Banco: “Se encarece al Banco que trate de comprar, para conservarlos, los ob-



FOTOGRAFÍA DE JUAN MANUEL BAUTISTA F.

jetos de oro o plata de fabricación indígena y de época precolombina, los que el ministerio compraría por su valor material” (Acta del Comité Ejecutivo citada en Museo del Oro, 1989: 61). La colección del Museo del Oro del Banco República se fundó en 1939 en el marco de una serie de discusiones sobre la revaloración del pasado prehispánico y la preservación de objetos prehispánicos.

El 13 de noviembre de 1944, Hernández de Alba, inspirado en los museos que conociera en sus viajes a Francia, Alemania, España y Estados Unidos, presentó a Luis Ángel Arango, subgerente del Banco de la República, un plan para el Museo del Oro, hasta entonces ubicado en el sótano del Banco. Las piezas se-

rían el centro y “la decoración debería ser reducida” al mínimo, “para no distraer la atención del visitante”; además, estarían a la venta fotografías y catálogos, pues “la mayoría de los visitantes de un museo desea llevar un recuerdo” (Hernández, 1944: 1). Se enviarían jóvenes a Estados Unidos “para recibir en los principales museos la instrucción necesaria sobre conservación, catalogación, clasificaciones y presentación del material para lograr un resultado acorde con la etnología y la moderna didáctica de los museos” (Hernández, 1948: 1).

Las piezas permanecieron por cerca de veinte años en los sótanos del Banco, y posteriormente en su Sala de Juntas; “grandes personalida-

des”, diplomáticos y representantes de importantes entidades financieras serían los únicos que podrían apreciarlas (Hernández, 1948) y maravillarse ante éstas, como si “[estuvieran] en frente de una visión de cuento de ‘Alí Babá’, por la fantasía de los objetos y su riqueza intrínseca” (Hernández, 1948: 1). Sólo hasta 1968, en el marco de la Novena Reunión de Gobernadores del BID (Museo del Oro, 1989), el Museo del Oro abrió oficialmente sus puertas al público en sus instalaciones actuales, en el Parque Santander.

Durante los ochenta se transformaría la exhibición de las piezas, sin que dejara de exaltarse su preciosa manufactura. En 1986, el primer piso se dedicó exclusivamente

a exposiciones temporales, mientras que en el segundo se integraron las temáticas de la geografía y la metalurgia. Además, en la puesta museográfica se incluyeron fotografías de las comunidades indígenas contemporáneas que habitaban los mismos territorios de los grupos orfebres prehispánicos a los que hacía referencia el Museo. A comienzos de los noventa, se inició la remodelación de la famosa bóveda que sería conocida como *El Salón Dorado*, inaugurada en 1993. La remodelación buscaba “cumplir el triple objetivo de renovar y mejorar la presentación estética de las piezas, incorporar nuevas adquisiciones y, sobre todo, dar una estructura temática y un contenido a esa parte vital del Museo en la cual siempre se han exhibido las piezas más importantes de la colección” (Museo del Oro, 1990: 119). Con esta remodelación se incorporó a la muestra el tema del ritual de ofrenda y la referencia a lagunas sagradas como Guatavita. Se anunció que “el Museo se ha apartado [...] del anticuado criterio de exhibición de joyería para mostrar las piezas dentro del contexto ritual y mitológico que les es propio” (Museo del Oro, 1990: 119).

Si bien, hay mayor contextualización de las piezas en el *Salón Dorado*, prima una presentación espectacular de éstas. “El visitante tiene una última y deslumbrante impresión en el que desempeña un papel importante el brillo del oro. Una pared que se abre, da acceso a un cuarto donde la oscuridad va dando paso al impacto de sentirse rodeado del metal sagrado para los indígenas” (Museo del Oro, 1991a: 103). En la búsqueda de aumentar su popularidad entre turistas nacionales y extranjeros,

el Museo pone a la venta recuerdos y réplicas de las piezas, incluye en la exhibición textos en inglés y francés para los visitantes e incorpora el servicio de audioguías (Museo del Oro, 1992: 184). El Museo del Oro, un museo de alto reconocimiento internacional, que estuvo al alcance del público neoyorkino en 1954, antes de estar abierto a los espectadores colombianos en 1968, con más de trescientas exposiciones itinerantes internacionales en cuarenta y cuatro años, es un museo anclado fuertemente al sector turístico, sin que éste sea su único interés.

El actual Museo del Oro se define bajo el marco del ICOM como una organización sin ánimo de lucro, que “adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, para fines de estudio, de educación y de deleite” (ICOM citado en Museo del Oro, 2008). Su misión educativa es

[...] facilitar la interacción de los distintos públicos con las exposiciones permanentes y temporales [...] con el fin de ayudar a la comunicación del mensaje del Museo, formar entre los colombianos el gusto y las habilidades para ver museos y promover, mediante la mirada al pasado, la reflexión sobre el presente y futuro (Londño, 2004: 132).

El mensaje del Museo del Oro está definido como la “promoción [de] la identidad mediante el patrimonio (cultura material de las sociedades del pasado) —[...] resinificado desde el presente— para lo cual el Museo define cuatro pilares en su misión: patrimonio, identidad, diversidad y convivencia” (Museo del Oro, 2008: s/p). Pilares que son es-

pecíficamente categorías de inteligibilidad del pasado prehispánico; desde estas categorías se produce una narrativa, entre muchas otras posibles, que he llamado *indianidad*. Más allá de describir ciertos objetos, la exhibición induce una serie de relacionamientos con nuestra concepción de los indígenas, prehispánicos y contemporáneos, mirada que no es fija y está sujeta a tensiones.

## DISCURSOS Y REPRESENTACIONES EN EL MUSEO DEL ORO

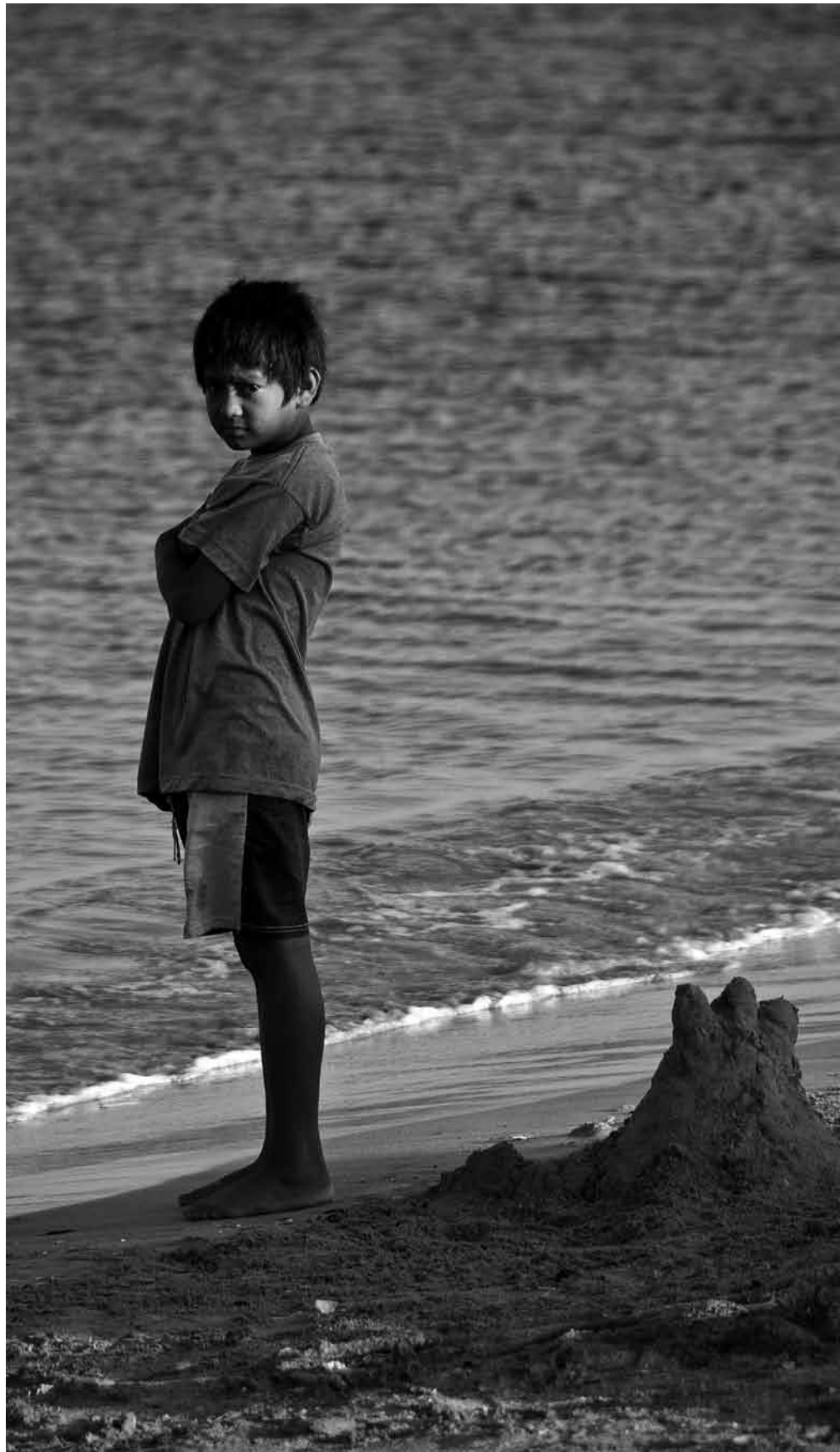
*Me llama la atención [...] esa necesidad [...] de tener una idea de cómo eran, como esa paranoia frente a lo que no está puesto [...]. No me gustó mucho el hecho de tomar piezas y organizarlas [...] es como una sobreinterpretación creo yo.*

Johanna, Taller “Frente a la vitrina”<sup>1</sup>

Cuando nos paramos “frente a la vitrina”, estamos ante un espacio de enunciabilidad y visibilidad atravesado por posturas y decisiones sobre la selección de piezas y la preferencia de una serie de lecturas de éstas, por lo que quedan excluidas otras lecturas posibles. En el montaje parecerían desaparecer “los mapas” de los curadores y “las leyes de proyección se vuelven invisibles” (Roca, 2008: 7); así, olvidamos frente a la pieza original, que su disposición en la exhibición ha sido decidida por un tercero. Guiones y puestas museográficas están atravesadas por las prácticas del coleccionismo y la museografía, discursos de las disciplinas de la antropología y la arqueología, discursos legales sobre el patrimonio y la diversidad étnica. En un momento dado,

estos discursos y prácticas de representación se entrelazan de manera que hacen posible la emergencia de una determinada representación de indianidad. De modo que el Museo del Oro, reinaugurado en 2008, no es el mismo que abriera por primera vez sus puertas al público en 1968.

La historia del Museo habla de continuidades y discontinuidades. Por una parte, tenemos la reafirmación constante del valor patrimonial de sus piezas. Por otra, el pasado prehispánico se narra como un pasado antecesor a la nación republicana que se formara en el siglo XIX, una vez lograda la independencia; también se narra actualmente en las animaciones y guías del Museo como un pasado que se escribe, lee y tiene sentido para nosotros desde nuestro presente. En todo caso, permanece un discurso común de “identidad nacional” que procede de un sentimiento de cohesión y aglutinamiento. Así, en 1979, el entonces director del Museo, Luis Duque Gómez, expresa con emoción que la sección de Museología “ha logrado una admirable exhibición de más de 400 piezas de orfebrería” de nuestros “antiguos aborígenes” (Museo del Oro, 1979a: II). Siete años después, María Elvira Bonilla, quien ocupaba entonces la Dirección del Museo, reafirma la voluntad continuada del Banco de la República “por lograr una unidad cultural, una identidad nacional”. Bonilla pregunta: “[...] qué pensar de la Colombia prehispánica cuando era imposible hablar siquiera de país, de Colombia, de nacionalidad. Cuando Colombia era un territorio habitado por sociedades tan disímiles como su naturaleza [...]” (Bonilla, 1986: 14).



FOTOGRAFÍA DE JUAN MANUEL BAUTISTA F.

Aunque varios de los discursos que han rondado por las salas y exposiciones del Museo del Oro, e incluso entre los visitantes que lo recorren, hacen referencia a un orgullo patrimonial que convoca —o aglutina— a muchos como *colombianos*, hay tensiones importantes que no debemos dejar pasar, por sutiles o menos obvias que éstas sean. Varios grupos indígenas han manifestado que no quieren inscribirse en esa narrativa nacional lineal, en la que ellos aparecen, por lo gene-

ral, en el inicio, como si se trataran de sociedades de “otro tiempo”. Una de las guías del Museo, antigua colega a quien tuve la oportunidad de entrevistar, tiene particular interés en abordar frente a las vitrinas estas cuestiones:

[...] yo me acuerdo [...] en un consejo comunal de Uribe, unos indígenas [...] no cantaron el himno de Colombia [...]. Y alguien por ahí dijo, “ay, pero qué apátridas”. Entonces yo le digo al público, no, es que [...] el pueblo

Wayú, parece que está aquí hace como 2.000 años, y Colombia y Venezuela sólo tienen 200, entonces imagínese, está usted acá, y que de repente que alguien le diga que de aquí para allá es Colombia, y de aquí para allá Venezuela [...]. Entonces, diciéndole eso al público [...] yo prefiero decir que en vez de 1.500.000 indígenas colombianos, prefiero decir que en el territorio colombiano hay 1.500.000 indígenas. Y que ellos tienen el derecho de autoreconocerse como quieran (entrevista a Julia, 2010)<sup>2</sup>.



FOTOGRAFÍA DE JUAN MANUEL BAUTISTA F.



## ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

El guía se mueve en arenas movedizas: puede hablar de muchas cosas que no necesariamente están escritas en el guión museográfico, pero no deja nunca de ser un guía de la institución. Si bien, el guía puede darse algunas libertades, siempre habrá respuestas institucionales imposibles de omitir:

Señor: Yo conozco a uno que tiene una cantidad de piezas... y no las ha traído porque aquí se las quitan.

[...] Porque eso es patrimonio nacional, o sea, se puede tener en la casa pero el punto es que tenga usted esa certificación (Visita guiada, julio 2010, taller “Frente a la Vitrina con tu familia”).

Los guías que pertenecen a la institución museal, y operan desde su misma lógica, no necesariamente realizan su trabajo inadvertidamente: ellos se inquietan no sólo por cómo el Museo puede representar el pasado prehispánico, sino también por cómo representa el presente indígena de manera tan tenue. En los seis pisos del actual Museo del Oro, sólo existen tres pequeñas secciones de fotografía, que de alguna manera visibilizan a las comunidades indígenas actuales. Del guía depende hacer mención del presente indígena, pero no es una exigencia que le haga el guión, ni mucho menos la puesta museográfica.

Pues es que uno en la guía tiene que cogerse de lo que hay en la vitrina, y lo que hay en la vitrina son, pues, puros objetos de lujo [...]. Es que uno les hacía la pregunta a los niños que si los indígenas

se habían acabado, y ellos decían que sí. Entonces ahí uno tenía que intervenir y decir que eso no había pasado, pero [...] tú no tienes oportunidad de decir eso, hasta que llegas al panel de la foto que dice “en Colombia, hay más de 80 comunidades indígenas, más de 60 lenguas”, y los indígenas están en las peores condiciones y sigamos al tercer piso, que es que allá está lo más maravilloso<sup>3</sup> [ridiculizando y con indignación] [...] uno tiene que restringirse mucho, porque si tiene que hablar de los objetos y se pone a contextualizarlos, pues no le queda a uno tiempo para hablar de la gente (entrevista a Luisa, 2010)<sup>4</sup>.

El Museo del Oro, como su nombre bien lo indica, se centra principalmente en las comunidades orfebres, si bien trata otras temáticas además de la orfebrería, como la cerámica, el manejo ambiental, las prácticas de mambo y de enterramiento. Desde la época española se originaron “fabulosas creencias y mitos como El Dorado, asociados con ideas sobre la existencia de descomunales tesoros”; surge una fiebre por el oro, una “obsesión por el hallazgo de riquezas” que lleva a la creación “de países fantasmagóricos” (Museo del Oro, 1987: 113). Así lo cuenta el *Boletín del Museo* de 1987, en el marco la exposición itinerante Nuevo Mundo. Pero aunque el Museo del Oro ha hecho un esfuerzo considerable por exaltar el simbolismo ritual de las piezas sobre el valor económico del precioso metal, el Museo, sus exposiciones, catálogos y títulos sugestivos no han dejado de enaltecer las piezas de orfebrería como auténticas joyas de oro. Al revisar el listado de exposiciones del Museo, encontramos la mención casi redundante

del oro, la orfebrería y el tesoro prehispánico. En 1979, tres exposiciones en el extranjero se titulan: Oro de Colombia, Oro Prehispánico de Colombia, El Dorado-Orfebrería de Colombia. En 1994, tenemos dos exposiciones muy sugerentes en el territorio colombiano: Los Tesoros de los Señores Malagana y El Dorado, esta última en el puerto internacional del Aeropuerto El Dorado.

Cuando se propuso la apertura del “Salón Dorado” se pretendía que el visitante descubriera “una nueva valoración del oro que [contrastaba] radicalmente con el valor meramente monetario que tiene en la actualidad” (Museo del Oro, 1990: 119). Pero su mayor atractivo fue la deslumbrante exhibición de piezas doradas que evocaban las riquezas indígenas codiciadas en la Conquista (Museo del Oro, 1991a). En 1991, en convenio con la megaprimaria Artesanías de Colombia, nació la marca “Museo del Oro”, que comercializaría auténticas joyas y réplicas precolombinas (Museo del Oro, 1991b). Aunque el Museo quería enfatizar el valor ritual y cultural de las piezas, siguió valiéndose de los sentimientos de admiración del precioso metal al que rinde tributo con su propio nombre. Ciertamente, en la actualidad, muchos visitantes del Museo se interesan exclusivamente por el oro, el peso de las piezas, sus quilates y el valor económico aproximado.

Realmente es una dificultad que la gente asuma una categoría distinta de valoración de lo que está viendo como oro y como Museo del Oro, y decirle es que eso no es de oro solamente, es que es una aleación [...] y entonces la gente se siente desalentada de pensar que eso no es puro oro. Y es más,

la gente admiraría mucho una vitrina hecha de lingotes de oro, eso sería igualmente admirable (entrevista a Sofía, 2010)<sup>5</sup>.

Este interés por el oro no es gratuito, es producto de una larga historia de la gaaquería, y también de la arqueología colombiana que desde sus inicios tiene un interés central en las sociedades prehispanicas que se destacaron por su orfebrería, estatuaria y construcción de ciudades en piedra. En este contexto, el oro es símbolo de riqueza y posibilidad progreso. En general, ha habido un firme interés en validar ante la comunidad internacional el aporte cultural de las comunidades prehispanicas a la historia de la humanidad por la magnificencia de su cultura material. La colección del Museo del Oro está llena de este tipo de piezas, “algunas de las cuales sorprenden por su belleza formal y por las avanzadas técnicas metalúrgicas empleadas en su elaboración” (Museo del Oro, 1978: 4). Una colección hermosa, digna de ser “mostrada en el extranjero”, vía segura de reconocimiento internacional para el Museo del Oro, para el Banco de la República y para el país. En 1981, Luis Duque Gómez, entonces director del Museo, recibió una carta del embajador de Colombia en Yugoslavia, Mauricio Sambor. La escritura del dignatario devela su orgullo desbordante y su entusiasmo, frente a la recepción que ha tenido la muestra del Museo del Oro, de la que gratamente ha sido testigo.

[...] quiero darte las gracias por la valiosa colaboración del Museo en nuestro afán por mostrar [...] el aspecto más favorable de nuestra tradición cultural [...]. Indudablemente Yugoslavia ha sido

sorprendida por el hecho de que Colombia hubiera tenido un antecedente y un desarrollo cultural de esta importancia [...] quedo vivamente impresionado con la categoría de nuestro Museo (citado en Museo del Oro, 1981: 42).

Para el Embajador, resultan fundamentales las muestras en el extranjero de la colección del Museo del Oro, pues proveen la mejor imagen “de nuestra tradición cultural”. El Museo del Oro y el Banco de la República reciben expresiones de admiración por “la buena imagen” que construyen del país. El Embajador de Colombia en Corea del Sur se había dirigido en tono similar al gerente general del Banco de la República en 1980:

[...] expresivos agradecimientos por tal aceptación y la felicitación de todo compatriota que tiene el privilegio de ser testigo presencial de la relevante figura alcanzada por Colombia, cuando una muestra auténtica de su cultura, como lo es ésta, traspasa las fronteras y se constituye en motivo de admiración por gentes de latitudes ignoradas por quienes en sus manos labraron la herencia que nos enorgullece (citado en Museo del Oro, 1980: 31).

El Museo del Oro, “la cara bonita” del país, privilegia la espectacularidad de su colección, por lo cual privilegia a los grupos indígenas que desarrollaron orfebrería, estatuaria y las grandes ciudades en piedra, al punto de que en el actual Museo hay una mínima referencia a los grupos que no se destacaron por una cultura material monumental. Bajo esta lógica, pareciera que los grupos no orfebres ausentes en la representación del Museo del Oro se encontraran en una gradación menor en lo que correspondería a su desarrollo tecnológico y complejidad cultural.

## BRILLOS Y SOMBRAS DE LA COLECCIÓN

Para Cristóbal Gnecco (2000, 2001), la puesta en escena de una colección arqueológica en un museo “responde a efectos de poder muy concretos” ligados a la práctica disciplinaria y hegemónica de la arqueología, que caracteriza como “arrogante, desconocedora de otras tradiciones históricas y de las dimensiones de sentido que éstas otorgan a otros colectivos sociales” (Gnecco, 2001: 74). En esa misma línea, asegura Álvarez que el patrimonio de cada país no deja de ser una “construcción social o una invención”, de tal suerte que “el patrimonio más que una simple definición mediante tratados o políticas culturales, es una acción intencionada por un grupo específico y para unos fines particulares” (Álvarez, 2009: 4). Para Arocha, la cuestión es aún más radical: “[...] la sobreexaltación del patrimonio de estos pueblos ha funcionado como una cortina de humo a las violaciones territoriales y el destierro forzado [...]” (citado en Álvarez, 2009: 9). Frente a esta sobreexaltación de la cultura material orfebre en el Museo del Oro, Sofía, una de sus guías, señala:

El riesgo que se corre en un sitio como éste, tan bello, tan armonioso [...] es trivializar el pasado [...] la existencia material indígena [...] el conflicto de conquista [...] la realidad histórica [...] el día a día de los indígenas [...]. Uno no se puede quedar en la superficie [...] y el discurso yo creo que va más orientado a usar unas categorías que no sean tan livianas (entrevista a Sofía, 2010).

Cuánto más linda nos parece la colección del Museo y más apreciamos

el espectáculo que brinda, menos nos ocupamos de las comunidades actuales y su situación, por lo general, marginal. En las vitrinas prima lo bello, y se produce una imagen positiva del país, favorable para el Museo del Oro, el Banco de la República, el sector cultural y turístico, para el Gobierno nacional y su cuerpo diplomático.

El Banco de la República de Colombia, [...] se ha singularizado en esta tarea del apoyo a todas las expresiones culturales [...]. Con razón se ha dicho que nuestro Banco Central es, por este motivo, el más extraño de todos y ha desempeñado en los últimos decenios en Colombia, el papel que con tanto brillo llevaron a cabo los mecenas del Renacimiento (citado en Museo del Oro, 1979b: 32).

Al Museo [...] le sale muy bien esa imagen del pasado [...] un pasado lleno de oro, muy organizado [...] o sea [una imagen] muy aséptica, ¿no? [...]. Los turistas vienen es al Museo del Oro, ¿sí?, y entonces el Museo del Oro, pues si no lo saben, el Museo del Oro es del Banco de la República, “ah no, qué país tan, o sea el Banco de la República, la Banca Central está preocupada por la ‘cultura’ de la gente”, entonces quedan muy bien (entrevista a Luisa, 2010).

La representación de la indianidad a través de tan bellas piezas pareciera hacer una apología a la riqueza cultural de la nación y a una idea armonizante de la diferencia en vitrinas, *collage* de pluralidad y abundancia. Sin embargo, la colección del Museo del Oro, un bien “patrimonial de la nación” —“de todos”, como se afirma constantemente—, despierta muchas tensiones acerca de si los pueblos indígenas que han



FOTOGRAFÍA DE JUAN MANUEL BAUTISTA F.

argumentado ser herederos directos de sus antepasados prehispánicos, deberían tener las piezas, y si éstas, teniendo un carácter sagrado y religioso, deberían exhibirse en un museo, una institución que, si bien es educativa, también es recreativa y turística. Desde la idea de que “todos deberíamos sentirnos orgullosos de esa colección y deberíamos darla a conocer al país y al mundo”, se ha tratado de cerrar la discusión sobre la repatriación de las piezas y la consecuente redefinición del Museo como su protector, en tanto bienes patrimoniales de carácter público. Resulta ilustrativa la reflexión de García Canclini, para quien “el museo es la sede ceremonial del patrimonio, el lugar en que se le guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron” (citado en Álvarez, 2009: 15).

El patrimonio se ha definido entonces como algo que nos pertenece a todos, y así se desaprueba que las piezas arqueológicas circulen en manos de individuos y asociaciones

que no estén debidamente sancionadas y aprobadas por la legislación vigente. El Museo del Oro reafirma el carácter patrimonial de las piezas prehispánicas como un bien público, nacional y protegido, y se habla de las poblaciones indígenas, prehispánicas y contemporáneas, como una suerte de riqueza cultural, abstraída de cualquier contexto problemático.

## REFLEXIONES FINALES FRENTE A LA VITRINA

A pesar de la aparente armonía de la puesta museográfica, el Museo es un espacio de encuentros y desencuentros, en donde curadores, guías y visitantes dialogan desde posiciones distintas, con sus propias molestias y apuestas.

A mí no me gustan las guías, sobre todo en el Museo del Oro [...] el parlamento del guía acá es como una cosa... pura anecdótica, como la cosita [...] y [...] un Museo del Oro que está agrupando toda una historia de las comunidades indígenas en este país, carece no por

casualidad de poca politización. [...] Me parece un poco infame que [...] el Museo del Oro venga a reivindicar cosas, que el patrimonio, hablar de las minorías étnicas en este país. Éste debería llamarse Museo del Exterminio (Alejandro, 2010, Taller “Frente a la vitrina”).

El discurso del guía, en respuesta a los parámetros de la institución del museo, busca propiciar un aprendizaje en el que prime la experiencia placentera. Muchos de los visitantes esperan que el Museo cumpla con la promesa de educar y entretener, otros, como Alejandro, terminan desencantados. El Museo del Oro es un terreno en disputa,

y en la medida en que puedan visibilizarse las diversas posiciones de visitantes, guías y directivas, será posible pensarlo como un espacio activo, de reflexión, pertinente y útil para desnaturalizar las categorías con que se narra la indianidad y los discursos expertos que las producen. El Museo del Oro es, además, lugar de encuentro de turistas y curiosos, así como lugar de ratificación del valor de las sociedades indígenas y de su herencia. Asegura Sofía que “es más como darle respaldo a la identidad y al pasado en la memoria de la gente [...]. A la gente interesada en el pasado prehispánico y en la vida de los indígenas actuales [...] que creen que la

lucha por un lugar para los indígenas existe y hay que buscarlo” (entrevista a Sofía, 2010).

Si bien es cierto que el Museo del Oro construye una historia monumental a partir de una colección de hermosos objetos de metal exaltados por su técnica y estética, también es posible hablar de una historia viva para quienes llegan a sus vitrinas con preguntas sobre su presente y sobre lo que queda por hacer hoy, y en este orden de ideas, los museos son espacios de suma relevancia para pensarnos a nosotros mismos, reflexionar sobre las prácticas de representación y sus efectos concretos.



## NOTAS

<sup>1</sup> Los talleres “Frente a la vitrina con tu familia” y “Frente a la vitrina” fueron desarrollados en julio y agosto de 2010 en el Museo del Oro. Invitaban a pensar la representación de la indianidad en el Museo. Para mayor información, véase: <<https://sites.google.com/site/frentealavitrina/>> y <<https://sites.google.com/site/lavitrinadetufamilia/>>.

<sup>2</sup> Guía del Museo del Oro, entrevistada por Sandra Camelo, Bogotá, octubre 13 de 2010. Los nombres de los guías entrevistados fueron cambiados, respondiendo a su petición de anonimato. Algunos no laboran actualmente en el Museo del Oro, ni estaban vinculados con éste en el momento de la entrevista. No hago acla-

raciones a este respecto con el fin de proteger su identidad.

<sup>3</sup> En el tercer piso del Museo del Oro, se encuentra la Bóveda, que hasta 2004 funcionó como la Sala del Esplendor. Muchas piezas juntas producían un efecto casi encefaleador. Quienes van al nuevo Museo, inaugurado en el 2008, suelen preguntar por dicha sala y muchos la prefieren por ser “más impactante”.

<sup>4</sup> Guía del Museo del Oro, entrevistada por Sandra Camelo, Bogotá, octubre 15 de 2010.

<sup>5</sup> Guía del Museo del Oro, entrevistada por Sandra Camelo, Bogotá, octubre 15 de 2010.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ÁLVAREZ, Andrés, 2009, “El patrimonio arqueológico en disputa: apropiación y significación de la cultura material”, disponible en: <[http://www.erigaie.org/docs/el\\_patrimonio\\_arqueologico\\_en\\_disputa.pdf](http://www.erigaie.org/docs/el_patrimonio_arqueologico_en_disputa.pdf)>, consultado en noviembre de 2010.
2. BONILLA, María, 1986, “Los museos arqueológicos regionales: una mirada del presente hacia el pasado”, en: *Boletín Museo del Oro*, No. 15, enero, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro, pp. 14-15.
3. FOUCAULT, Michel, 1984, *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
4. \_\_\_\_\_, 1991, *El sujeto y el poder*, Bogotá, Carpe Diem.
5. GARCÍA, Néstor, 2001, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires/Barcelona, Paidós.
6. GNECCO, Cristóbal, 2000, “Historias hegemónicas, memorias disidentes. La domesticación política de la memoria social” en: Cristóbal Gnecco y Marta Zambrano (eds.), *Memorias hegemónicas y memorias disidentes. El pasado como política de la historia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia/Universidad del Cauca, pp. 171-194.
7. \_\_\_\_\_, 2001, “Observaciones sobre arqueología, objetos y museos”, en: Museo Nacional de Colombia, *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo. Memorias de los coloquios nacionales*, Bogotá, Ministerio de Cultura/Museo Nacional de Colombia, pp. 73-80.
8. HALL, Stuart (ed.), 1997, *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications/The Open University.
9. KARP, Ivan y Steven Lavine (eds.), 1991, *Exhibiting culture. The poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution Press.
10. LIDCHI, Henrietta, 1997, “The Poetics and the Politics of Exhibiting other Cultures”, en: Stuart Hall (ed.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications/The Open University.
11. LONDOÑO, Eduardo, 2004, “Método a dos voces: la construcción de múltiples miradas en la educación en el Museo del Oro”, en: *Boletín Museo del Oro*, No. 52., Bogotá, Banco de la República, disponible en: <<http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin/52/bmo52londono.pdf>>.
12. MUSEO del oro, 1978, “Historia del Museo”, “Exposición viajera nacional”, en: *Boletín Museo del Oro*, Año 1, enero-abril, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro.
13. \_\_\_\_\_, 1979a, “Editorial”, en: *Boletín Museo del Oro*, Año 2, enero-abril, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro.
14. \_\_\_\_\_, 1979b, “Noticias breves. El Museo en el exterior”, en: *Boletín Museo del Oro*, Año 2, mayo-agosto, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro.
15. \_\_\_\_\_, 1980, “Noticias breves. El Museo en el exterior”, en: *Boletín Museo del Oro*, Año 3, septiembre-diciembre, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro.
16. \_\_\_\_\_, 1981, “Noticias breves. El Museo en el exterior”, en: *Boletín Museo del Oro*, Año 4, mayo-agosto, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro.
17. \_\_\_\_\_, 1987, “Noticias del Museo del Oro. Exposiciones itinerantes, ‘Nuevo Mundo’”, en: *Boletín Museo del Oro*, No. 19, mayo-agosto, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro.
18. \_\_\_\_\_, 1989, *Museo del Oro 50 años*, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro.
19. \_\_\_\_\_, 1990, “Noticias del Museo del Oro. Remodelación de la bóveda del Museo”, en: *Boletín Museo del Oro*, No. 28, julio-septiembre, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro.
20. \_\_\_\_\_, 1991a, “Noticias del Museo del Oro. Salón Dorado”, en: *Boletín Museo del Oro*, No. 30, enero-junio, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro.
21. \_\_\_\_\_, 1991b, “Noticias del Museo del Oro. Colección de joyas Museo del Oro”, en: *Boletín Museo del Oro*, No. 31, julio-diciembre, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro.
22. \_\_\_\_\_, 1992, “Noticias del Museo del Oro”, en: *Boletín Museo del Oro*, No. 32-33, Bogotá, Banco de la República-Museo del Oro.
23. \_\_\_\_\_, 2008, “Misión de Servicios Educativos”, disponible en: <[http://www.banrep.gov.co/museo/esp/educa\\_mision.htm](http://www.banrep.gov.co/museo/esp/educa_mision.htm)>, consultado el 9 de abril de 2010.
24. PAZOS, Álvaro, 1998, “La representación de la cultura. Museos etnográficos y antropología”, en: *Política y Sociedad*, No. 27, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 33-45.
25. ROCA, José, 2008, “Curaduría crítica”, en: *Arte en Colombia*, No. 113, diciembre-febrero, Bogotá.
26. ROJAS, Cristina, 2001, *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*, Bogotá, Norma.

## MANUSCRITOS

27. HERNÁNDEZ, Gregorio, 1944, “Carta de Gregorio Hernández de Alba al Doctor Gabriel Ángel Arango, 13 de noviembre de 1944”, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Sección Manuscritos, Fondo Gregorio Hernández de Alba, manuscrito.
28. HERNÁNDEZ, Gregorio, 1948, “Un museo de joyas indígenas en Bogotá”, Biblioteca Luis Ángel Arango, Sección Manuscritos, Fondo Gregorio Hernández de Alba, manuscrito.