



DISYUNTIVAS DEL PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE
COLOMBIANO: ENTRE LA VENERACIÓN A UN PASADO
EXCLUYENTE Y LA PERSISTENCIA DE LAS MEMORIAS.

Requisito parcial para optar al título de

MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD JAVERIANA

2008

ESTUDIANTE: XIMENA BERNAL CASTILLO

DIRECTOR DEL TRABAJO: MARTA CABRERA

Certificado

Yo, Ximena Paola Bernal Castillo, declaro que este trabajo de tesis, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Estudios Culturales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

A handwritten signature in black ink that reads "Ximena Bernal." The signature is written in a cursive style with a period at the end.

Ximena Paola Bernal Castillo.
Julio de 2008.

Agradecimientos

“

A Marta Cabrera quien me dirigió y acompañó durante el proceso de elaboración y construcción de este trabajo. A mi familia y a Andrés por estar siempre tan cerca.

”

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
I. MARCO TEÓRICO	12
1. PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE, PATRIA Y NACIÓN	12
2. MEMORIAS, HISTORIA Y PODER: LA SELECCIÓN Y ESTABILIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE NACIONAL.	16
3. REPRESENTACIÓN Y LUGAR DE SENTIDO DEL PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE NACIONAL.	22
4. APARATOS IDEOLÓGICOS DE ESTADO O LA EXALTACIÓN COMO MEDIO DE LEGITIMACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE NACIONAL.	25
4.1 EL MUSEO NACIONAL	27
4.2 EL MARCO LEGAL	30
4.3 LA PRENSA NACIONAL	32
II. MARCOS Y NARRACIONES HEGEMÓNICAS	35
1. MARCO LEGAL Y DECLARATORIAS DE PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE COMO BIENES DE INTERÉS CULTURAL DE CARÁCTER NACIONAL.	35
2. EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA Y LA CONSULTA NACIONAL.	46
3. MEDIOS, PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE Y CONTEMPORANEIDAD DEL DISCURSO PATRIARCAL	56
III. UN RELATO QUE NO ENCAJA	72
1. LA FIGURA DE JAIME GARZÓN	72
2. DE LA RISA A LA IMPUNIDAD: EL ASESINATO DE GARZÓN	75
3. LAS ESCULTURAS DE JAIME GARZÓN: RELIQUIA Y CONMEMORACIÓN	78
CONCLUSIONES	101
BIBLIOGRAFÍA	107
LISTADO DE IMÁGENES	117
LISTADO DE VIDEOS	118
ANEXOS	119

INTRODUCCIÓN

El interés de este trabajo se centra en los procesos de selección, producción, legitimación y sentido del patrimonio cultural mueble de la nación en un contexto en el que podría decirse, se ha asumido tradicionalmente como algo dado y natural. En particular, busca evidenciar la existencia de unos discursos *verdaderos* (Foucault, 2001) que enmarcan y definen la selección de los objetos patrimoniales nacionales, en contraposición a unos *saberes sometidos* en los que se traduce una situación de control y exclusión de representaciones y narrativas diferentes a los relatos de un determinado tipo de nación.

La tensión en el proceso de selección del patrimonio cultural mueble nacional hace referencia directa a la forma de entenderse la Historia¹ como un discurso científico con pretensiones de fidelidad, estabilidad y veracidad frente a las memorias, manifestaciones vivas del pasado en el presente que muchas veces son tachadas de saberes cotidianos y que terminan siendo relegadas. Como señala Jacques Le Goff, “en efecto, lo que sobrevive no es el complejo de lo que ha existido en el pasado, sino una elección realizada ya por las fuerzas que operan en el desenvolverse temporal del mundo y de la humanidad, ya por aquellos que se han ocupado del estudio del pasado y de los tiempo pasados” (227).

En el país existe un problema de memorialización asociado al conflicto armado y que pareciera no incidir en otros ámbitos que han querido ser mostrados “como neutrales”, como es el caso del patrimonio cultural. La memoria suele estar unida a procesos de duelos y luchas contra el olvido a través de múltiples relatos, en donde se resiste a través de exigencias y manifestaciones simbólicas que resaltan frente a la narrativa fija de una Historia nacional. Al respecto, Gonzalo Sánchez explica: “en Colombia estamos pues, frente a un problema de memoria, no sólo con respecto a un acontecimiento temporalmente determinado, sino con respecto a toda la historia nacional” (29). Esto por supuesto, permite hacer referencia a una lucha entre lo que científicamente alcanza el status de Histórico en términos del acontecer de la nación y los objetos que así lo representan, en contraposición a esas múltiples memorias que se debaten entre lo que se recuerda y lo que se olvida. Como señala Homi Bhabha, “estar obligado a olvidar (en la construcción del presente nacional) no es una cuestión de memoria histórica; es la construcción de un discurso en la sociedad que performa el problema de totalizar el pueblo y unificar la voluntad nacional” (El lugar de la cultura 197). En el presente trabajo el problema de memorialización se asume como un aspecto central para el análisis del sentido, representatividad y legitimación del patrimonio cultural en el país por el hecho de incidir en la estabilización y fortalecimiento de un cierto tipo de narración oficial de la Historia, y simultáneamente propiciar el terreno para el olvido de distintas memorias en la conformación de múltiples relatos en el contexto de lo nacional. Esto como se verá a lo largo del texto, conlleva a que a través del patrimonio cultural se pueda interpretar qué y quienes se representan y excluyen de la narración Histórica,

1. Debido a que una de las connotaciones que puede presentar la historia como disciplina y como *selecta* sucesión de hechos es la de estar envestida de pretensiones de verdad y autoridad; en este trabajo he decidido expresar este carácter a través de la utilización de la “H” mayúscula en la palabra Historia. De esta manera, de aquí en adelante aparecerá la palabra “Historia” y no historia cuando se quiera hacer referencia directa a este sentido.



y cómo se construye desde este ámbito las nociones de nación, identidad, duelo y necesidad de reparación entre muchas otras más.

Ha sido mi formación como restauradora de bienes muebles lo que ha incidido en que la selección del tema general de esta investigación sea el *patrimonio cultural mueble de la nación*, mientras que mi experiencia en los Estudios Culturales es la que ha permitido profundizar mis cuestionamientos frente a las relaciones entabladas entre historia, memoria y representatividad de lo nacional en esta área. En cuanto al primer aspecto que es la categoría de *patrimonio cultural mueble de la nación* -y en la que me detendré antes de hacer mayor referencia a los Estudios Culturales-, resulta necesario decir que corresponde a uno de los tipos de clasificación con los que se encuentra definido el patrimonio cultural en el país, y comprende aquellos objetos que, debido a su constitución y dimensiones, tienen la característica de ser susceptibles de ser trasladados de un lado a otro.

Según el Ministerio de Cultura de Colombia, el patrimonio cultural de la nación se divide en dos grandes tipologías: el patrimonio material y el patrimonio inmaterial. Dentro de la primera, se agrupan dos áreas referidas a la inmueble y a la mueble. Éstas se caracterizan por tener un “cuerpo físico que puede ser dimensionado y percibido sensorialmente” (Ministerio de Cultura. Manual para inventarios, 35), de tal manera que el patrimonio inmueble se relaciona con los bienes arquitectónicos y obras de infraestructura, mientras que el patrimonio mueble, “dado su propio peso y constitución, es susceptible de ser trasladado de un lugar a otro, así no haya sido concebido para tal fin” (35). Dentro de esta categoría, la Dirección de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura propone una matriz de clasificación y registro de bienes muebles que comprende los de carácter etnográfico, artístico, arqueológico, utilitario, documental, monumentos en espacio público y científicos. El patrimonio inmaterial, por su parte, es aquel que “comprende las tradiciones y expresiones orales, prácticas sociales, rituales y actos festivos; el conocimiento y las prácticas sobre la naturaleza y el universo, y expresiones artísticas entre otras” (35).

Adicional a lo anterior, resulta importante señalar que el patrimonio cultural oficial, es decir, el reconocido por el Ministerio de Cultura en Colombia como entidad designada para esta acción, se supone se circunscribe en el contexto de lo cultural y lo nacional al presentar el reconocimiento de un valor y una carga significativa especial para la *comunidad* dentro del universo de bienes del país, que puede hacer referencia entre otras, a cuestiones históricas, estéticas y simbólicas. El patrimonio cultural, en general, ha sido abanderado para cumplir la función principal de ser un punto de referencia en la construcción de lazos sociales, de vínculos de cohesión, de identidad y de memoria (Ministerio de Cultura, Manual para inventarios 36). A su vez,

La noción de patrimonio ha estado ligada a los objetos heredados de padre a hijo, y por lo mismo, éstos han constituido a lo largo de generaciones, el patrimonio familiar motivo de atesoramiento... Esa misma situación se trasladó a la sociedad en relación con los objetos que conjugaban elementos mágicos, religiosos, informativos, educativos, políticos o de dominio, pues cuando eran exaltados adquirían el status de reliquia o de símbolo que congregaba familias, gremios, clases o naciones. (Ministerio de Cultura, Manual para inventarios 10).

Es bajo esta perspectiva que el patrimonio cultural mueble ha sido ubicado tradicionalmente como una experiencia dada. La situación de traslado de lo patrimonial del ámbito familiar a la sociedad pareciera natural, al igual que la exaltación o el status adquirido por estos objetos. Bajo esta mirada se espera que el patrimonio vincule y congrege socialmente, suponiendo que toda una colectividad funciona a través de una identidad y memoria singulares.

Al realizar un estado del arte sobre patrimonio cultural mueble en Bogotá², se observa la tendencia de trabajar e investigar objetos que hacen clara referencia al pasado histórico y en donde no hay un interés preponderante por los bienes y las prácticas que constituyen a otros más recientes dentro del territorio colombiano. Esto es relevante, sobre todo si se tiene en cuenta que para el Ministerio de Cultura el patrimonio puede ser entendido como “un conjunto muy diverso de bienes, tangibles e intangibles, que se encuentra en permanente construcción y que no está necesariamente ligado al carácter hereditario que primó en el pasado” (Ministerio de Cultura-Universidad Externado de Colombia 8). En ese mismo texto del Ministerio, se añade que estos bienes se fundan en valores estimables que conforman sentidos y lazos de pertenencia, identidad y memoria para un grupo o colectivo humano, constituyéndose “en un conjunto muy diverso tanto de bienes que inicialmente fueron heredados como de otros que se fueron y se seguirán constituyendo de diversas formas y procedencias” (12).

Adicionalmente, al llevarse a cabo el estado del arte se encontró que el patrimonio mueble estudiado no requiere de ningún tipo de argumentación, siempre y cuando estos objetos hagan parte de la colección de algún museo o entidad custodia como iglesias o entidades del gobierno que cumplen una función ideológica institucional dentro de la estructura del Estado-Nación. El patrimonio se asume como una selección neutral, que de manera contundente representa y permite narrar la identidad de los colombianos. Al alejarse de esa pretendida neutralidad, los Estudios Culturales permiten problematizar la situación que sostiene y rodea al patrimonio cultural mueble. Desde esta mirada, muchos de los pilares en que se basaban los discursos sobre patrimonio cultural se diluyen. Temas como el de una identidad nacional como ente fijo y estable y, el del patrimonio como un conjunto de objetos por fuera de cualquier conflicto social, se desubican.

Los Estudios Culturales abren caminos para entender lo cultural como un sistema de símbolos definido mediante una estructura de relaciones que se constituyen a partir de múltiples discursos que coexisten en campos dinámicos de interacción y conflicto. Lo cultural, “sigue siendo complejo, antes que una idea lógica o conceptualmente clarificada, es el ámbito de una convergencia de intereses. Esta “riqueza” resulta un área de permanente tensión y dificultad

2. Para esta indagación se ubicaron artículos y resultados de investigaciones en el Centro de documentación del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, el Observatorio de Cultura Urbana del antiguo Instituto Distrital de Cultura y Turismo, el Centro de Documentación de la Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural de la Universidad Externado de Colombia, el Centro de Documentación de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura y la Biblioteca Luis Ángel Arango. Dentro de los documentos consultados para la elaboración del estado del arte, tan sólo *uno* busca evidenciar el sesgo en lo que respecta a las narraciones realizadas a través de los objetos expuestos en una de las salas del Museo Nacional de Colombia (Ver: Vargas, Vivian Natalia [La imagen de nación que se construye y refuerza en la sala Emancipación y República 1810-1830 del Museo Nacional de Colombia](#). Bogotá: UNIANDES 2004. La investigación explora e interpreta las exclusiones de personajes, grupos y actores que se producen, al seleccionar un determinado tipo de objetos para la exhibición).

en el campo” (Hall, Dos paradigmas, s.p). De esta manera, lo cultural deja de ser una categoría neutral o aislada para tornarse en un medio que permite comprender la naturalización de un orden no natural, creado y construido y en donde se evidencian relaciones de poder y tensión. La construcción de lo cultural implica un medio en el que el poder es constituido, en donde y como lo muestran Dirks, Eley y Ortner, existe una problemática en cuanto a la producción de conocimiento, la construcción universal y la producción social de sentimiento y de realidad (5).

Bajo esta perspectiva, los Estudios Culturales permiten trabajar el patrimonio cultural mueble desde problemáticas de construcción social que se definen por tensiones históricas, y voluntades de verdad, diferenciándose así de una marca disciplinar que no cuestiona su ejercicio de poder, autoridad y univocidad. De esta manera, el patrimonio cultural mueble, lejos de ser incuestionable, se sitúa más bien en una dimensión donde su proceso de producción y circulación social está mediado por distintos intereses sociales y políticos que definen – pero simultáneamente excluyen – lo que se supone debe o no representar al colectivo nacional. Esto implica un cuestionamiento sobre la idea de nación y cómo ésta define las fronteras y límites de la selección del patrimonio cultural. En esta medida, lo que define los sentidos y la conformación de patrimonio cultural mueble nacional es un campo en tensión y luchas de poder por la manera como somos representados y por lo tanto, por el modo en que se estabilizan las formas, los actores y los sucesos que terminan visibilizándose al ser escenificados mediante esta selección de objetos.

Según lo anterior, la carga representacional del patrimonio no puede separarse de una cuestión discursiva referida a los efectos y consecuencias de dicha representación, lo que da paso a una lucha por los significados en el ámbito patrimonial. Para Stuart Hall, la representación es una práctica, una clase de “trabajo” que usa objetos materiales y efectos. Pero el sentido depende no sólo de la cualidad material del signo, sino de su función simbólica. (Hall, Representation, Cultural Representation 25-26). La función del patrimonio cultural mueble nacional es la de ser referente material de la identidad de toda una comunidad. Esto por supuesto, conlleva a cuestionar la generación de *una* identidad nacional como un sistema de exclusión, control y sumisión, produciendo un cierto tipo de sujeto, lo que a su vez conlleva a que se borre y excluya a cualquier otro.

A lo aquí expuesto se suma el uso que se haga frente a la capacidad de estos objetos de convertirse en referentes importantes de la memoria o bien de la Historia, al ser objetos materiales que pueden ser leídos visualmente, susceptibles de ser interpretados y hablados por quien los aborda. En este contexto, y retomando las ideas inicialmente planteadas en esta introducción, puede sembrarse la idea que el patrimonio no es algo “poco conflictivo o neutral” y que por lo tanto, puede relacionarse de forma directa con el problema de memorialización e historización que atraviesa el país. Todo lo anterior conlleva a que en esta investigación se articulen una serie de cuestionamientos que comprenden el sentido, producción y legitimación del patrimonio cultural mueble y que tienen que ver con los vínculos e interacción que se supone debe haber entre la gente y el patrimonio cultural de la nación, el tipo de narración de la que estos objetos hacen parte y los marcos, prácticas e instituciones en los que se definen los objetos patrimoniales y patrimoniales.

Este trabajo investigativo busca evidenciar, por tanto, la persistencia de unos marcos y narrativas hegemónicas que definen una única identidad y un determinado tipo de nación a través de la selección del patrimonio cultural mueble nacional. Se muestra que, a pesar de los discursos que desde hace casi dos décadas en Colombia abogan por la diversidad, la participación y la democratización de la cultura, aún persiste una idea neutralizante, definitoria y excluyente fundada en el Estado-Nación patriótico del siglo XIX. A su vez, se pone en evidencia la presencia de otro tipo de persistencia en constante tensión con esta situación: el de las memorias y el acto de rememorar como una manera diferente de entender la apertura, el relato y las múltiples identificaciones contemporáneas frente a lo nacional.

Estructura del trabajo

Este trabajo consta de tres capítulos. En el primero, se sientan las bases teóricas y conceptuales necesarias para plantear la investigación. De esta manera, se entabla inicialmente una relación entre los conceptos de patrimonio, patria, patriarca y nación con el fin de establecer un punto de partida en términos de una definición que seguramente ha incidido en la estabilización de lo seleccionado como patrimonial. Aprovechando el juego etimológico de las palabras, cuya raíz hace referencia a lo patriarcal, se cruza el origen histórico del patrimonio con el surgimiento de la nación, buscando que sea éste un punto determinante para entender un proyecto fundante del siglo XIX de Estado-Nación patriarcal (Achugar, 78) y cómo esto no puede independizarse de la selección de determinados objetos que permitieron y permiten aún hoy narrar la nación. Como señala Ingrid Bolívar: “aquello que se invoca y se construye con las narraciones de la nación está inscrito, no sobra decirlo, en las relaciones de poder que hacen posible la producción y circulación de esas narraciones y textos” (27). Posteriormente, en este mismo capítulo, se profundiza en las mediaciones entre memorias, poder e Historia como elementos determinantes para comprender el proceso de selección y estabilización del patrimonio cultural mueble. A su vez, se aborda el enlace de estas categorías con la noción de narrativa como estrategia de normalización del pasado y con los relatos como prácticas activas contra el olvido.

El siguiente punto de este capítulo aborda la capacidad representacional y discursiva del patrimonio cultural mueble nacional. De esta forma, se explica que como objetos, los bienes patrimoniales no sólo están relacionados con palabras, nombres y conceptos, sino que ellos mismos exponen sistemas de representación (Lord, 6) siendo esto lo que les permite transmitir determinados sentidos. En cuanto al discurso, se trabaja como el lugar que permite estabilizar y dar sentido a la formación de ideas, imágenes y prácticas que proveen formas de hablar de algo, formas de conocimiento y conducta asociada con un tópico en particular (Hall, *Representation, Cultural representations* 6), en este caso, el patrimonio cultural mueble oficial.

Por último, se exponen tres espacios de exaltación del patrimonio cultural, entendidos a partir de la noción de Aparatos Ideológicos de Estado y referidos al Museo Nacional, el marco legal del patrimonio cultural mueble nacional y los medios de comunicación a través de la prensa nacional. De la mano de la ideología y la representación, se muestra como estos Aparatos Ideológicos pueden constituirse en espacios de autoridad, repetición, renovación y control de

la voluntad de verdad del patrimonio cultural mueble nacional en el contexto de discurso del Estado-Nación patriótico.

El segundo capítulo aborda tres estudios de caso que se agrupan bajo el título de marcos y narraciones hegemónicas, por ser aquellos que definen los límites de lo que se considera patrimonio cultural mueble nacional mediante distintos mecanismos que se interrelacionan. Se analizan aquí los tres tipos de aparatos ideológicos presentados en el primer capítulo a través de casos nacionales particulares. Para el caso del Marco Legal, se abordan desde lo jurídico aspectos generales en términos de cultura y patrimonio en el país y se analiza el tipo de narración que se produce en las declaratorias que definen a ciertos casos de patrimonio cultural mueble como Bienes de Interés Cultural de Carácter Nacional, siendo ésta la máxima categoría otorgada en términos de representatividad patrimonial en el contexto nacional.

El caso del Aparato Ideológico representado por el Museo Nacional se estudia teniendo en cuenta: el tipo de objetos que constituyen las colecciones, la Consulta Nacional formulada por la institución como política de participación del público en la constitución de la colección y la exhibición permanente del lugar; y se hace un acercamiento al tipo de narración que privilegia la entidad.

Por último, el Aparato Ideológico de los medios de comunicación se centra en el papel de la prensa nacional en relación a lo que he denominado la “contemporaneidad del discurso patriarcal”. En este caso, el análisis relacionado con el patrimonio cultural se basa en formas particulares de narrar el patrimonio en la prensa nacional y las imágenes por ésta publicadas, asociando la figura de lo que podría ser un patriarca actual, en tanto el carácter de autoridad que presenta a nivel nacional y a su afiliación con la idea de patria y de Estado-Nación patriótico. Los efectos prácticos de esta relación se observan en la injerencia de estas manifestaciones públicas con respecto al reconocimiento que pueden adquirir ciertos objetos como patrimonio cultural mueble o al menos como símbolos culturales de la Nación.

El tercer y último capítulo corresponde a un caso contrastante frente a los tres anteriores, razón por la cual lo he denominado “Un relato que no encaja”. Comprende dos monumentos en el espacio público en Bogotá que conmemoran al humorista Jaime Garzón. A pesar de que en este caso se hace evidente la interacción del público con las esculturas y que la figura de Garzón se encuentra catalogada como una de las más importantes de la historia nacional (según la Consulta Nacional realizada por el Museo Nacional), éstas no han sido asumidas por la narrativa oficial de la nación. En este capítulo se insiste especialmente en el sentido que cobran las memorias, los relatos y sus posibilidades frente a formas establecidas de asumir la representatividad en relación con la historia y la nación.

En general, los pasos operativos para llevar a cabo la investigación comprendieron un acercamiento conceptual para sentar las bases teóricas y la consulta de diferente tipo de fuentes para estudiar los casos concretos. Para el Marco Legal, se revisaron leyes y Planes de Cultura publicados por el Ministerio de Cultura de Colombia, así como declaratorias provenientes del Centro de documentación de Patrimonio de esta misma entidad.

Para el caso del Museo Nacional de Colombia, se realizaron visitas a la sede, entrevistas con el personal y se consultaron distintos documentos realizados por la institución. En el caso de la prensa, se realizó una consulta de hemeroteca para el diario *El Tiempo*, abarcando un periodo de publicación de un año y también se accedió al archivo fotográfico de esta casa editorial.

En lo que respecta a las esculturas de Jaime Garzón, se realizaron visitas a los lugares de ubicación de los monumentos y se contactó y entrevistó a uno de los gestores de las obras, quien proporcionó información valiosa y fotografías de su proceso de ejecución e inauguración. De igual manera, se hizo una revisión de documentales y sitios en la red tales como “Facebook”, portales de libertad de prensa, periodistas asesinados y casos de impunidad en Colombia que pudieran aportar desde puntos de vista tan diferentes como el cotidiano, el político, el periodístico y el conmemorativo, al caso particular de la vida y asesinato de Jaime Garzón.

En términos metodológicos, a lo largo del trabajo se aplicaron formas de análisis de texto, de discurso y de contenido, a la vez que se hizo uso de la semiótica para la interpretación discursiva de los objetos exaltados, exhibidos o escenificados en los diferentes espacios estudiados. Se utilizó la narrativa y la ideología como categorías analíticas centrales, entendiendo que en cada uno de los Aparatos ideológicos existía una narración ideológica preponderante mientras que las esculturas de Jaime Garzón también contaban o relataban una o varias historias. La narrativa se asumió como un acto socialmente simbólico de lucha por el sentido que se caracteriza por tener un doble aspecto. El primero, que adquiere significado sólo en un contexto social; el segundo, que desempeña un papel en la construcción de ese contexto social como espacio de significación en el que están involucrados los actores sociales (Mumby, 16).

Adicionalmente, la narrativa se asumió como aquella que puede constituirse de fragmentos discursivos de distinto tipo (Enrenhaus 108-109), lo que permitió incluir tanto el análisis de manifestaciones de exhibición y puesta en escena de objetos, como fracciones de discurso público, noticias impresas en la prensa y el tratamiento especializado dado a los bienes muebles abordados. Vale la pena añadir a su vez, que la narrativa se trabajó en este documento desde la perspectiva de lo que implica su afiliación con el concepto de dispositivo y práctica discursiva como bien señalaría Foucault (1972). Desde esta mirada, se entendería que la narrativa se encuentra articulada a una red de relaciones que se pueden establecer entre elementos tan heterogéneos como discursos, instituciones, leyes, enunciados científicos, objetos, proposiciones morales, filosóficas y medidas administrativas entre muchas otras; cumpliendo con una función estratégica que permite justificar u ocultar una práctica, o bien, funcionar como un marco interpretativo de determinada narrativa. La práctica discursiva por su parte, tendría que ver en este caso con lo reiterativo y referencial de las relaciones entabladas en el dispositivo y que regularmente organizan lo que el público hace, a partir de lo que nombra sistemáticamente y recurrentemente una determinada narrativa.

Por último, es importante señalar que las citas que se presentan en la investigación y que originalmente se encontraban en otro idioma, han sido traducidas por mí para este trabajo. En el caso de tratarse de citas textuales, he señalado dentro del texto la traducción personal. En las ocasiones en que he querido resaltar algunas ideas, lo he hecho utilizando las negrillas y expresándolo directamente.

I. MARCO TEÓRICO

1. PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE, PATRIA Y NACIÓN

La palabra patrimonio proviene del latín y deriva de “Patri onium”, que quiere decir lo recibido por el padre (*pater*) y puede entenderse como “el legado del padre que recibimos en herencia y que transmitimos en aras de continuidad del linaje” (Prats 7). Se trata entonces de un elemento que implica lo patriarcal como punto de origen y fundamento para transmitir y perpetuar en el tiempo lo que puede desaparecer si no es materializado y investido de continuidad dentro de un contexto de familia.

Patrimonio, a su vez, tiene relaciones de proximidad con el concepto *patria* (que significa “del padre”), al compartir la misma raíz etimológica. La patria implica no sólo una fundamentación patriarcal y una relación familiar, sino también una afiliación específica a un terreno o espacio geográfico determinado. En este sentido, y como se verá a continuación, la noción de patria (y la de patrimonio), comparte elementos característicos con la de *nación*, especialmente cuando esta última es entendida en el contexto del Estado-Nación del siglo XIX.

Los rasgos que permiten entender esa conexión entre patria y Estado-Nación decimonónico aluden, en primera medida, a la existencia de un territorio que se define a partir de fronteras demarcadas, y a una “racionalización de herencias territoriales y culturales del pasado” (Reboredo 68). Esto quiere decir que la fundamentación de las nuevas naciones como aquellas que *nacen*, requiere de un origen, de un principio de formación. Éste se enmarca en un espacio físico específico en el que se ubica un padre fundador o patriarca que permite establecer un marco de verificación de un pasado común a partir del sentido de pertenencia a una gran familia que admite una referencia a los ancestros.

Lo anterior puede entenderse de manera clara, al estudiar el concepto de nación decimonónica eurocentrista que presenta Bhikhu Parekh:

La nación era una unidad cultural homogénea, con una identidad distintiva. A su vez, estaba ligada a un territorio específico en donde sus miembros estaban unidos por lazos de sangre, casamientos, parentesco y descendencia común. Sus predecesores eran sus antepasados o ancestros a los que debían reverencia y cuya herencia o patrimonio tenían la obligación de preservar. Su país era su patria u hogar y le debían su más alta lealtad. (99-100).

Esa nación decimonónica es, por tanto, puramente patriarcal, colectiva, territorial y culturalmente homogenizadora. Si bien la idea moderna de Estado no aludía exactamente a una homogeneidad de base, la relación Estado-Nación se aprovechó de ella para emplearla como instrumento articulador, generalizador y unificador de su acción política en el colectivo humano nacional que se enmarcaba dentro de un territorio determinado bajo un único marco legal.



Dicha uniformidad se potencializa en el sentido de universalidad con el que es concebida la Nación, al pretender mostrarse como libre y soberana y al sustentarse en la idea de un solo pueblo que se rige por una ley igualitaria. Es decir, un pueblo en el que desaparecen todas las desigualdades violentas e ilegítimas. Esto alude, como muestra Benedict Anderson, a que la nación sea una comunidad política, imaginada como inherentemente limitada y soberana (23). Por esto, la nación nace de un posicionamiento político en donde lo utópico, en cuanto al sentido de lo que se supone común a todos los individuos, es idealizado. En esta conceptualización no hay espacio para pensar desde el conflicto, pues como lo expone el autor, la nación se “imagina como *comunidad*³ porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (25).

El Estado-Nación patriótico se asienta en un pasado colectivamente admirable que apunta al respeto, la veneración y la acción de continuidad en el presente. Se nutre a su vez de elementos que permiten la homogenización, tales como la determinación de fronteras a través del mapa y la defensa de las mismas a partir de la conformación del ejército nacional; la unificación de la lengua, la economía, el código legal y la educación. A su vez, la consolidación del Estado-Nación, requiere de “toda una simbología y ritualidad” (Reboredo 75), que apoyada en la Historia oficial, refuerza vínculos y voluntades comunes.

Para ilustrar lo anterior, resulta interesante revisar el sentido nacional patriótico presente en las palabras pronunciadas por Ernest Renan en 1882 en la Sorbona:

La nación, como el individuo, es la desembocadura de un largo pasado de esfuerzos, de sacrificios y de abnegaciones. El culto a los antepasados es el más legítimo de todos; los antepasados nos han hecho lo que somos. Un pasado heroico, grandes hombres, gloria -entendiéndose la verdadera gloria-; he aquí el capital social sobre el que se asienta una idea nacional. Tener glorias comunes en el pasado, una voluntad común en el presente; haber hecho grandes cosas juntos, querer aún hacerlas; he ahí las condiciones esenciales para ser un pueblo... Se ama la casa que se ha construido y que se transmite a los descendientes (65).

La cita anterior puede traducirse entonces en que el Estado-Nación patriótico se basa en una casa/territorio que se ama y se protege, un pasado/historia sacrificado, pero glorioso que se venera, unos padres/fundamentos que se respetan, y una herencia/patrimonio que se conserva con el fin de darle continuidad en el tiempo que vendrá.

Esa es la patria-nación que enmarca el surgimiento del *patrimonio cultural* como elemento legitimador de una identidad de comunidad nacional, donde el patrimonio adquiere el acento de lo cultural, al entenderse como:

3. La itálica es mía.



...el conjunto de manifestaciones u objetos nacidos de la producción humana, que una sociedad ha recibido como herencia histórica, y que constituyen elementos significativos de su identidad como pueblo. Tales manifestaciones u objetos constituyen testimonios importantes del progreso de la civilización y ejercen una función modélica o referencial para toda la sociedad (Lull 181).

Bajo esta definición, lo cultural del patrimonio se encuentra relacionado con el concepto de civilidad y progreso histórico, donde la cultura engloba los grupos sociales y sus productos. Lo civilizatorio, en este caso, se relaciona directamente con el supuesto de un desarrollo material y técnico que no compite necesariamente con un desarrollo creativo e intelectual en un contexto de una historia lineal. Es decir, de una historia cuyo fin es el avance y perfeccionamiento y donde se requiere un parangón material ejemplar –el patrimonio cultural- que le permita testificar ese progreso.

Lo cultural, a su vez, es una acepción que, por una parte, logra distinguir al patrimonio cultural del patrimonio jurídico y económico y por otra, al ser concretado como patrimonio cultural de la nación, lo reafirma en su afiliación a una cultura unificada en el marco del Estado nacional. Bajo esa definición y afiliación a lo cultural, al patrimonio cultural nacional le ha sido conferida tanto la función de representar simbólicamente la identidad, como la de ser factor de cohesión (Prats 8). Ilustrando esta idea, Hugo Achúgar expresa lo siguiente:

La creación de poemas, imágenes visuales, himnos, monedas, sellos y monumentos formaron parte de la labor por construir una serie de símbolos necesarios para ese “orden ritual” que operaría como uno de los elementos centrales del esfuerzo fundacional para la constitución de un imaginario nacional, que a su tiempo y vez, terminaría por ser objeto de recordación y se objetivaría en la memoria nacional oficial (79).

Con el patrimonio cultural se busca entonces estabilizar un referente para generar vínculos de identidad nacional, pues bajo esos parámetros, lo que se define como patrimonio e identidad pretende ser el reflejo fiel de la esencia nacional (García- Canclini 152).

LA PRETENSIÓN DE UNIDAD: EL PATRIMONIO CULTURAL Y LA IDENTIDAD NACIONAL

Según lo anterior, el discurso de identidad cultural-nacional comprende una característica totalizante, al querer construir sujetos nacionales no desde la articulación de distintas posiciones, sino de una manera única y definitiva. Stuart Hall muestra cómo las identidades no son unificadas, ni esenciales, sino que se construyen de forma múltiple a través de la diferencia, incluso intersectando discursos antagónicos, prácticas y posiciones (Hall, *Who needs identity* 4). Es por esto que el modelo de identidad cultural-nacional, estable y definido en el que la semejanza se define a partir de la ausencia de diferencias internas y de objetos patrimoniales neutrales por fuera de contradicciones sociales, pone de manifiesto una acción de poder y exclusión al querer homogeneizar y circunscribir la identidad en sociedades internamente diversas. Al respecto, Néstor García-Canclini expresa, que “si bien el patrimonio sirve para unificar cada nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos” (182).

La cuestión de una identidad estable y unívoca resulta problemática si se desubica de esa posición para ser tratada desde lo plural. Es decir, el momento en que la identidad pasa al plano de las múltiples identidades que conviven en distintos escenarios de lucha por diferentes sentidos sin fijaciones determinantes. Esto, como lo expresa Zygmunt Bauman, puede relacionarse con ciertos aspectos que han sido referidos a la modernidad y la posmodernidad. El autor expone cómo el problema de la modernidad fue el de pensar en cómo construir una identidad y mantenerla, y cómo el de la postmodernidad es el de evadir la fijación y mantener las opciones abiertas (18).

Si bien es claro que en las comunidades imaginadas se propuso la creación de una identidad nacional, hoy resulta de mayor importancia discutir sobre cómo hemos sido construidos y cómo queremos mostrar nuestras identidades. A este respecto, Hall afirma que, en un contexto de globalización y múltiples migraciones, las identidades actualmente “son sobre cuestiones de uso de recursos de la historia, lenguaje y cultura en el proceso de convertirse, más que en ser: no, “quienes somos” o “de donde venimos”, sino más bien, en qué nos convertiremos, cómo hemos sido representados y cómo eso influye en cómo debemos representarnos a nosotros mismos”⁴ (*Who needs identity* 4).

Habría que señalar que esta propuesta implica entonces no sólo desplazar el sentido fijo y esencialista de la identidad, sino también prestar atención a las formas de representación, que en este caso se orientan específicamente a los objetos seleccionados para conformar el patrimonio cultural y para hacer parte de un discurso nacional en donde son simbólicamente legitimados.

Al intentar englobar en el patrimonio cultural las múltiples identificaciones que pueden coexistir en una nación, se abre un panorama de tensión en términos de la posibilidad real de visibilización de los diferentes intereses, las contradicciones, representaciones y los escenarios de confrontación. El hecho de “plantear la complejidad de la relación de los habitantes de una nación con el patrimonio oficialmente reconocido devela su utilidad para la identidad, pero también para la diferencia y la alteridad, permitiéndonos cuestionar el presupuesto del valor *por todos reconocido*, del legado patrimonial” (Mantecón, 5).

Esto cobra importancia si se recuerda el carácter del Estado-Nación patriótico, en el cual el patrimonio cultural nacional se afianza en un sentido patriarcal, territorial, históricamente venerado y proyectado a las generaciones venideras. Es decir, un patrimonio que, lejos de ser algo natural, se ha construido en las fronteras y pretensiones de lo patriótico fundacional, lo unificador y homogenizador de lo estatal-nacional y que pretende seguir estando contenido, como ya se ha visto, en una identidad fija y total.

Ese proceso de reconocimiento oficial y legitimación del patrimonio cultural puede abordarse, como señala Llorenç Prats, como una construcción social que “no se puede entender en ningún caso sin la intervención, más o menos directa, de una hegemonía social y cultural” (20). El autor

4. Traducción personal.

afirma que son las fuentes de autoridad las que legitiman los referentes simbólicos (22) - en este caso, los objetos patrimoniales. En ese sentido, la comunidad imaginada –como señalaría Anderson con respecto a lo nacional-, presenta un patrimonio imaginado que se basa en un proceso de legitimación, realizado por tan sólo un selecto grupo de individuos y no por todos los que podrían conformar la nación.

Esto, por tanto, conduce a que en el capítulo siguiente se aborden los elementos involucrados en la selección del patrimonio cultural, en un contexto en el que se cuestiona la instauración de identidades fijas dentro del marco de lo patriótico estado-nacional.

2. MEMORIAS, HISTORIA Y PODER: SELECCIÓN Y ESTABILIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE NACIONAL.

El patrimonio cultural mueble de una nación comprende un proceso de producción y circulación social que se encuentra mediado por lo que se supone debe o no representar al colectivo nacional. Esa decisión comprende un proceso selectivo que se asienta sobre relaciones de poder referidas a lo que se asume como Historia y memorias, como se verá a continuación.

El entender el conjunto de objetos que conforma el patrimonio cultural mueble de la nación como una forma de legitimación permite cuestionar la constitución de determinados marcos que definen lo que integra o se excluye de dicha categorización. Como señala Ana Rosas Mantecón, “no podemos dejar de reconocer, entonces, su carácter de construcción social, esto es, la selección arbitraria, filtración y jerarquización de bienes para conferirles la calidad de preservables en función de intereses variados, además de los conflictos que atraviesan tanto la selección como los significados que les atribuyen distintos receptores” (6).

Esta situación conflictiva no puede entenderse por fuera del contexto en que el patrimonio ha sido ubicado. Dicho contexto apunta a lo cultural, no como una idea que engloba la civilización y el progreso (como se mostró en el apartado anterior), sino como un medio en el que el poder es constituido y en donde resulta de gran importancia contemplar los parámetros que desde el saber, como forma de ejercer poder, pueden darse para la distinción de los bienes patrimoniales muebles.

Por una parte, el discurso científico, producido en conjunción con la institución, genera lo que Michel Foucault llamaría un *discurso de verdad*: “Las reglas de poder y el poder de los discursos verdaderos” (*Defender la sociedad* 34). Dichas reglas permiten construir los marcos que definen la inclusión de determinados objetos dentro de la dimensión patrimonial en términos oficiales y desde el dominio especializado. En contraposición a esta forma de producción de “realidad” se encuentran los saberes sometidos. Foucault los define como aquellos “saberes que estaban descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel del conocimiento de la científicidad exigidos” (*Defender la sociedad* 21). Este tipo de saberes pueden sustentar aquellos objetos que no encajan dentro de los marcos oficiales del

patrimonio, especialmente los que hacen referencia a discontinuidades dentro de un gran relato fijo e instaurado de Nación, o los que “emergen” como posible lugar de enfrentamiento entre memorias e Historia (Foucault, Nietzsche, la genealogía 33-37).

Esta contraposición es abordada por Pierre Nora en el texto introductorio del compilado “Realms of memory. The Construction of the French past” (1996). Como señala el autor, la memoria es *vida*. Está presente en las sociedades vivientes y se encuentra sujeta a la dialéctica de recordar y olvidar, inconsciente de las distorsiones de la que es sujeta. Es vulnerable en varias maneras a la apropiación y manipulación y se concreta en formas como el espacio, el gesto, la imagen o el objeto (3)⁵. De forma similar, Elizabeth Jelin propone asumir las memorias como procesos subjetivos que se encuentran anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales, siendo esto lo que permite entenderlas en su manifestación física. Para Jelin, las memorias pueden ser objetos de disputas, conflictos y luchas, por lo que resulta importante prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcadas en relaciones de poder (2).

Entender de esta manera las memorias me permite generar una relación con lo que propone Foucault acerca de las relaciones de saber y poder: en el plano del saber, las memorias tienden a encontrarse del lado de la balanza de los saberes sometidos al ser cuestiones cotidianas, vivenciales, “saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretende filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero, en nombre de los derechos de una ciencia que algunos poseerían” (Defender la sociedad 22). De manera opuesta, y del otro lado de la balanza, se ubicarían los discursos de verdad articulados por la Historia, siendo ésta una reconstrucción problemática y homogénea de lo que ya no está. La memoria es siempre un fenómeno del presente, mientras que la historia es una representación del pasado (Nora 3) que alcanza un status de verdad, en la medida en que la *organización* del pasado corresponde con los parámetros de cientificidad y de especialización intelectual exigidos para dicha ordenación. A este respecto, Cristóbal Gnecco afirma que “el control histórico de la memoria social está profundamente atravesado por relaciones de poder, puesto que su locus no es el pasado sino el presente y el futuro” (172).

Así pues, puede afirmarse que en el enfrentamiento de saberes, la Historia puede desplazar a la memoria: “en el corazón de la historia hay un criticismo destructivo de la espontaneidad de la memoria” (Nora 3). Sin embargo, como señala el mismo autor, la necesidad de memoria hoy es una necesidad de historia (8), especialmente cuando la primera transforma el criticismo histórico en historia crítica (20). De manera general, puede pensarse que dicha necesidad es un grito de la Historia por sustentarse en *lo vital*, pues como lo dijera Nietzsche, la historia debiera ser asumida desde su utilidad para la vida; eso es, de forma crítica con nuestra praxis vital, y no desde esa fuerte tendencia hacia lo anticuario y lo monumental (53-113).

5. Al ser la memoria una cuestión múltiple y abierta a distintos sentidos, he decidido emplear el plural memorias en este texto.

LA NARRACIÓN DE LA HISTORIA NACIONAL Y LOS RELATOS DE LAS MEMORIAS

Según Sergio Visacovsky, toda narrativa posee dos dimensiones analíticas que se traducen, por una parte, en la presencia de una secuencia y un orden diacrónico y por otra, en el marco de categorías culturales, como las nociones de espacio, tiempo, persona, causa, que funcionan como ordenadores de las secuencias de eventos (61). La narrativa comprende entonces un argumento que, en términos genéricos implica un inicio, un desarrollo y un final que dan cuenta de un conflicto y su resolución. Desde esta perspectiva, la narración se puede interpretar a través de una continuidad temporal en la que se sobrepasan obstáculos y en la que se deben alcanzar unas metas.

La narrativa permite configurar una experiencia temporal y se constituye en condición de inteligibilidad de la misma, cumpliendo, como señala Margarita Vega, “al igual que la historia, la función de re figurar el tiempo, y en consecuencia, de mediar entre tiempo vivido y tiempo objetivo”⁶. De esta manera, puede señalarse que el conocimiento histórico depende de una condición narrativa para la comprensión del tiempo re figurado, sosteniéndose a su vez, en un relato histórico que tiene una pretensión de verdad al apuntar a una realidad ya acontecida⁷.

Sin embargo, si bien la narración de la historia busca ser abordada desde la verdad, es importante resaltar que todo relato tiene un grado de ficción, desde que, como explica Jenny Rankin, traiga o junte partes (eventos, personajes, acciones, situaciones o circunstancias) que de otra manera parecen no relacionados en una unidad o totalidad que no tenía existencia previa (2). Al respecto, Wulf Kansteiner recuerda a Hayden White para señalar que la historiografía es empírica y especulativa a la vez, al situarse como intermediaria entre lo “posible” –como parte del campo de la ciencia- y lo “imaginario” –como referente del arte y la literatura-. Según White, dicha situación se originó desde el momento en que la historiografía conservadora reclamó su trabajo con lo “real”, lo que generó a su vez, que sus métodos de representación legitimaran un estándar específico para la conceptualización de la realidad, el pasado y el presente (273-282).

Ya que la palabra historia procede del griego y se relaciona con el *relato o los cuentos del sabio*, se entiende por qué (desde el principio de autoridad y saber anteriormente explicado) lo que narra el patrimonio cultural corresponde esencialmente a la *Historia* y no a las *memorias*. Es así como el patrimonio cultural mueble, al ser una marca material y simbólica, se ha instaurado como un instrumento legitimador del Estado-Nación, cumpliendo con la función de narrar una identidad nacional. Al respecto, Jesús Martín-Barbero señala que “para ser reconocidos, necesitamos contar nuestro relato, pues no existe identidad sin narración ya que ésta no es sólo expresiva, sino constitutiva de lo que somos” (*Cuadernos de nación. Imaginarios de nación* 23). En esa vía, la nación requiere de un relato de la historia marcada por un eje fundacional y una trayectoria.

6. Vega Margarita. Tiempo y narración en el marco del pensamiento post metafísico. En: www.ucm.es/info/especulo/numero18/ricoeur.htm. Obtenido: 18 de marzo de 2008.

7. Vega Margarita. Tiempo y narración en el marco del pensamiento post metafísico. En: www.ucm.es/info/especulo/numero18/ricoeur.htm. Obtenido: 18 de marzo de 2008.



Ya que es a través de la narrativa que entendemos y expresamos nuestros pensamientos y nuestra relación con el tiempo, la nación ha sido comúnmente narrada de tal manera que todos los que constituimos la comunidad nacional podamos re figurar ese tiempo pasado que nos es *común* y entender sin confusión el argumento, los actores, su inicio, trama y desarrollo. Se trata de un relato histórico, pues a partir de la constatación científica y la re presentación de los hechos ocurridos, se busca fortalecer la pretensión de verdad del pasado nacional.

En términos del origen de esa historia nacional, Homi Bhabha hace referencia a una ficción fundacional (Narrando la nación 216), ya que las narrativas de las naciones parten de un mito inicial. La problemática primordial del mito, es que éste “`naturaliza´ lo dicho, transmutando lo que es esencialmente cultural (histórico, construido y motivado) en algo que materializa como natural (transhistórico, inocente y factual). La duplicidad del mito se localiza en su habilidad de `naturalizar´ y hacer `inocente´ lo que está profundamente motivado”⁸ (Lidchi 182).

El mito, como elemento relacionado con un origen, permite en definitiva instaurar un orden continuo, verdadero e inicial, donde lo que está en juego son los significantes y las verdades ideales y racionales. Esta inserción del mito da paso al despliegue de discursos fundacionales, que, como expresa Martín-Barbero para el caso del Estado colombiano, articulan discursos en los que la exclusión de los indígenas, los negros y las mujeres fue radical (Cuadernos de nación. Imaginarios de Nación 18). Cristóbal Gnecco añade para este mismo caso que se ha permitido la instauración de una Historia natural, promovida como esencialista en los proyectos de identidad nacional (173).

En cuanto a la trayectoria de esa Historia es importante anotar, como señala Martín-Barbero, que el discurso histórico transforma el hecho en acontecimiento y organiza lo narrado dotándolo de un mínimo de coherencia, trazando unas coordenadas tanto espaciales como temporales (Comunicación masiva: discurso y poder 134-135). Esta Historia nacional que prevalece a través de una narración fijada en los objetos patrimoniales hace constante referencia al pasado lejano, ya que lo que hace a una nación es el pasado; es lo que la justifica ante las otras (Hobsbawn, 173). Esta distancia temporal permite una selección pausada y *justificada* del patrimonio cultural mueble, siendo entonces la historia una “especie de historia sagrada, una historia plagada de héroes esforzados, individuales o colectivos, en lucha continua contra los demonios disgregadores, externos o internos, que atentan contra la sacralidad civil en la que se basa el Estado –Nación” (Reboredo, 101).

Dentro de esta caracterización de la manera como se narra la historia de la nación, Stefan Berger y Chris Lorenz señalan características comunes a algunos relatos nacionales: las naciones tienden a ser representadas como una persona o como una familia, lo que implica a su vez, su ubicación desde el género (13). Relacionándolo con lo discutido en la primera sección, hay una evidente relación con el sentido de la patria y lo patriarcal como cuestiones de fundación, legitimidad y autoridad articuladas desde la masculinidad. Así, muchas naciones son invariablemente descritas como organizadas, educadas, racionales y viriles (18).

8. Traducción personal.



En el marco de esta descripción, las narrativas de nación se construyen a partir de la idea de progreso nacional, que a su vez puede entenderse desde el hecho mismo que la narración, como género discursivo, presupone continuidad y la resolución de una trama. Se trata entonces de narraciones de progreso, donde éste puede ser medido según el grado de armonía y unidad alcanzada por el Estado-Nación (Berger y Lorenz 19); Así, mientras más victorias sean narradas y menos sufrimiento y errores sean relatados, puede afirmarse que hablamos de una nación grande y digna en su conformación y desarrollo.

La narración de la Historia nacional se afianza entonces en el respaldo científico que avala el conocimiento del pasado. Esta idea tiene que ver con el hecho que los historiadores de inicios del siglo XIX enfatizaran que la distancia en tiempo es la condición necesaria para cualquier forma de historia científica escrita (Berger y Lorenz 1), lo que implica por tanto, que la historia *verdadera* alude al pasado que se observa desde la distancia.

La memoria, por su parte, se preocupa por la actualidad del pasado, por su evocación en el presente. Ese vínculo de cercanía permite que la memoria pueda ser entendida de una manera que involucra los afectos. En este sentido, Abdel Majad Hannoum expresa que con Aristóteles se señaló que la memoria, al ser examinada conjuntamente con el tiempo y con la imaginación, producía una sensación afectiva, en donde lo que estaba presente era el afecto y la ausencia de la cosa que lo produjo (124). Esta cercanía y convivencia de la memoria, habla entonces de su permanencia en el presente de manera vivencial, mediante una figura que evoca la presencia de la ausencia. Esta sensación remite a la nostalgia (del griego, *nostos*: regreso y *algos*: dolor), que etimológicamente hace referencia a una tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida: la nostalgia de lo ausente.

La nostalgia puede ser descrita como aquello que sugiere una especie de remembranza asociada a memorias agrídulces y a un sentimiento cálido de anhelo hacia un determinado tiempo (Brown, 143). También puede ser asumida como “una función narrativa esencial del lenguaje que ordena eventos temporalmente y los dramatiza en el modo de ‘cosas que pasaron’ que ‘podrían pasar’, que amenazan con emerger a cualquier momento” (Stewart, 227). Si bien la nostalgia y su función narrativa pueden conducir a actuar de formas diversas, es importante tener en cuenta que a partir de ésta se puede pasar de la pasividad a la generación de asociaciones con posiciones políticas reaccionarias (Cabrera, 156) especialmente cuando evoca constantemente una situación pasada inconclusa en la experiencia presente.

Esa sensación afectiva y reaccionaria sobre la memoria se acentúa al relacionarse con lo que Manuel Mate en “Memoria e Historia: dos lecturas del pasado”, señala sobre la misma: ésta tiene que ver con el pasado ausente, el de los vencidos (45). No en vano, múltiples autores hablan de la memoria a partir de experiencias personales y colectivas violentas, en donde se han cobrado víctimas a nombre de ciertas ideas y se vislumbran fracasos y sucesos no tan armoniosos dentro del marco de acontecimientos glorificados y exaltados por la Historia nacional oficial. Por este motivo, la “ propuesta política de la memoria es interrumpir esa lógica de la historia, la lógica del progreso, que si causó víctimas en el pasado, hoy exige con toda naturalidad que se acepte el costo del progreso actual” (46).

En esa medida, las memorias también requieren del relato como manera imprescindible de establecer una lucha contra el olvido, pues toda narrativa del pasado implica una selección: “La memoria es selectiva; la memoria total es imposible. Pero hay olvidos y silencios, con diversos “usos” y sentidos” (Jelin, 29). Son precisamente los usos y reconocimiento de esos quiebres y olvidos los que permiten hacer referencia tanto a la narrativa que en la actualidad incide en la escogencia de determinados bienes culturales muebles como representativos del relato de una supuesta identidad nacional, así como a los desafíos que otros objetos proponen para visibilizar relatos diferentes a los instaurados.

El olvido, si bien es un elemento con el que la memoria se encuentra en constante juego y puede darse casi de manera cotidiana, también puede ser una manifestación de tipo intencional. En este punto, es importante hacer referencia a que, si bien las memorias se encuentran y se gestan en las colectividades, como lo expresa Jorge Mendoza (2), el olvido es de tipo social. De esta manera, resulta necesario ubicar en primera instancia, lo que puede entenderse por memoria colectiva y su relación con lo patrimonial cultural: para Mendoza, quien recuerda a Halbwachs, ésta se constituye dentro de marcos sociales como el tiempo, aludiendo a fechas que remiten a eventos significativos; a espacios, como lugares donde las experiencias se han manifestado y al lenguaje, como el que posibilita el sentido (3). En los discursos en los que comúnmente se nombra la función del patrimonio cultural, se hace referencia a sus supuestos vínculos con la memoria de una comunidad, por lo que el sentido de lo colectivo cobra gran importancia. De esta forma, se supone que el “patrimonio no debe ser estudiado desde el pasado sino desde el presente, como una categoría de acción en el presente y concerniente al presente”⁹ (Hartog, 14).

No obstante, la memoria colectiva encara una problemática social cuando se enfrenta o contradice la narración fija de la historia oficial nacional; especialmente cuando evidencia versiones y relatos no *conocidos* o no contados sobre sucesos del pasado. En este contexto, la amnesia u olvido comandado políticamente a través de instituciones resulta una herramienta determinante para no alterar la narración de la nación (Hannoum 132). Al respecto, Jorge Mendoza muestra que:

Puede hablarse de un olvido impuesto, que se despliega originariamente desde las instituciones políticas, académicas, educativas, militares, clericales, etc., y que después, si tienen éxito, se traduce en olvido social, razón por la cual puede advertirse que éste tiene una cierta relevancia con respecto a la producción y mantenimiento del orden social en el que nos encontramos inmersos en el presente (6).

El olvido por tanto, si bien es necesario (pues no todo se puede recordar), también puede ser una estrategia de omisión que puede ser evidenciada en el silencio oficial sobre un suceso particular. En el olvido impera el silencio, por eso el sitio predilecto para hablar de las memorias

9. Traducción personal.

es el espacio público, en donde puede ser manifestado, relatado y con-memorado de manera colectiva. Esto explica por qué muchas veces la memoria colectiva ha tendido a desenvolverse a través de la conmemoración de un evento memorable a través de monumentos (Schwarzstein 478).

El patrimonio cultural mueble, como marca física y simbólica puede ser entonces un elemento facilitador para narrar las historias y las memorias. Sin embargo, las relaciones de poder y saber lo han capturado, seleccionado y estabilizado como patrimonio cultural mueble nacional para narrar la Historia, implicando un juego de olvidos y silencios frente a los múltiples actores de diversos sucesos contados y otros callados, frente a logros bien exaltados y muchos duelos no posicionados.

Es por esto que Foucault invita a una historia que introduzca lo discontinuo (Nietzsche, la genealogía 47), permitiendo generar una base problemática en la que las relaciones de lo patrimonial, la memoria y el poder, llamen la atención sobre el peligro de convertir narrativas del pasado en referentes exclusivos de la Historia como saber disciplinar e instaurar una necrópolis de retazos de otro tiempo.

Por esto es necesario entender que el patrimonio cultural mueble nacional se torna elemento de legitimación y narración gracias a su carga representacional como bien material. Si bien este patrimonio se ubica en el contexto cerrado y por esto mismo problemático del Estado-Nación patriótico, la representación permite abrir el camino para generar estrategias de visibilización de *otras* historias y *otras* memorias, tema que se discute a continuación.

3. REPRESENTACIÓN Y LUGAR DE SENTIDO DEL PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE NACIONAL

REPRESENTACIÓN

Luego de situar al patrimonio cultural mueble nacional en una relación de autoridad y selección dada entre la tensión del sentido de memoria e Historia y la voluntad de poder-saber, resulta importante hacer referencia a por qué estos objetos culturales muebles pueden actuar como activadores potenciales de un discurso de patria-nación. Esto a su vez, lleva a indagar por qué recae el peso de la representación de una *comunidad* nacional sobre estos bienes reconocidos como patrimonio cultural mueble de la nación, y cómo esto puede implicar ciertas ideas y prácticas frente a determinados objetos patrimoniales.

En general, puede decirse que a los objetos se les atribuye la capacidad de narrar un suceso, no por sí mismos, como si tuvieran un significado intrínseco; sino porque adquieren un sentido que es conferido por alguien. Hall señala que "le damos sentido a las cosas, en parte por cómo las representamos- las palabras que usamos sobre ellas, las historias que contamos de ellas, las imágenes que de ella producimos, las emociones que asociamos con ellas, las formas en que

las clasificamos y conceptualizamos, los valores que les otorgamos”¹⁰ (Representation, Cultural Representation, 3).

Puede decirse que en el patrimonio cultural mueble nacional el sentido *circula*, porque tiene que ver no sólo con un sistema de intercambio en términos de comunicación, sino también por su afiliación con la ideología. Esta, como la teoriza Louis Althusser, tiene que ver con la forma en que representamos nuestras condiciones de existencia reales (47). Es decir, nos regimos por “ideas que las personas utilizan para imaginarse cómo funciona el mundo social, cuál es su puesto dentro del mismo y qué deberían hacer” (Hall, Significado, representación, ideología 39-40).

Es necesario aclarar que en el caso de esta investigación, el término ideología no es asumido en tanto su afiliación a una concepción marxista que ubica la cultura como un reflejo distorsionado de la infraestructura y que se inscribe de forma cerrada en una cuestión de clases, sino como un concepto que parte de entender la cultura como aquella que se ancla en aparatos institucionales que funcionan como dispositivos a partir de los cuales son ofrecidos los bienes simbólicos¹¹, y desde los que puede leerse el patrimonio cultural así como su afiliación a determinadas instituciones.

Ya que las ideologías son sistemas de representación compuestos por conceptos, ideas, mitos o imágenes en los cuales hombres y mujeres viven sus relaciones imaginarias con respecto a las condiciones reales de la existencia (Hall, Significado, representación 45), se entiende por qué éstas pueden llegar a ser entendidas desde la normalización para ser asumidas como cuestión de sentido común, y no como cuestión de posicionamiento ideológico. Por este motivo es que en el caso del patrimonio cultural mueble, el sentido que le ha sido conferido de forma oficial se percibe como algo “natural”, no afiliado con la ideología. Esto incide en que la narración de la Historia a través de los objetos patrimoniales active en la práctica cotidiana la carga de representación que les ha sido conferida dentro de un contexto de neutralidad de lo nacional.

La representación en este caso consiste en la “producción de sentido a través del lenguaje” (Hall, Representation, Cultural representation 15), entendiendo este último, como “cualquier sonido, palabra u objeto que funcione como un signo y sea organizado con otros signos dentro de un sistema que es capaz de llevar y expresar sentidos¹²” (19). De esta manera, la narrativa –en este caso de los bienes muebles patrimoniales nacionales- puede constituirse a partir de fragmentos del discurso público: noticias impresas e historias aparecidas en los periódicos, relatos documentales y populares y sus consecuencias humanas a través de los libros, la televisión y el cine y tratamientos especializados y académicos de los legados culturales (Ehrenhaus 108-109).

10. Traducción personal.

11. Castro, Santiago. “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología”. En: www.oei.es/salactsi/castro3.htm. Obtenido: 1 de septiembre de 2007.

12. Traducción personal.

Quizá lo más importante de los sentidos que comunican las representaciones es que éstos determinan nuestras conductas y posturas hasta el punto de tener efectos prácticos y de verdad en nuestras vidas. Son los sentidos los que definen los límites de lo que se incluye y lo que se excluye, de lo que se define como patrimonio y lo que no lo es y finalmente, de quienes son representados a través de los objetos seleccionados y quienes no.

De esta manera, la representación no puede ser asumida por fuera de una práctica de poder, pues a través de ésta se “hace o construye identidades y subjetividades y [se] define la forma en que ciertas cosas son representadas, pensadas, practicadas y estudiadas”¹³ (Hall Representation, Cultural representation 6). Hall se basa en Foucault para explicar que todas las prácticas tienen un aspecto discursivo donde las cosas sólo adquieren sentido y se tornan objetos de conocimiento en el discurso mismo (45). Estas prácticas obedecen no sólo a las posturas que indican con qué se debe identificar o no una nación, sino también con un sistema que para el patrimonio cultural mueble nacional coincide con contextos, aparatos institucionales, espacios de exaltación y las palabras con que los objetos son relacionados. De esta manera, los objetos seleccionados como patrimonio cultural mueble nacional adquieren sentido representativo al ser insertados dentro de un sistema discursivo. Un sistema articulado en la ideología y que define cómo debe funcionar el mundo social de la identidad y la Historia nacional.

EL DISCURSO COMO LUGAR DE SENTIDO

En el “Orden del Discurso” (1987), Foucault evidencia que éste, más allá de ser una simple forma de comunicar información, está constituido por relaciones de poder manifestadas a través de la exclusión, el control, la sumisión y la veneración y su dependencia de la institución y el orden de las leyes. Es por esto que Foucault propone que “la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (El orden del discurso 11).

Para hacer efectivo lo anterior, Foucault explica la voluntad de verdad como constante de nuestros discursos. En ese sentido, y como se ha mencionado, la institución de determinadas identificaciones y el rechazo de otras, constituye cierto tipo de sujetos y prácticas que definen lo que finalmente se acepta dentro del contexto patrimonial. Complementando lo anterior, el autor define cómo los discursos ejercen su propio control mediante procedimientos internos que garantizan el orden y mantienen la certeza de la función restrictiva y coactiva del discurso. Es así como dentro de estos procesos de control y delimitación de los discursos se encuentra el comentario, definido como lo que “permite decir otra cosa aparte del texto mismo pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga, y en cierta forma, el que se realice” (El orden del discurso 24). El comentario permite que el discurso sobre patrimonio cultural mueble nacional se reactualice mediante una cierta forma de repetición, incidiendo en que el azar del discurso se vea limitado.

13. Traducción personal.

Otro de los procesos de control que nombra Foucault corresponde al autor. A pesar de que no siempre ha jugado la misma función en todos los terrenos, el autor cumple con ser un principio de agrupación del discurso y se muestra como unidad y origen de sus significaciones (El orden del discurso 24). De esta manera, la identidad que tiene la forma de la individualidad del autor, también es una forma de limitar el azar. El autor, en este caso, comprendería los espacios que tienen la autoridad y el status para hablar de patrimonio cultural mueble nacional y por lo tanto de presentarlo, contarlos, verificarlos y apoyarlos.

En particular, lo que Foucault propone ante esta veneración del discurso es no sólo poner en duda nuestra voluntad de verdad, sino además enfrentar nociones que han dominado la historia tradicional de las ideas con otras que permiten generar una apertura. De esta manera, las ideas arraigadas de creación, unidad, originalidad y significación se ven enfrentadas, respectivamente, a lo novedoso del acontecimiento, la serie, la regularidad y la condición de posibilidad.

El discurso, la representación y la práctica de la narración como formas de ejercer poder han generado un orden naturalizado que posee una forma efectiva en nuestras prácticas cotidianas dentro de lo que busca instaurarse como identidad nacional, patrimonio y nación. El fervor por el discurso, traducido en redes de sistemas de exclusión, procesos de control y delimitación y condiciones de utilización por parte de los individuos que hablan, supone para Foucault la presencia de un temor frente al desorden del discurso, donde se encuentra todo lo que puede haber de violento, de discontinuo, de batallador, y también de peligroso (El orden del discurso 42). Ese temor, traducido en términos del patrimonio cultural, implica la representación/no representación de unas comunidades en un relato de lo nacional y, no puede separarse de los espacios e instituciones como lugares de sentido que ejercen el discurso.

Dentro de este sistema de exclusión externo, el autor da a entender cómo las separaciones resultan ser arbitrarias y contingentes, y cómo “todo un sistema de instituciones las imponen y las acompañan en su vigencia” (El orden del discurso, 15). Es por esto que, en la siguiente sección, resulta determinante identificar ciertos espacios e instituciones de exaltación del patrimonio. Estos son narradores o autores a través de los cuales puede ejercerse la voluntad de verdad mediante narrativas instauradas, así como formalizarse las categorías estipuladas para representar y permitir el comentario a través de la repetición de ideas, imágenes y textos alusivos a un determinado tipo de representación dentro del contexto del Estado-nación patriótico.

4. APARATOS IDEOLÓGICOS DE ESTADO O LA EXALTACIÓN COMO MEDIO DE LEGITIMACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE NACIONAL.

Teniendo en cuenta que la ideología reside en un aparato y su práctica (Althusser, 62), para el caso del patrimonio cultural de la nación, es importante hacer referencia a lo que Althusser denomina *Aparatos Ideológicos de Estado* (AIE), ya que éstos corresponden a aquellas instituciones especializadas (32) que permiten generar efectos de verdad, así como reafirmar prácticas discursivas.

Los Aparatos Ideológicos de Estado no funcionan con base en la represión, sino en la ideología. Esto quiere decir que la función de los Aparatos es fortalecer determinados sistemas de creencias o formas de imaginarse el mundo, haciendo que ciertas cosas sean más visibles que otras o que sean tomadas como naturales, verdaderas e incluso neutrales. Los Aparatos ideológicos se presentan bajo la forma de instituciones distintas, siendo la mayor parte de éstas del dominio privado (24). Dentro los AIE, Althusser incluye los religiosos, escolares, familiares, jurídicos, políticos, sindicales, de información y culturales. En el caso del patrimonio mueble nacional, AIE tales como los Aparatos Ideológicos culturales, los Aparatos Ideológicos Jurídicos y los Aparatos Ideológicos de información son cruciales en permitir su exaltación.

Las instituciones que aluden a los tres AIE anteriormente nombrados, involucran respectivamente entidades como el Museo de carácter Nacional (parte del AIE cultural) por ser el ámbito espacial que permite testificar y consolidar el patrimonio mueble; esto es, el museo en su concepto original. Dicha idea, a pesar de que haya sido enunciada en el siglo XIX, se mantiene en gran medida hoy en día como base para la comprensión de las narrativas históricas de la nación colombiana, como se mostrará más adelante en el estudio de caso.

Por otro lado, el marco legal (parte de los Aparatos Ideológicos Jurídicos) expone las definiciones, categorías y ejemplos del patrimonio mueble declarado oficialmente, constituyendo las fronteras de autoridad que permiten narrar un determinado tipo de nacionalidad a través del patrimonio cultural.

Finalmente, los medios de comunicación -la prensa, radio, Internet y la televisión- (parte de los Aparatos Ideológicos de Información) permiten, como señala Althusser proveer "a todos los ciudadanos de dosis cotidianas de nacionalismo" (46), especialmente cuando existen referencias directas a lo patriótico y lo nacional que se materializan en soportes objetuales o bien, que refuerzan a través del comentario y la repetición, la carga representativa del patrimonio cultural mueble nacional.

Con el recurso a los Aparatos Ideológicos de Estado se evidencian las características que les hacen incidir en la fijación de unos discursos de verdad en el ámbito del patrimonio cultural mueble nacional. Discursos, que fundados en la concepción de un Estado-nación patriótico, la primacía de una historia nacional y la utilización de un recurso representacional, forjan un marco para la estabilización de narraciones hegemónicas.

El hecho que la narración a la que alude el patrimonio cultural mueble nacional pueda seguirse asumiendo como fija, dada y neutral tiene que ver con que su carga hegemónica aparenta ser natural: cuando está validada una forma de ver el mundo, la sociedad entra en un periodo de relativa tranquilidad en la que la hegemonía, más que una dictadura, es la regla (o la forma de regla) que prevalece (Bates, 354). Esto, en definitiva, se explora como marco de las narraciones y sentidos oficiales de todos los espacios de exaltación del patrimonio cultural.

Si la hegemonía tiene que ver con la capacidad de estructurar la construcción ideológica de la sociedad alrededor de un sistema cultural y de relaciones sociales (Noguera, 12), los Aparatos Ideológicos aquí presentados permiten la difusión de una ideología de lo estatal-nacional

patriótico con un eje que corresponde al patrimonio cultural mueble nacional. Según Albert Noguera, hay tres mecanismos mediante los cuales se logra esto: el primero, son los *mensajes de comunicación social lingüísticos* que incluirían, entre otras posibilidades, textos políticos, de las ciencias sociales o la novela, discursos sobre estética; mensajes vehiculados por medios masivos, entrevistas que remiten a un emisor individual, mitos, manuales escolares y textos del noticiero de la televisión. El segundo mecanismo correspondería a los *mensajes de comunicación social no lingüística* como lo son tanto los hechos arquitectónicos como los objetos de consumo; y el tercer mecanismo comprendería *procesos observables de la acción social* que tendrían que ver con costumbres y sistemas de comportamiento definidos por ciertos marcos institucionales, profesionales o técnicos (14). Como se mostrará a continuación (y posteriormente con el estudio de caso), estos tres mecanismos se ejercen de manera singular o bien de forma múltiple en Aparatos como el Marco legal, el Museo Nacional y la Prensa Nacional –esta última como AIE que hace parte de los medios de comunicación–, haciendo coincidir en un sistema representacional y simbólico lo que se espera sea el patrimonio cultural mueble nacional.

4.1 EL MUSEO NACIONAL

En el contexto de lo nacional, el museo, junto al censo y al mapa, logró moldear profundamente el modo en que el estado colonial imaginó su poderío: la naturaleza de los seres humanos que gobernaba, la geografía de sus dominios y la legitimidad de su linaje, como bien lo expresa Anderson (228-229). La conformación de los Estados-Nación en Europa trajo consigo la oficialización y el carácter público de los museos: “El gran paso se produjo durante la Revolución Francesa, cuando fueron entregadas al Estado democrático los tesoros artísticos de la Iglesia, la monarquía y la aristocracia, lo que convirtió al Louvre en el primer museo nacional de Europa, en 1793” (Llull 187-188). Posteriormente, en 1819, el rey Fernando VII nacionalizaría la colección privada de la pinacoteca del Prado en Madrid. De esta manera, el museo, como un elemento moldeador del estado-nación, repitió el ejemplo de frontera territorial, imponiendo límites de inclusión y exclusión mediante la conformación del espacio en el que inscribe sus colecciones y a su vez, mediante la selección de objetos dignos de ser exhibidos.

En América, los primeros museos abren a comienzos del siglo XIX: en 1812 se creó en Argentina el Museo de Ciencias Naturales y en 1818 el Museo Nacional de Brasil en Río de Janeiro. En Colombia, la fundación del Museo Nacional data de 1824, seguido de otros países como Chile y Uruguay; los cuales enmarcaron sus colecciones bajo el rótulo de la ciencia y la historia (Fernández, 60) y se rigieron por una concepción ilustrada que podría decirse, se relaciona en gran parte con el origen griego que conlleva la palabra *museum*, así como con el principio de igualdad promulgado por la Revolución y su afiliación con la idea de Estado-Nación.

Francisca Hernández explica que la palabra *museum* proviene del griego *mouseion*, que significa “lugar dedicado a las musas”. Mitológicamente, este lugar era habitado por nueve musas hijas de Zeus y Mnemosyne (la memoria), consideradas diosas protectoras de la poesía, las ciencias y las artes. Estas tenían como tarea “enseñar a los humanos aquellas cosas curiosas y dignas de ser conocidas” (18), lo que da cuenta en gran medida del origen del museo ilustrado propio del siglo XIX en donde se busca educar e ilustrar de manera racional lo que es “digno” de ser

conocido. Anthony Bennett explica que a partir de la Revolución Francesa, el museo pasó de ser un símbolo de poder arbitrario a un instrumento con el que a través de la educación de sus ciudadanos, se servía el bien colectivo del Estado (The birth of the museum 89).

En su sentido educativo, el nacimiento del museo coincide con la emergencia de nuevas disciplinas como la geología, la biología, la arqueología, la historia del arte, la antropología y la historia. Cada una de éstas permitió la organización de colecciones como parte de secuencias de la evolución, historia de la tierra, de la vida, del hombre y de la civilización (The birth of the museum 96), y en el caso del museo de carácter nacional, de la nación. Desde este punto de vista, el museo se afianzó en el conocimiento y saber científico, es decir, se emplazó como espacio de exaltación del patrimonio a través del respaldo del saber-poder.

Por otra parte, el principio de igualdad relacionado con la Revolución y la idea de Estado-Nación se observa en que al ser de carácter público¹⁴, los museos nacionales son desde su apertura, por definición, accesibles a todo el mundo. Pueden funcionar como claras demostraciones del compromiso del Estado como proveedor del bien común, frente al principio de equidad, la vida espiritual de sus ciudadanos, los logros del pasado y el progreso (Duncan 282-283).

La administración de los símbolos del estado se institucionalizó en la figura del museo, presentando y estableciendo el patrimonio que bajo el concepto de comunidad imaginada, debía representar a la nación. Como expresa Víctor Manuel Rodríguez, “en particular, los museos permitieron a las nuevas naciones crear mitos de origen y coleccionar el pasado para proveer un sentido de lo que constituía la nueva nación y a su vez de lo que no le pertenecía” (Rodríguez, La fundación del Museo Nacional 78). Estos museos cumplieron entonces con la función de narrar la identidad de la nación.

La carga representativa en los museos nacionales tiene que ver entonces, con la función de enmarcar la identidad en términos objetuales. La memoria tangible se basó en la necesidad de recordar y olvidar: se propuso olvidar de la narración museológica, aquello que se encontrara por fuera del proyecto nacional y se buscó edificar, coleccionar y exhibir a partir de lo que correspondiera con dicho fin.

El museo, a partir de esa concepción decimonónica, exhibe un guión museográfico en donde no se perciben los conflictos, las tensiones internas de la heterogeneidad cultural de las comunidades nacionales, excluyendo objetos que narran otro tipo de configuraciones. Esto coincide con lo que muestra Norbert Lechner acerca de la construcción de una historia nacional, y la forma como debe “limpiársele” de toda encrucijada, eliminar las alternativas y las discontinuidades, retocar las pugnas y tensiones y redefinir los adversarios y aliados (70).

14. El primer museo nacional de Europa, el Museo del Louvre, fue inaugurado como museo público en 1793. “Historia del Louvre” En: http://club.telepolis.com/gerardcm2/Historia_Louvre.htm. Obtenido: 6 de junio de 2008.

En relación con esta construcción de una historia nacional, Sharon Mc Donald señala que los museos fueron capaces de articular dos narrativas temporales: una, referida a una trayectoria nacional distintiva y la otra, a la nación como estado triunfante final de una progresión sucesiva (3). La construcción de estos guiones narrativos para el caso de los Museos Nacionales comprende un telón de fondo ideológico referido a lo que se espera debe ser lo *nacional* y cómo debe ser representado. Esto se da a partir de procesos y decisiones que incluyen la clasificación, selección y escenificación de objetos específicos a partir del ordenamiento de narrativas, siendo importante aclarar que las decisiones de exhibición se encuentran mediadas no sólo por el fondo del discurso nacional, sino también de acuerdo al juego de intereses políticos, de directores, inversionistas, curadores y de las diferentes audiencias (Sepúlveda, 30).

Es claro que los museos representan de manera potencial formas ideales de Historia desde la perspectiva de la cultura oficial, sin embargo, también resulta importante no olvidar que “los visitantes de Museo son consumidores activos de museo y constructores de sentido, generando una gran variedad de narrativas” (Rowe, 104). En la actualidad, esas narrativas o interpretaciones han generado múltiples cuestionamientos frente al museo, exigiendo que “los museos sean reformados y que se vuelvan más reflexivos en sus prácticas institucionales y más dialógicas en sus intercambios con las comunidades que forman su comunidad de usuarios”¹⁵ (Dibley, 7). Esto adquiere entonces un tono especialmente político cuando se reconoce que lo que está en juego es la memoria pública y la estabilización de determinadas narrativas de representación nacional a través de una institución.

Gnecco afirma que “El museo ayuda a domesticar, a encausar nuestra memoria. Recordamos lo que la historia (y los museos como su artefacto) quiere que recordemos... El museo como artefacto de la historia no sólo nos impone qué debemos recordar sino cómo debemos recordar” (178). El mecanismo de estandarización mnemotécnica alude a la representación a través de las exhibiciones por ser “elementos discretos que articulan objetos, textos, representaciones visuales, reconstrucciones y sonidos para crear un intrincado y limitado sistema representacional”¹⁶ (Lidchi 168).

En definitiva, una narración de lo nacional a través del museo como aparato Ideológico de Estado se consolida como la idea de la comunidad imaginada: un ente firme y sólido, libre de discontinuidades o fracturas en su relato. Una narración en donde al existir salas de exposiciones permanentes se transforman datos históricos en símbolos de la memoria nacional y se alcanza el establecimiento de un solo tipo de narración, que año tras año, permanece impávido y definitivo ante los ojos de los espectadores. Esta repetición del discurso de nación, como expresión de una sola identidad, resulta distinguible, irrefutable e inamovible.

15. Traducción personal.

16. Traducción personal.

4.2 EL MARCO LEGAL

Habiendo abordado el museo como uno de los escenarios en los que se enmarca el patrimonio, resulta determinante atender cómo es que desde el marco legal, en tanto instancia de saber-poder, se definen las fronteras de categorización de lo patrimonial. Este Aparato Ideológico se sustenta en el conocimiento jurídico como saber especializado y en el caso que nos atañe, hace referencia particular al modo de entender lo cultural como objeto que puede ser administrado a través de instituciones y prácticas particulares (Barnett 372) con un trasfondo referido a lo nacional-patriótico.

Resulta pertinente en este punto ubicar lo jurídico como elemento cuya finalidad ha sido la de fijar la legitimidad del poder estado-nacional. Foucault señala que el problema fundamental del derecho occidental se traduce en la soberanía, esto es, “que el discurso y la técnica del derecho tuvieron la función esencial de disolver, dentro del poder, la existencia de la dominación, reducirla o enmascararla para poner de manifiesto, en su lugar dos cosas: por una parte, los derechos legítimos de la soberanía y, por la otra, la obligación legal de la obediencia”. (Defender la sociedad 35).

En esa vía, las formas jurídicas generan dos situaciones. Por una parte, la reglamentación y prohibición, lograda a partir del uso de ideas espaciales a través de las instituciones especializadas. Este proceso requiere de organización y limitación siendo el resultado de esos dispositivos, la constitución de sujetos políticos y colectivos. Por otro lado, estos sujetos políticos requieren de un garante de seguridad frente a los derechos que le han sido conferidos. Esta seguridad puede darse a través de dispositivos de seguridad, que se supone permiten “hacer” pero también controlar. Por ejemplo, en el caso de un Estado-nación que se nombre diverso culturalmente se establece un supuesto de amplitud, de diversidad; sin embargo, para hablar de ésta y garantizarla, se requiere de una programación; es decir, de la administración, el control, la medición y especialmente, de su regulación (Foucault, Seguridad, Territorio 2000).

La cultura, como tema de institucionalización y administración, tiende a ser asumida de forma preponderante en términos de los derechos y la seguridad que deben tener los ciudadanos, y no bajo una idea de obligación, reglamentación y prohibición. Las formas jurídicas en este caso, apuntan a políticas culturales y no a temas judiciales. Como señala Rubens Bayardo,

En el caso de los derechos económicos, sociales y culturales, se entiende que éstos no pueden ser alcanzados y garantidos sino mediante políticas y prácticas activas que aseguren su implementación.... De aquí que ya desde mediados del siglo XX, las políticas culturales públicas no son una opción, sino una obligación del Estado para con la ciudadanía” (1)

Esta “obligación” no se da en el vacío, tiene que ver a su vez con el desplazamiento de la cultura como obstáculo en la idea de desarrollo hacia la cultura como “tema fundamental a la hora de diseñar planes y procesos de desarrollo económico, convivencia social y democracia” (Rodríguez, Políticas culturales 2). De esta manera, las políticas culturales se tornan en temas de gran centralidad al momento de plantear cualquier discurso de progreso nacional, pero también se

conforman como estrategias de intervención de grupos o manifestaciones que se encuentran por fuera de la esfera institucional del Estado-Nación patriótico.

Las políticas culturales aluden a las intervenciones realizadas por las instancias culturales y también a las intervenciones de las instituciones civiles, los grupos sociales y los agentes culturales que quieren satisfacer sus necesidades culturales y obtener algún tipo de consenso en torno a un tipo de orden o transformación social (Rodríguez, Políticas culturales 3). En este sentido, si bien las políticas culturales permiten reforzar ideas hegemónicas, también posibilitan la apertura de espacios para confrontar discursos asentados. De esta forma, las contra-hegemonías pueden surgir como focos de disenso que pueden diluir en distintos escenarios y situaciones la idea mítica de que la sociedad es administrada por una fortaleza inexpugnable¹⁷. Lo contra- hegemónico se fundamenta, por tanto, como espacio de enfrentamiento y de posicionamiento de distintas miradas frente al discurso uni- direccionado, y se asume como estrategia que cuestiona el consenso naturalizado frente a dinámicas y situaciones que los constituyen y afectan en el ámbito de lo cultural.

En el contexto del discurso de la nacionalidad, la soberanía del Estado-Nación, continúa concretando su extensión de política cultural en la aplicación de un marco legal. Éste cumple con un orden de autoridad y emite su voluntad de verdad a través de la enunciación de una normatividad que busca delimitar la selección del patrimonio cultural mueble nacional. Los efectos de poder de este Aparato tienen que ver con el tipo de elementos escogidos para representar a toda una colectividad dentro del relato de la nacionalidad.

Lo cultural, como eje del proyecto de historia y desarrollo nacional, se ve plasmado en la Constitución Nacional como documento único en el que se expresan las normas supremas que rigen la organización y el funcionamiento de un Estado soberano, y en donde se definen los derechos y obligaciones de los ciudadanos. A su vez, la inclusión de lo cultural dentro de la estructura administrativa estatal resulta de gran importancia para la creación de actos legislativos y preceptos jurídicos que permiten controlar la narrativa de la Historia y oficializar la selección del patrimonio cultural nacional.

La inserción de lo cultural como objeto de administración institucional hace que la política cultural pueda ser leída a partir de lo que ofrece a distintos públicos, su relación con los valores políticos y sus consecuencias en relación con objetivos particulares políticos (Bennett, Cultural policy 8-9). Esto lleva a cuestionar el tipo de políticas culturales que se producen desde el Marco legal y lo que representan. Esta forma de entender la cultura se asocia con la ideología, pues más que sujetar individuos a una dominación forzada, crea marcos en los que los individuos “voluntariamente” regularán su propia conducta en relación con normas dadas (Barnett, 372). A pesar de lo anterior, para el patrimonio cultural mueble resulta determinante visibilizar modos propios de organización que aludan más a las “dinámicas de los actores sociales que la de los aparatos ideológicos y técnicos” (Martín-Barbero, Reconfiguraciones de lo público, 77). Esta

17. De Moraes, Dênis. “Hegemonía cultural y comunicación en el imaginario social contemporáneo”. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/hegicult.htm>. Obtenido: 20 de marzo de 2008.

situación evidenciaría formas diferentes de narrar la nación y de traspasar las fronteras definidas desde lo legal como discursos únicos y de verdad.

4.3 LA PRENSA NACIONAL

Los medios de comunicación son aparatos de exaltación y legitimación del patrimonio cultural al generar referencias directas a lo patriótico y lo nacional que posteriormente pueden ser materializadas en soportes objetuales. Además, a manera de comentario y desde una posición de autoridad, refuerzan ideológicamente el sentido de determinadas representaciones materiales. Marialva Barbosa muestra en el texto "*Journalistas, senhores da memoria?*" cómo el papel de los medios es el de hacer los acontecimientos visibles, entendiéndolos a éstos como todo aquello que se materializa vía publicación (2). Al poner el "mundo" al alcance del público, los medios de comunicación le permiten identificarse y creer que participa de esas cuestiones, a pesar de que el mundo creado para el lector, sea un mundo hecho de hechos inconexos y sin cualquier lógica interna. (2)

La prensa es el medio seleccionado en este trabajo, pues como señala Barbosa, es el que produce un discurso digno de ser publicado, esto es, oficializado. La prensa legitima un acontecimiento divulgándolo y caracterizándolo a través del lenguaje. Como fuente de información que se apoya en hechos que deben poder ser verificados y argumentados mediante imágenes y textos, construye la historia y los archivos de hemeroteca que posteriormente serán consultados con respecto a lo que aconteció. La historia no tiene que ver sólo con los contenidos sino también con las formas (Martín-Barbero, *Comunicación masiva* 72), por eso, la forma-diario es una de las maneras de ver con lo histórico-verdadero "al presentarse y ser consumida como el reflejo fiel de los acontecimientos" (*Comunicación masiva* 27). Frente a otro tipo de medios, la prensa continúa siendo uno de los más tradicionales y físicamente cercanos al público: su forma escrita permanece como los libros y puede releerse y trasladarse con el lector verificando su consistencia. Otros medios como la televisión requieren de técnicas específicas por parte del usuario para poder retomar las noticias presentadas. Esta diferencia produce la sensación de que las noticias televisivas pueden ser efímeras o específicas para cierta emisión, mientras que las de la prensa se *escriben* y por lo tanto *estabilizan* los sucesos acontecidos como historia.

Ya que el discurso en la prensa puede darse no sólo a partir de textos sino también de imágenes fotográficas, es importante enfatizar que éstas últimas adquieren muchas veces mayor poder de verdad que el texto al ser entendidas como testigos fieles de un acontecimiento. La cámara captura, congela y presenta el hecho o más bien la "realidad", concretando la supuesta objetividad y transparencia de la noticia. Sin embargo, las imágenes obedecen (como la noticia textual) a procesos de selección y jerarquización en el marco de una narración determinada. Como sostiene Barbosa, las imágenes "se tornan instrumentos poderosos de re arreglos sucesivos de memoria colectiva¹⁸" (6). En ese sentido, imágenes y textos se constituyen en la fijación del presente.

18. Traducción personal.

El esquema que apoya el discurso de verdad en la prensa se alía con la noción de “objetividad” que recorre la información publicada. Martín-Barbero explica que la objetividad es asimilada con la imparcialidad y ésta con neutralidad, resolviéndose en la sensación de que “la prensa es objetiva porque es neutra y equidistante, luego democrática” (Comunicación masiva 159). En general, la prensa se entiende como transmisor neutral de la información, siendo por tanto un comunicador fiel de los hechos. En eso reside el poder del mito que mantiene y sostiene la prensa: “en atribuir la verdad, el poder –el poder de verdad- a las cosas, a los hechos, ocultando, sustituyendo en ello, el proceso de producción de esa verdad” (Martín-Barbero, Comunicación masiva 161).

La selección y jerarquización que realiza el periodismo tiene que ver con el hecho de que éste no puede informar la totalidad; en esa medida, la distribución de las noticias en ejes centrales de análisis produce una clasificación permanente del mundo social para el lector (Barbosa 2). A su vez, dentro de este proceso selectivo y a manera de síntesis de la información, los artículos y las fotografías escogidas para ser publicadas en la prensa tienden a personificar los sucesos representados, pues

Es mucho más fácil narrar y calificar comportamientos de unos pocos actores individuales con rango de líderes famosos que procesos históricos también protagonizados por actores individuales de menor o ninguna fama y por actores colectivos de composición heterogénea. Cuesta mucho menos imaginar asignar motivos a los personajes ya conocidos, y teatralizar sus acciones, que ampliar el elenco con muchos otros actores, individuales y colectivos. (Borrat 126).

En última instancia, lo que produce la prensa es una representación hegemónica de la realidad, lo cual se acentúa en el marco de una prensa nacional. Dicha hegemonía implica el liderazgo de una idea, representación o narración, basada en el consentimiento de una colectividad. Este consentimiento es asegurado por la difusión y popularización de la visión de mundo que rige (Bates 352), por lo que los medios de comunicación se constituyen en el aparato institucional predilecto para cubrir el mayor público posible y cumplir con el ejercicio hegemónico.

La prensa de un país, en tanto actor político, es inseparable del sistema político que forma parte ya que históricamente, los Estados occidentales han hecho del periódico independiente de información general, un actor necesario en todo sistema democrático cuyo centro es el gobierno (Borrat, 11). La lectura de la prensa como Aparato Ideológico permite afiliarla al hecho hegemónico. Éste resulta efectivo, pues la ideología se ve respaldada por un sello de autoridad y por el comentario y la repetición en las imágenes y noticias que se publican, permitiendo de esta manera renovar periódicamente tanto la idea de nación, como las relaciones que fortalecen cierta idea de lo que es el patrimonio cultural.

Como se ha visto en el campo teórico, los tres Aparatos Ideológicos de Estado aquí presentados cumplen con el papel de exaltar el patrimonio y construir discursos de verdad que se articulan entre sí a través de distintas maneras de ejercer un orden. De la mano de elementos de control del azar como la presencia de un autor, la acción del comentario y su dependencia institucional,

la conjunción del actuar de estos tres aparatos incide de manera directa en la aceptación y normalización de un cierto tipo de patrimonio cultural mueble nacional.

El telón de fondo ideológico del patrimonio cultural apunta a la relación de patria y nación, a unos procesos de selección y legitimación, a unas características de representación y a una manera de exaltación. Los marcos y narraciones hegemónicas que lo articulan se dan a través de la construcción y reproducción de la conciencia social de los individuos a partir de “realidades de vida cotidiana –relación de las personas entre ellas, con las instituciones y estructuras sociales, la producción simbólica, la naturaleza y el mundo de objetos materiales- en su dimensión totalizadora y como espacio de articulación dialéctica entre la esfera del hacer (acción) y del ser (pensamiento)” (Noguera 20).

Si bien esto está planteado desde lo teórico, en el siguiente capítulo se busca mostrar cómo se evidencia en un caso particular. Para esto, surgen las siguientes preguntas: ¿Qué tipo de Historia es la que se narra en Colombia a través de una selección legal particular, un Museo Nacional y una prensa local? y a su vez, ¿Qué pasa con ciertos bienes muebles que no han sido reconocidos oficialmente como patrimonio cultural mueble nacional, pero que cumplen con el papel de ser elementos que generan lazos de memoria y representan otros relatos que escapan a la gloria del pasado histórico de la nación?



II. MARCOS Y NARRACIONES HEGEMÓNICAS

Para abordar el estudio de caso que propongo en esta investigación, trataré, en primera instancia, lo que he denominado marcos y narraciones hegemónicas del patrimonio cultural mueble nacional. De esta manera, presento en un caso práctico las relaciones propuestas desde los Aparatos Ideológicos de Estado y los elementos de legitimación, exaltación, discursividad histórica y representación.

La referencia a marcos y narraciones hegemónicas se asocia de primera mano con lo tratado en el marco teórico sobre narración y hegemonía, pero también con el concepto de archivo que propone Foucault en “La arqueología del saber”. Allí, el archivo es presentado como el sistema de funcionamiento de las cosas, una actualización jamás acabada de lo que puede ser enunciado. El autor señala que el archivo no es la suma de “todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida; no entiendo tampoco por él las instituciones que en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere mantener” (219), es más bien un término que permite entender que si hay cosas dichas no se debe preguntar su razón inmediata “a las cosas que se encuentran dichas o a los hombres que las han dicho, sino al sistema de la discursividad, a las posibilidades y a las imposibilidades enunciativas que éste dispone” (219).

De esta manera, el archivo hace que las cosas se mantengan o no según regularidades específicas y que se sostengan en un discurso que se ubica dentro de marcos y narraciones preponderantes, *consensuadas* y no problemáticas. En el caso del patrimonio cultural mueble nacional, los tres casos que se presentan a continuación develan características que permiten que sean entendidos desde el término *archivo* al inscribirse en un sistema que si bien permite su enunciabilidad desde puntos de vista y mecanismos diferentes, se inscriben y conforman en un marco narrativo común y hegemónico.

1. MARCO LEGAL Y DECLARATORIAS DE PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE COMO BIENES DE INTERÉS CULTURAL DE CARÁCTER NACIONAL.

Desde hace poco más de una década, el tema cultural adquirió en Colombia un lugar importante en la estructura gubernamental y en la agenda estatal. A través de la Constitución Política de 1991, y como parte de sus Principios Fundamentales, se reconoció al país como diverso étnica y culturalmente y se declaró como obligación del Estado y de las personas -al ser parte de la comunidad nacional-, la “protección de las riquezas culturales y naturales del país” (Artículos 7 y 8, De los Principios Fundamentales). La Constitución Política postuló la cultura como fundamento de la nacionalidad y como parte constitutiva de los planes de desarrollo



económicos y sociales. Así, el Estado se comprometió a promover la investigación, la ciencia y el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la nación, además de estipular que el patrimonio cultural de la Nación se encontraba bajo su protección (Capítulo 2: De los derechos sociales, económicos y culturales).

Seis años después de haberse emitido la Constitución política de Colombia, se creó la Ley General de Cultura 397 de 1997, mediante la cual se desarrollaron los artículos 70, 71 y 72 de la Constitución, se dictaron normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura y se creó el Ministerio de Cultura. Mediante esa acción legislativa, no sólo se institucionalizó el sector cultural de forma equiparable a cualquier otro Ministerio dentro de la estructura gubernamental del país, sino que también se definieron las directrices de la política cultural que guiarían las decisiones en este campo a nivel estatal.

La Ley General de Cultura de 1997 es determinante en el ámbito del patrimonio cultural pues, aparte de dedicar todo un título a sus lineamientos, también lo define:

Artículo 4º. Definición de patrimonio cultural de la Nación. El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes y valores culturales que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la tradición, las costumbres y los hábitos, así como el conjunto de bienes inmateriales y materiales, muebles e inmuebles, que poseen un especial interés histórico, artístico, estético, plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, ambiental, ecológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, filmico, científico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico, antropológico y las manifestaciones, los productos y las representaciones de la cultura popular. (Título II. Patrimonio cultural de la Nación).

Se trata de una definición bastante amplia en el sentido de los múltiples intereses que puede presentar el patrimonio material e inmaterial como expresión de la nacionalidad colombiana. A partir de esta definición, la Ley General de Cultura subraya lo enunciado en la Constitución en cuanto a que es obligación del Estado y de las personas el valorar, proteger y difundir el Patrimonio Cultural de la Nación. A su vez, plantea como objetivos primordiales de la política estatal cultural la preservación del patrimonio cultural y el apoyo y estímulo a las personas, comunidades e instituciones que desarrollen o promuevan las expresiones artísticas y culturales en el ámbito local, regional y nacional.

Si bien esta definición rigió a lo largo de diez años, la Ley 1185 de 2008¹⁹ modificó algunos artículos de la Ley 397 de 1997 relacionados con patrimonio cultural, como se muestra a continuación:

Artículo 4º. Integración del patrimonio cultural de la Nación. El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales

.....
 19. Ley 1185 de 2008 "Por la cual se modifica y adiciona la Ley 391 de 1997- Ley General de Cultura- y se dictan otras disposiciones".

como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico.

Esta nueva presentación del patrimonio cultural no modifica la definición de patrimonio cultural mueble de 1997, pero sí evidencia cambios importantes, especialmente al mostrar el interés del Estado por el patrimonio inmaterial. En la Ley de 2008, en lugar del término “valores culturales”, se introducen los términos *manifestaciones inmateriales, lenguas, dialectos, productos y representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad*. De igual forma, la ley cambia el término *definición* (de patrimonio cultural) por el de *integración*. De esta manera, no se compromete con un cierre, sino que relaciona múltiples manifestaciones materiales e inmateriales que presenten interés en términos de su carga representativa.

La Ley General de Cultura plantea la creación del Ministerio de Cultura como el “organismo rector de la cultura, siendo encargado de formular, coordinar, ejecutar y vigilar la política del Estado en la materia, en concordancia con los planes de desarrollo” (Artículo 66, Ministerio de Cultura). La cultura es definida en esta misma ley como: “el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias (Artículo I, principios fundamentales y definiciones).

La cultura, como un todo constitutivo de la identidad nacional dentro de lo estatal, también debe ser entonces ordenada bajo los lineamientos de un organismo institucional, que en este caso es el Ministerio de Cultura. En ese ordenamiento, el patrimonio cultural es capital, como lo evidencia en el lugar que ocupa en la estructura organizativa del Ministerio; en ésta, la Dirección de Patrimonio presenta el mayor número de grupos de trabajo²⁰. Es de resaltar que en esta clasificación grupal, el patrimonio mueble y el patrimonio inmaterial se presentan como grupos independientes, mientras que no existe un grupo de patrimonio inmueble.

En cuanto a las instituciones, la Ley General especifica que los Museos del país son depositarios de bienes muebles representativos del Patrimonio Cultural de la Nación y que, específicamente, el Museo Nacional tiene bajo su responsabilidad la protección, conservación y desarrollo de los Museos existentes, así como su estímulo en tanto entes enriquecedores de la vida y de la identidad cultural nacional, regional y local (Artículo 49, Fomento de museos). En esta misma Ley, se le confiere también al Museo Nacional el control de las colecciones mediante los inventarios y la reglamentación de su sistematización en todos los museos del país.

20. Los grupos de trabajo son: Investigación y Documentación, Difusión y Fomento, Protección de Bienes de Interés cultural, Intervención de Bienes de Interés Cultural, Bienes Culturales Muebles y Patrimonio Inmaterial. “Estructura orgánica del Ministerio de Cultura”. En: <http://www.mincultura.gov.co/eContent/organigrama.htm>. Obtenido: 17 de julio de 2008.

El Artículo 5 de la modificación llevada a cabo por la Ley 1185 de 2008, a su vez, estableció la creación del Sistema Nacional de Patrimonio Cultural de la Nación, en el que se determina el conjunto de instancias públicas del nivel nacional y territorial que tienen competencias sobre el patrimonio cultural nacional²¹. De la misma manera, con las modificaciones de la Ley de 2008, el antiguo Consejo Nacional de Monumentos pasó a denominarse Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, siendo el órgano encargado de asesorar al Gobierno Nacional en cuanto a la salvaguardia, protección y manejo del patrimonio cultural de la Nación. (Artículo 7).

Como se ha mostrado, la fuerza representativa de lo patrimonial cultural nacional se constituye en uno de los ejes más fuertes de la política cultural estatal. Esto no puede separarse del hecho de que la cultura está posicionada como pieza necesaria del desarrollo social y económico de la nación, obligando a la formulación de planes nacionales de cultura por parte del Ministerio de Cultura que deben ser tenidos en cuenta en el Plan Nacional de Desarrollo. Como señala la Ley 1185 de 2008, “los planes de desarrollo de las entidades territoriales y los planes de las comunidades, grupos sociales y poblacionales incorporados a éstos, deberán estar armonizados en materia cultural con el Plan Decenal de Cultura y con el Plan Nacional de Desarrollo” (Artículo 4a).

De esta manera, la cultura administrada en conjunción con los derechos culturales de los que se supone deben gozar los ciudadanos, se entrelaza con el discurso de convivencia social y democracia. Este discurso involucra el sentido del desarrollo desde lo social y lo económico, por lo que parte de su garante corresponde a la satisfacción de las necesidades culturales de un colectivo. En esa vía, se quiere dejar claro que un Plan Nacional de Cultura no puede concebirse independientemente del Plan Nacional de Desarrollo, lo que lleva a que la cultura deba armonizar con el orden definido para el desarrollo proyectado para la Nación. Por este motivo, los Planes nacionales de Cultura que se han gestado desde 1992 hasta la fecha, han coincidido con el tema del desarrollo y la democracia y por tanto, con los ejes temáticos que plantean la Ley General de Cultura y la Constitución Política de Colombia.

Desde 1991 han sido presentados tres planes de cultura: “*La Cultura en los Tiempos de Transición*” (1991-1994); “*Plan Nacional de Cultura 1992 – 1994 Y Colombia, el Camino de la Paz, el Desarrollo y la Cultura hacia el Siglo XXI*”.²² Bajo estos nombres, se le adjudicó a la cultura el papel de trazar el camino no sólo hacia el desarrollo sino también hacia la paz, especialmente porque en el discurso que implica las políticas culturales, éstas se constituyen “para fines de organización o transformación cultural y/o sociopolítica” (Ochoa, 4). De esta manera, la tripleta *paz-desarrollo-cultura* tiene que ver con que en nombre de la planeación de la cultura se requiera la resolución de conflictos - tanto para poder hablar de paz, como para poder avanzar sin tropiezos en términos de desarrollo.

21. El Sistema Nacional es coordinado por el Ministerio de Cultura y de él hacen parte el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, el Archivo General de la Nación, el Instituto Caro y Cuervo, el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, los Consejos Departamentales y Distritales de Patrimonio Cultural y, en general, las entidades estatales que a nivel nacional y territorial desarrollan, financian, fomentan o ejecutan actividades referentes al patrimonio cultural de la Nación. Las políticas generales dictadas por el Ministerio, deben ser tenidas en cuenta por estas instituciones que integran el sistema.

22. Informe Sistema Nacional de Cultura. Organización de Estados Iberoamericanos. En: <http://www.oei.es/cultura2/colombia/02.htm>. Obtenido: 20 de febrero de 2008.

El último plan se presentó en el año 2000 y fue proyectado a diez años. Se conoce como el “Plan Nacional de Cultura 2001—2010, Hacia una ciudadanía democrática cultural. Un plan colectivo desde y para un país plural”. El lema de este plan aboga por la democratización de la cultura, en donde la diversidad cultural definida por la Constitución Política del país se proyecta de manera práctica a través de la participación en la planeación. Por este motivo, a través de la convocatoria de una consulta ciudadana y de la realización de jornadas regionales de cultura y del Consejo Nacional de Cultura, se trazó un Plan que se denominó “colectivo” para la toma de decisiones desde lo plural y no desde lo unilateral.

Lo novedoso de este plan frente a otros planteamientos ministeriales es que reconoce explícitamente

el vínculo constitutivo entre lo político y lo cultural. Así, se concibe como una herramienta que, desde la afirmación de una postura ética y política respecto a la Nación, el conflicto, el desarrollo, la globalización, espera convocar una toma de posición como Nación frente al concierto global y provocar la discusión y la negociación de propuestas culturales que respondan a las especificidades de los distintos actores y dinámicas, y posibiliten el cambio de las relaciones de poder (15-16).

En ese sentido, si bien el Plan explicita las relaciones de lo cultural con lo político, no olvida su sentido dentro de la apuesta nacional, es decir, dentro de un contexto claramente demarcado. El Plan se presenta como una política de Estado, “una apuesta dirigida hacia la construcción de una ciudadanía democrática cultural” en donde “acoge, pero también propone, alternativas de convivencia en las que la diversidad ideológica y política pueda expresarse libremente y en paz” (10).

El Plan Nacional de Cultura emite diagnósticos que podrían llamarse auto-críticos, los cuales proponen estrategias en tres campos de políticas definidos: participación, creación y memoria y diálogo cultural. En cuanto al patrimonio, señala que éste “debe constituirse en referencia de identidades dinámicas que permitan diálogos entre ellas” (37), especialmente cuando “las concepciones que enfatizan lo estático e inmutable de la memoria y el patrimonio han conllevado el descuido de las dinámicas que los vinculan con los procesos sociales contemporáneos” (49). Resulta interesante ver cómo en el capítulo II: *Campo de creación de memoria*, se manifiesta una preocupación por la selección de lo patrimonial, resaltando lo excluyente y hegemónica que ha resultado la construcción de las narrativas históricas del país:

No en pocas ocasiones, este diálogo se ha establecido de manera inequitativa y excluyente, siendo pocas las voces que tercian en la construcción de las narrativas históricas del país, sus regiones y localidades. Las memorias de algunos sectores sociales son relegadas, tergiversadas, cuando no sometidas al olvido, al igual que los elementos patrimoniales a través de los cuales se expresan, mientras que se imponen vivencias hegemónicas que exaltan determinadas visiones sobre el pasado, así como ciertas formas de creación artística y repertorios patrimoniales que las consagran (46).

Frente a este problema, el Plan traza políticas y estrategias dirigidas a promover soluciones, dentro de las cuales debe resaltarse la inclusión del patrimonio cultural en la agenda pública como eje del nuevo ordenamiento territorial y de los planes y proyectos de desarrollo sostenible. Además, aboga por la asociación de esfuerzos públicos y privados para la gestión de las memorias, el trato y preservación con dignidad y respeto hacia el patrimonio cultural al representar valores, memorias, luchas y gestas de los pueblos, y la generación de procesos de reflexión sobre lo nacional para incluir diferentes memorias que confluyen en la nación (56-57). Este plan cumple en general con la característica de tender a mediar entre las expectativas oficiales del Estado con respecto a la cultura y las problemáticas sociales que pueden sustentar el patrimonio cultural. Esto supone entonces un fuerte compromiso frente a la puesta en práctica de las estrategias planteadas con respecto a los problemas culturales tan claramente diagnosticados.

Ante esta situación, vale la pena retomar la relación entablada entre los componentes del Marco legal planteado anteriormente. Por una parte, a través de la Constitución, la Ley General de Cultura y el Plan Decenal de Cultura se establecen las bases que dirigen la selección del patrimonio cultural mueble nacional, o al menos las expectativas frente a esta acción. El Marco legal se presenta bajo la idea de lo incluyente al definir a la nación como diversa y plural, lo que implica que éste debe dar cuenta de unas garantías frente a los múltiples derechos culturales que pueden requerir aquellos que conforman la nación. Por este motivo, se justifica y promueve la existencia de una administración de la cultura a través de organismos rectores que proyectan Planes para enlazar la idea de participación colectiva con la de desarrollo social y democracia. Si bien se habla de diversidad, ésta se manifiesta como parte de una unidad: el Estado-nación patriótico. Lo diverso se reúne para que sea coherente con respecto a lo que identifica a todo un colectivo nacional, siendo desde ahí donde se construye gran parte del discurso hegemónico.

Lo patrimonial cultural, como eje del proyecto de desarrollo cultural nacional, se ubica entre las problemáticas sociales enunciadas por el Plan Nacional de Cultura y las expectativas generadas a través del discurso de la diversidad. Esto resulta ser un incentivo para indagar sobre el tipo de criterios y definiciones que implican la selección del patrimonio cultural mueble de carácter nacional que se encuentra declarado de manera oficial en la actualidad. Este estímulo implica no sólo conocer la narración que se presenta a partir de la selección de estos bienes muebles, sino también ver si se han atendido las preocupaciones planteadas en el Plan Nacional de Cultura 2001-2010 en forma práctica, mediante una selección de bienes que exprese narrativas distintas a las imperantes.

LA SELECCIÓN LEGITIMADA: LOS BIENES DE INTERÉS CULTURAL DE CARÁCTER NACIONAL

La ley General de Cultura de 1997 introduce una categoría determinante para legitimar el patrimonio cultural: la de *Bien de Interés Cultural*. De esta manera, los bienes previamente declarados monumentos nacionales, junto con los bienes integrantes del patrimonio arqueológico y las nuevas declaratorias que así dispusiera el Ministerio de Cultura, comenzaron a ser considerados Bienes de Interés Cultural.



La categoría de Bien de Interés Cultural se constituye en una valoración administrativa que se concreta en un decreto emitido por el Ministerio de Cultura, siendo su rasgo característico el de cumplir con el requisito previo de formar parte del patrimonio cultural de Colombia (Sierra 27). La definición de Bien de Interés Cultural se complementa con la introducción de las categorías municipal, distrital, departamental o nacional, las cuales son adjudicadas de acuerdo con la importancia del bien y su relación con las culturas locales, regionales o con la comunidad nacional. De esta forma, los bienes declarados como de interés cultural de carácter nacional terminan siendo proclamados *los portadores directos de la representación de la nacionalidad* (Saldarriaga 4) y obteniendo la mayor legitimación que pueda dársele a un bien patrimonial en términos oficiales.

Como organismo rector, el Ministerio de Cultura es el encargado de realizar las declaratorias y el manejo del patrimonio cultural de la Nación, siguiendo los criterios de valoración que para esto determine. Para poder ser declarado como Bien de Interés Cultural, este patrimonio debe pertenecer a las épocas prehispánicas, de la Colonia, la Independencia, la República y la Contemporánea. (Artículo 4, Patrimonio Cultural de la Nación). A su vez, la declaratoria de interés cultural puede recaer sobre un bien material en particular o sobre una determinada colección o conjunto, caso en el cual la declaratoria contendría las medidas pertinentes para conservarlos como una unidad indivisible (Artículo 4b) Ley 1185 de 2008).

Según la lista de Bienes de Interés Cultural de Carácter Nacional-Monumento Nacional realizada por la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura, para finales de 2007 existían 1033 bienes declarados: todas las estaciones del ferrocarril del país, varias iglesias coloniales y del siglo XIX, sectores urbanos antiguos, edificaciones gubernamentales, fortificaciones de la época colonial, casas donde nacieron y vivieron hombres *eminentes* de la colonia (marqueses, virreyes), de la República (políticos, literatos, científicos) y algunos presidentes del país.

En términos de patrimonio mueble, hay 45 declaratorias que incluyen colecciones y bienes individuales²³. La mayoría de estas declaratorias hacen referencia a obra mueble colonial de carácter artístico-religioso, seguidas por los monumentos en el espacio público conmemorativos a Colón e Isabel, la Batalla de Ayacucho, el Monumento a los Héroes, el obelisco a los mártires, el Templo del Libertador, la tumba del General Santander, la columna de libertad de los esclavos y el monumento del Pantano de Vargas. También se encuentra declarada toda la colección del fondo documental de la Colonia y la República del Archivo General de la Nación, los testimonios materiales de tipo arqueológico y la colección de orfebrería del Museo del Oro.

En el listado se presentan las colecciones de arte de cuatro bancos colombianos, las primeras pruebas de galeras de la obra "Cien Años de Soledad" con correcciones de Gabriel García Márquez, la Colección Pizano, expuesta en el museo de arte de la Universidad Nacional de Colombia, la colección de obra mueble de la Casa de la Cultura y de la Academia de Historia de Mompox, cinco obras de arte de propiedad de dos particulares y el conjunto de antigüas

23. VER: Anexo 1. Listado de Bienes muebles declarados Bienes de Interés Cultural de Carácter nacional a diciembre de 2007.

locomotoras a vapor en Colombia. Dentro de las declaratorias más recientes (2004 y 2005), se encuentran el buque insignia ARC Gloria y algunas obras de dos artistas fallecidos hace pocos años: Enrique Grau y Débora Arango.

Dentro de este grupo de declaratorias, es de resaltar la de 2006, denominada “Algunas categorías de bienes muebles elaboradas desde la época colonial hasta 1920” en la que, según la resolución No. 0395, se determinan como Bienes de Interés Cultural de Carácter Nacional los bienes y conjuntos de bienes muebles que se encuentran en la actualidad en el territorio nacional, pertenecientes a personas naturales o jurídicas y que hubieran sido elaborados antes del 31 de diciembre de 1920 por autores identificados, atribuidos o anónimos y que reúnan los valores estimados por la resolución. Estos valores corresponden a los históricos, estéticos y simbólicos por ser los “más representativos y generales” (Ministerio de Cultura, Manual para inventarios 42)²⁴. Dentro de los bienes muebles a declarar se mencionan pinturas, dibujos y esculturas, placas conmemorativas, fotografías, grabados, litografías y planchas originales, objetos litúrgicos y utilitarios, indumentaria religiosa y secular, mobiliario religioso y doméstico y objetos científicos. Igualmente instrumentos musicales, armas, sellos de correo, sellos fiscales, inscripciones, monedas, billetes, sellos grabados y medallas, material bibliográfico y hemerográfico. Esta resolución es única en su constitución, pues establece un marco temporal y de vulnerabilidad de los objetos en términos de lo que puede adquirir el status de Bien de Interés Cultural Nacional: se traza una línea temporal desde la colonia hasta 1920, en la cual prácticamente cualquier manifestación material mueble puede ser declarada mientras le sean reconocidos los valores estipulados por la resolución.

UN ACERCAMIENTO A QUÉ ES LO QUE SE NARRA

En general, puede decirse que los bienes muebles mencionados privilegian una narrativa lineal en la que se diferencian cinco épocas: la prehispánica, la colonial, la de independencia, la de la República y la contemporánea - tal y como lo clasifica la Ley General de Cultura-. El peso recae sobre las cuatro primeras épocas, al presentar el mayor número de bienes declarados como Bienes de Interés Cultural Nacional, en contraste con la denominada época contemporánea, que tan sólo manifiesta dos declaratorias referidas a obras de arte de dos artistas modernos fallecidos hace pocos años. Esto refuerza la idea de un patrimonio cultural proveniente del pasado y heredado, y no de patrimonios que pueden construirse de forma diversa y sin estar atados a esa temporalidad Histórica. Se rinde de esta forma un tributo al pasado que se mira con la distancia que ofrecen los parámetros de la cientificidad, a la vez que se afirma que en esos objetos se encuentran las demostraciones de la verdad histórica. La idea de un patrimonio que genera lazos de memoria, es decir, mediante una vinculación cercana que hace referencia a una acción en el presente y como fenómeno del presente, se encuentra omitida. De esta manera, los

24. El Manual de inventarios del Ministerio de Cultura hace uso de estos mismos valores para explicar el capítulo de Inventario-valoración del patrimonio cultural.

discursos que describen el patrimonio cultural como aquel que genera lazos de memoria entran en contradicción con la realidad de un patrimonio cultural mueble nacional que se conforma a partir de lo que se estipula desde el poder-saber de la Historia.

Lo colonial se diferencia claramente de lo moderno, entendido este último como las épocas de Independencia y República. Se trata de fenómenos que continúan siendo asumidos como sucesivos en el tiempo y no como simultáneos en el espacio (Castro-Gómez 18). De forma tajante, la diferenciación de estos dos periodos se da en cuanto a la incidencia de fenómenos como la religión católica -específico tan sólo para el caso colonial-, así como en el tipo de producción material, donde para el periodo de la independencia y la República se alude a la alta cultura: el retrato, el paisaje, la academia, lo ornamental, lo científico, lo conmemorativo. Si bien se aboga por la posible declaratoria de bienes muebles de otra índole (como los de carácter cotidiano), hasta el momento no hay colecciones o bienes individuales específicos en la lista del Ministerio de Cultura que den cuenta de esta resolución. La coexistencia de lo moderno y lo colonial resulta suprimida, privilegiando la exaltación de una historia que se encuentra dividida por la racionalidad científico-técnica de la modernidad que nada tiene que ver con lo colonial (Castro-Gómez 45).

Prima de esta manera un relato en el que la selección de monumentos en el espacio público se fundamenta en personajes neutralizados y gloriosos como héroes independentistas, próceres y colonizadores. Se trata de monumentos que no hablan de quienes fueron colonizados, sino de hombres fundantes y originarios de la patria. Esta imagen se compagina con la conformación del Estado-Nación patriótico, en donde los padres fundadores son respetados y venerados y donde se muestran las victorias propias de los sacrificios y luchas con que se gestó la nación en un pasado honorífico.

Se trata de la narración de una nación viril, original, educada y racional, que define la verificación de un pasado común a partir de unos determinados sucesos que se muestran como triunfos. Se trata también de una narración de blancura afianzada en la colonialidad del poder, que como expresa Aníbal Quijano, se encuentra “basada en la imposición de la idea de raza como instrumento de dominación” (Colonialidad del poder, eurocentrismo 238). El autor explica, que “en América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista” (Colonialidad del poder, eurocentrismo 203), siendo junto con la modernidad, “ejes constitutivos de su específico patrón de poder hasta hoy” (Colonialidad del poder y clasificación 342).

Al respecto, Santiago Castro-Gómez hace referencia a la creación y reproducción de un imaginario de blancura o exaltación del criollismo, compartido de forma desigual por todos los sectores de la sociedad, siendo la clave tanto para construir la subjetividad personal, como para consolidar las jerarquías sociales y mantener el orden establecido (73). Si bien Castro-Gómez plantea este concepto para analizar la ciencia, la raza y la ilustración durante los años de 1750 a 1816 en el virreinato de la Nueva Granada, la conceptualización puede trasladarse en gran medida a la jerarquización establecida para reconocer los bienes muebles que actualmente son declarados como de Interés Cultural de Carácter Nacional.

Mediante esta selección de bienes patrimoniales, puede decirse que continuamos viviendo de un protonacionalismo criollo, marcado por el imaginario de la limpieza de sangre, de la pureza y/o nobleza del linaje (Castro-Gómez 16). Esta pureza explica a su vez la gran cantidad de declaratorias realizadas a colecciones de arte símbolo de la alta cultura, como es el caso de los bienes propiedad de entidades bancarias que se encuentran declarados, y no a otro tipo de producciones materiales populares.

Dentro de la veneración a la modernidad y sus técnicas, se presentan el buque Gloria como emblema militar marítimo y un conjunto de antiguas locomotoras a vapor, que junto con las declaratorias de bienes inmuebles de las estaciones del ferrocarril, se establecen como referentes de la entrada de la modernidad y la industrialización al país.

Lo prehispánico por su parte, se diferencia claramente de las otras épocas al constituir la única representación existente en las declaratorias de bienes muebles sobre lo indígena. Es decir, lo indígena no se vislumbra en ninguna otra época sugerida por la clasificación planteada por la Ley General de Cultura, sino tan sólo en la referida a los habitantes de un pasado remoto. Esto de nuevo, puede relacionarse con la condición del criollismo y de pureza. Como señala Marta Cabrera, “los criollos querían asumir un vínculo directo a través de la relación con un antiguo pasado indígena que los pudiera proveer de una identidad histórica independiente, al mismo tiempo necesitaban rechazar, en una sociedad tan obsesionada con la pureza de raza, cualquier sugerencia que esta asociación pudiera contaminar su sangre” (66)²⁵.

Podría pensarse que esa exaltación de lo prehispánico en el discurso de representatividad nacional permite su inclusión; sin embargo, esta se hace a partir de narrativas de distancia, es decir, bajo la lupa de un pasado superado con respecto al punto fundacional y a las épocas de independencia, República y contemporánea. También puede pensarse en la presencia remota del indígena como un mero vínculo con los pobladores originales del continente americano, esto es, en tanto una idea que supone una relación originaria con “la tierra” o el espacio geográfico en que se conforma el Estado-nación patriótico.

En general, al revisar este listado, tan sólo tres declaratorias no se constituyen en manifestaciones de lo hereditario o de un tiempo lejano. Estas comprenden las obras de Enrique Grau y las de Débora Arango, y las pruebas de galeras de la obra “Cien Años de Soledad” con correcciones de Gabriel García Márquez. Sobre aquellas, podría decirse que son elementos que dan continuidad a la exaltación del arte, aunque la obra de Débora Arango resulta interesante por tratarse tanto de la única que alude a una mujer -incluso con respecto a las declaratorias de patrimonio inmueble-, como por ser una obra que, entre otras cuestiones, hace una crítica directa a la historia política colombiana. Eso sí, una historia política y conflictiva pasada. En cuanto a las pruebas de galeras de García Márquez, se le confiere valor a estos documentos al ser relacionados con un hombre internacionalmente galardonado, que, a semejanza de los héroes monumentales, es glorioso en nuestros días por generar el *orgullo* de lo *colombiano*.

25. Traducción personal.

Hasta el momento, no existe en el listado de Bienes de Interés Cultural de Carácter Nacional de Colombia ningún objeto que permita percibir los conflictos, las tensiones internas de la heterogeneidad cultural y la diferenciación. Si bien el Plan Nacional de Cultura sentó la inquietud y las bases para la generación de nuevos planteamientos hace ya ocho años, en el ámbito del patrimonio cultural mueble, el tipo de manifestaciones que se continúan reconociendo no son diferentes a lo que ya se han diagnosticado:

En el ámbito de la memoria se observa que en nuestro país se han privilegiado los elementos patrimoniales de carácter monumental, lo que ha implicado una mayor distribución de recursos dirigidos hacia la conservación, preservación, investigación y divulgación de dichos elementos, frente a los asignados al tratamiento de bienes patrimoniales vinculados con la memoria de sectores subalternos o que desde la óptica de las memorias hegemónicas no son representativos de los eventos históricos considerados relevantes en el proceso de conformación de la Nación y de algunas de sus regiones y localidades. (Ministerio de Cultura, Plan Nacional, 48).

El marco legal aquí presentado reafirma prácticas discursivas hegemónicas respecto al patrimonio que se apoyan en la primacía Histórica para narrar un cierto tipo de nación. A su vez, se apoya en la idea de una versión idealizada de la esfera pública en la que ésta es vista como un recurso para el crecimiento de la democracia, promoviendo discusiones de la sociedad civil y la vida pública (Sinekopova, 505-512). Esta idealización se asienta particularmente en el presente estudio de caso en la idea de la participación de un colectivo culturalmente diverso en la toma de decisiones para la planeación alrededor del patrimonio a través del plan nacional. Si bien esta idea está cargada de intenciones incluyentes, en términos prácticos resulta inalcanzable en su totalidad, pues al ser “un debate racional, limita, excluye la participación de ciertos grupos” (512), siendo entonces el marco del Estado-Nación patriótico el que determina finalmente los límites de la representatividad.

En ese mismo sentido, puede afirmarse que las apuestas que se formulan a nivel estatal en términos de cultura y patrimonio cultural nacional son amplias y arriesgadas, no sólo por partir de diagnósticos auto-críticos relacionados con la selección de lo patrimonial, sino también por abogar por una política de la diversidad y de la participación. Estas apuestas, como ya se vio, contrastan de manera evidente con los resultados del caso aquí presentado.

Lo que se narra a partir de la selección de los Bienes de Interés Cultural de Carácter Nacional permite entonces plantear varias preguntas de cara a las directrices y planteamientos de la Constitución Política de Colombia, la Ley General de Cultura y el Plan Nacional de Cultura: ¿Dónde está representada la diversidad étnica y cultural en el patrimonio cultural mueble nacional?, ¿Cómo se están construyendo los planes de desarrollo cultural a través de un sistema representacional enraizado en un imaginario de blancura heredado del siglo XIX?, ¿Dónde se encuentran los bienes muebles representativos de otras memorias diferentes a las del colonizador, el hombre glorificado, la modernidad exaltada y el indígena enterrado?

2. EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA Y LA CONSULTA NACIONAL.

El origen del Museo Nacional de Colombia se remonta a inicios del siglo XIX bajo el sello de la razón científica y la conjugación de la investigación, la docencia y el desarrollo (Rodríguez Prada, s.p). Mediante Decreto 117 de 28 de julio de 1823, se funda el Museo Nacional, denominado en ese momento Museo de Historia Natural y Escuela de Minas, producto de la labor emprendida por el botánico y político Francisco Antonio Zea años atrás.

Siendo Zea vicepresidente de la República en 1819, fue comisionado por Simón Bolívar para representar a Colombia ante las cortes europeas en frentes políticos, económicos y culturales. Su labor comprendió la solicitud de ayuda para la fundación de “un establecimiento consagrado al estudio de la naturaleza, el adelanto de la agricultura, las artes y el comercio como fuentes de progreso”²⁶. De esta manera, contactó a varios científicos como Jean-Baptiste Boussingault, quien presentaba vínculos con Humboldt, para crear la división de química, a Francois-Désiré Roulin para la de fisiología/anatomía, a Justin –María Goudot para la de zoología y a Mariano Eduardo de Rivero, ingeniero de minas, geólogo y químico, para que dirigiera el Museo (Segura 31). El gobierno esperaba que mediante la contratación de estos hombres pudiera remplazarse “gran parte de los adelantes científicos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada confiscados por Pablo Morillo en tiempos de la reconquista española”²⁷.

La primera sede del Museo fue la Casa de la Expedición Botánica y su inauguración se llevó a cabo el 4 de julio de 1824, en el marco de la conmemoración de la independencia de Estados Unidos. Para esta fecha, el Museo “incursiona en el ámbito de las antigüedades y las curiosidades indígenas y desde la inauguración misma del Museo, las colecciones albergan objetos de historia y arte en contraste con los propósitos científico-naturales que consigna su decreto fundacional” (Rodríguez Prada s.p.). Como se lee en la Gaceta de Colombia de 18 de julio de 1824:

El museo en su infancia posee ya algunas cosas raras; las siguientes son las principales. Una colección de minerales arreglada según el sistema del célebre Hüy, en la que se encuentran algunas muestras singulares por su cristalización y escasez. La mayor parte de estos minerales vienen de Europa y de otras partes muy remotas. Tiene algunos pedazos de hierro meteórico encontrados en diferentes partes de la República y analizados por los señores Rivero y Boussingault. Muchos huesos de animales desconocidos sacados en Soacha que son muy curiosos por su tamaño. Una momia encontrada cerca de Tunja con su manta bien conservada, y se supone tener más de 400 años. Algunos insectos de extraordinaria hermosuras. También posee varios mamíferos, reptiles y peces y algunos instrumentos muy bien hechos.

26. Nacimiento del Museo Nacional de Colombia. En: http://www.museonacional.gov.co/nacimiento_del_museo.html. Obtenido: 3 de marzo de 2008.

27. Nacimiento del Museo Nacional de Colombia. En: http://www.museonacional.gov.co/nacimiento_del_museo.html. Obtenido: 3 de Marzo de 2008.



Martha Segura señala que la primera obra adquirida con destino a la colección del Museo fue una hoja de espada forjada con hierro meteórico hallado por Boussingault y Rivero en cercanías a Santa Rosa, para ser ofrecida a Simón Bolívar (35). Posterior a esta adquisición, se obtuvieron, entre otros objetos, una moneda acuñada conmemorativa al libertador, cinco banderas españolas de la batalla de Ayacucho y el estandarte con el que Francisco Pizarro conquistó el Perú en 1553, éstos últimos remitidos por el General José Antonio Sucre (53). Oficializando la entrega de los objetos, Sucre envió una carta en la que “señalaba que tales trofeos recordarían un día a los hijos de los libertadores que sus padres, penetrados de los deberes patrios y del sublime amor a la gloria, condujeron en triunfo a las armas de Colombia”²⁸.

Para 1826 se enviaría, también desde Perú, el manto o acso de la reina mujer de Atahualpa, la guirnalda de oro ataviada con brillantes y perlas que Cuzco regaló a Simón Bolívar y dos sellos de plata de la cancillería de Cuzco. También se donarían al Museo cuatro llaves de la Plaza de Cartagena, enviadas por el General Mantilla, quien libertó a la ciudad en 1821 (Segura 61-65). Para 1864, la fábrica de loza fina de Bogotá obsequiaría una taza de su producción.

La trayectoria del Museo desde 1824 hasta 1946 implicó, además de diferentes donaciones y adquisiciones de objetos, varios cambios de sede. Después de la Casa Botánica, el Museo se trasladó sucesivamente al Edificio de las Aulas, al Pasaje Rufino Cuervo, al edificio Pedro A. López y por último al Panóptico, declarado en la actualidad Monumento Nacional. Con el traslado de los presos del “Panóptico” a la penitenciaría de La Picota en 1946, se deja el espacio libre para que el Museo ocupe este recinto. El 26 de enero de 1948 el museo se instala de forma definitiva en el Panóptico, constituyéndose a partir de las colecciones de tres museos: el Museo Histórico, que comprendía la colección de objetos fundacionales anteriormente nombrados, la Galería de Arte de la Escuela de Bellas Artes y el Museo Arqueológico y Etnográfico. En cuanto al museo Arqueológico y Etnográfico, éste se ubicó en la primera planta del edificio, siendo su colección dependiente del Instituto Etnológico Nacional y Servicio de Arqueología del Ministerio de Educación Nacional.

Es de resaltar que esta organización general de las colecciones del Museo es la que se mantiene hasta hoy en día a través del Departamento de Curaduría de las Colecciones: en las dos plantas superiores del Museo se ubica la colección que tiene a cargo el Departamento de Arte e Historia y en la primera planta se exhibe parte de la colección del Departamento de Arqueología y Etnografía. Esta colección en particular se encuentra a cargo del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

28. Nacimiento del Museo Nacional de Colombia. En: http://www.museonacional.gov.co/nacimiento_del_museo.html. Obtenido: 3 Marzo de 2008.

SOBRE EL TIPO DE OBJETOS QUE CONSTITUYEN LAS COLECCIONES

Como se mencionó, la colección de arqueología y etnografía tiene sus orígenes en los Museos que llevaban su mismo nombre. Sobre éstos, y haciendo referencia al año 1948, Segura explica que:

El Museo Arqueológico, fundado en 1938 por Gregorio Hernández de Alba, cuenta con materiales de cerámica, industria lítica, orfebrería y tejidos, clasificados técnicamente, correspondientes a las zonas arqueológicas de San Agustín (Huila), Río Metal, Chibcha, Guachicono, Pijao, Soatá, Guayabetal, Tierradentro, Guane, Mosquitos, Cueva Cuna, Tairona (Magdalena) y Corozal (Bolívar). El Museo Etnográfico Nacional, fundado en 1946 por Luis Duque Gómez, expone objetos de las culturas Guajira, Motilón, Chamí, Jíbaros, Huitoto, Paez, Kofán-Siona-Ingano, Guahibo, Chimila, Carare, Tukano-Maku, Kwaiker, y de las zonas de los Llanos Orientales y Territorios Nacionales (332).

Actualmente, la colección de arqueología cuenta con más de 10,000 piezas “representativas de los distintos periodos de poblamiento del territorio colombiano que van desde los grupos cazadores-recolectores –hace aproximadamente 12,000 años- hasta las sociedades complejas que existían a la llegada de los españoles”²⁹.

La colección de etnografía por su parte, tomó fuerza con el Instituto Etnológico durante la década de los cuarenta, permitiendo registrar cerca de “cuatro mil piezas de diversa índole como cestería, vestidos, atuendos cotidianos y rituales, armas de cacería, plumería, instrumentos musicales, collares, cerámicas y herramientas que hoy conforman la colección”³⁰. La página *web* del Museo Nacional señala que, a pesar de continuos estudios en la materia:

la recolección de la cultura material ha dejado de ser un objetivo fundamental y la adquisición de nuevas piezas es cada vez menor debido, entre otras causas, a nuevas técnicas de registro de información –tales como medios audiovisuales e investigaciones realizadas por y para la misma comunidad- que permiten otras formas de reseñar en contexto los objetos utilizados por las comunidades indígenas y afro colombianas contemporáneas³¹.

En cuanto a la colección de Historia, el Museo la ha clasificado en: documentos históricos, numismática, objetos testimoniales y objetos científicos. Como documentos históricos se encuentran fotografías, impresos y manuscritos, la mayoría del siglo XIX y principios del XX. En lo que respecta a las piezas de numismática, el Museo cuenta con monedas, billetes y documentos representativos de la historia económica del país desde el periodo colonial hasta la fundación del Banco de la República en la segunda década de 1900.

29. Historia y colecciones. En: http://www.museonacional.gov.co/historia_y_colecciones.html. Obtenido: 3 de Marzo de 2008.

30. Historia y colecciones. En: http://www.museonacional.gov.co/historia_y_colecciones.html. Obtenido: 3 de Marzo de 2008.

31. Historia y colecciones. En: http://www.museonacional.gov.co/historia_y_colecciones.html. Obtenido: 3 de Marzo de 2008.

El área de objetos testimoniales “comprende piezas que son testimonio de sucesos históricos y personajes relevantes en el desarrollo de los procesos culturales de la nación”³². De ésta, hacen parte los objetos fundacionales del Museo que corresponden, como se mencionó anteriormente, a una medalla de plata conmemorativa de las batallas de Junín y Ayacucho que ingresó por un decreto del Congreso en 1825, el Estandarte Real de Castilla con el que Pizarro conquistó a Perú en 1531 y que fue tomado en la campaña de Independencia en 1824, las banderas remitidas por el general Antonio José de Sucre y la guirnalda de oro que Cuzco ofreció a Bolívar en 1825. Esta área cuenta con 600 piezas que incluyen una colección de armas donadas por el Ministerio de Guerra en 1958, uniformes, muebles, condecoraciones y objetos de personajes que hicieron parte de la historia nacional, desde el siglo XVI al XX. En la selección de objetos notables que presenta el Museo en su página *web* se encuentran, además de los objetos nombrados, tres de carácter diferente - el grupo de treinta puñaltes decomisadas durante el periodo de la Violencia, el liqui-liqui que usó Gabriel García Márquez cuando recibió el premio Nóbel de Literatura y una máquina de escribir incinerada durante la toma del Palacio de Justicia en 1985.

Los objetos científicos por su parte, comprenden una pequeña muestra de la colección original del Museo en el siglo XIX. Esto se debe a que “entre 1842 y 1945 se dividieron los fondos del Museo y constituyeron la base de las diferentes colecciones y museos de la Universidad Nacional”³³. Los objetos que se presentan actualmente en el Museo corresponden a unos pocos instrumentos y objetos relacionados con la Expedición Botánica, la Misión científica de 1823 y la Comisión Corográfica.

Por último, la colección de arte se encuentra clasificada en: artes gráficas, dibujo, pintura, escultura y artes decorativas. El área de artes gráficas comprende más de 500 obras que incluyen de manera general: iconografía bolivariana, estampas del siglo XIX y grabados del siglo XX. En cuanto al dibujo, hay trabajos de artistas, arquitectos y científicos tanto del siglo XIX como del siglo XX, provenientes del Museo de la Escuela de Bellas Artes y de donaciones como la realizada por el artista Fernando Botero en el año 2004.

El área de pintura reúne aproximadamente 900 obras especialmente del siglo XIX e inicios del XX. Artistas como Guillermo Wiedemann, Fernando Botero y Enrique Grau han realizado donaciones para el Museo. En cuanto al área de escultura, ésta es la que ha crecido más lentamente, pues cuenta con tan sólo 180 piezas. En lo que respecta a las artes decorativas, éstas representan un pequeño porcentaje de objetos distribuido en: mobiliario, objetos de uso doméstico y decorativo “representativos del desarrollo de la industria nacional con manufactura de alta calidad.”³⁴

32. Historia y colecciones. En:
http://www.museonacional.gov.co/historia_y_colecciones.html. Obtenido: 3 de Marzo de 2008.

33. Historia y colecciones. En:
http://www.museonacional.gov.co/historia_y_colecciones.html. Obtenido: 3 de Marzo de 2008

34. Obtenido de:
http://www.museonacional.gov.co/historia_y_colecciones.html, 3 de Marzo de 2008

LA CONSULTA NACIONAL Y LA CONSTITUCIÓN DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL

De acuerdo a las políticas y estrategias planteadas por el Plan Nacional de Cultura 2001-2010, y con base en la política de participación ciudadana en la toma de decisiones en el ámbito de la cultura, el Museo Nacional de Colombia aprueba emprender en 1999 la agenda para la construcción del *“Plan estratégico 2000-2010: Bases para el Museo Nacional del Futuro”*. Durante el proceso de construcción del Plan del Museo se llevaron a cabo seminarios y simposios internacionales, coloquios nacionales, talleres de planeación, asesorías internas y mesas de trabajo. En muchos de estos eventos se discutieron temas relacionados con la idea de construcción de nación desde diferentes perspectivas, buscando analizar el papel y la proyección de un Museo Nacional en el país. De las cátedras abiertas al público se encuentran publicadas las memorias *“Medios y Nación”* (2000); *“Éxodo, patrimonio e identidad”* (2000), y *“Museo, Memoria y Nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro”* (Memorias de la Cátedra Anual de Historia realizada en el año 1999), siendo esta última la más destacada por su directa relación con los planteamientos iniciales del Plan estratégico, y por la crítica argumentada y especializada que se hizo frente al tema.

El Plan del Museo Nacional propuso tres Áreas Estratégicas que buscaron articular los objetivos de la entidad e implementar su misión y visión al 2010, comunicando sus acciones a los usuarios y depositarios de la institución (Ministerio de Cultura/Museo Nacional 20). Las Áreas se denominaron *“Desarrollo de los públicos”*, *“Fortalecimiento de los museos del país”* y *“Construcción de múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia”*, siendo esta última la de mayor interés para el caso en estudio.

Como en cada una de las áreas, *Construcción de múltiples narrativas* presenta objetivos que se constituyen en las bases para el proceso de evaluación del cumplimiento de los mismos durante la década (Ministerio de Cultura/Museo Nacional 9). Elemento clave de esta Área es la de partir del hecho que

A pesar de los importantes avances en la investigación histórica y antropológica –así como en la renovación museográfica-, las colecciones y las salas de exhibición permanente registran numerosos vacíos en acontecimientos, procesos sociales y otros temas clave de la historia de la cultura colombiana y distan mucho de reflejar una representación de carácter multiétnico y pluricultural de la nación, cuyo reconocimiento y difusión es un mandato constitucional y legal (26).

El área cuenta con un comité encargado de llevar a cabo las acciones a corto, mediano y largo plazo. Uno de sus principales objetivos es el de adelantar investigaciones multidisciplinarias dirigidas a construir múltiples narrativas de los procesos culturales en Colombia, actualizar el programa museológico y museográfico del proyecto de ampliación de la sede del Museo, e incorporar objetos que permitan enriquecer las colecciones representativas de la diversidad cultural de la nación (28-29). Este último propósito se encuentra definido explícitamente en

las Políticas de Colecciones del Museo Nacional de febrero de 2007, que responden al Decreto 1746 de 2003, que hace responsable al Museo en la labor de “Localizar, adquirir, investigar y conservar testimonios materiales representativos de los distintos períodos, áreas y valores de la historia de la cultura nacional” (Numeral 17 del artículo 19, Decreto 1746 de 2003)³⁵.

A fin de ampliar la participación de la ciudadanía en la construcción de estas narrativas, el Museo diseñó una Consulta Nacional para que el público pensara los temas, acontecimientos y personajes que el Museo Nacional debía representar en sus colecciones, así como los objetos que mejor representarían dichos temas. La Consulta se realizó a través de la distribución de más de 50,000 volantes en las diversas regiones del país, y fue divulgada en prensa, radio, televisión e *internet*, y es posible encontrarla aún en la página *web* del Museo Nacional.³⁶

Los primeros resultados de la Consulta fueron publicados en la edición nacional del periódico El Tiempo del 21 de enero de 2001. Para la tabulación de las respuestas, el Museo tuvo en cuenta *personajes, acontecimientos y objetos* para ser incluidos en la narración, en torno a la pregunta: *¿Qué objetos consideraría usted importante incluir en cualquiera de las colecciones del Museo Nacional, teniendo en cuenta el interés de narrar a través de ellos los distintos períodos y temas de la historia cultural de la nación hasta el presente?*

Los *personajes* se clasificaron teniendo en cuenta los siguientes temas: antropología, arte nacional, arte universal, ciencia, deporte, historia nacional e historia universal. Para los *acontecimientos* se estableció una organización temática de las respuestas: conflicto interno en Colombia, fiestas patrias, guerra y conflictos internacionales, desastres naturales, tratados internacionales, independencia y celebraciones populares. En cuanto a los *objetos*, se clasificaron en seis grandes colecciones: historia, arte, etnografía, arqueología, ciencias naturales y ciencia y tecnología³⁷. El número de consultas sistematizadas correspondió a 1,404 en el primer periodo 1999-2000, coincidiendo con el momento en que la consulta gozó de mayor publicidad, y a 411 para el intervalo de septiembre de 2000 a octubre de 2003.

En el punto de *personajes* (en la categoría de Historia Nacional), los primeros cinco lugares entre 33 opcionados para el primer periodo de resultados tabulados, fueron (de mayor a menor): Simón Bolívar, Jaime Garzón, Luis Carlos Galán Sarmiento, Jorge Eliécer Gaitán y Policarpa Salavarrieta, ésta última con alguna distancia en términos de votación con respecto a los primeros. Para el segundo periodo, los primeros cinco puestos correspondieron a: Pablo Escobar, Simón Bolívar, Manuel Marulanda Vélez, Jaime Garzón y Jorge Eliécer Gaitán, entre 32 nombres postulados.

35. Decreto 1746 de 2003: “Por el cual se determinan los objetivos y estructura orgánica del Ministerio de Cultura y se dictan otras Disposiciones”

36. Resultados Consulta Nacional.

En: <http://www.museonacional.gov.co/result04a.html>. Obtenido: 4 de marzo de 2008.

37. Para el estudio de caso se tomarán en cuenta los temas de las categorías que obtuvieron mayor votación: la de *personajes de la historia nacional* y la de *acontecimientos de conflicto interno*. No se incluye la de los *objetos* pues los resultados no se encuentran publicados en la página *web*, o en el Centro de Documentación del Museo Nacional.

Para la categoría de *acontecimientos*, la de conflicto interno tuvo la mayor votación en los dos periodos, siendo los cinco eventos más votados entre 1999 y 2000: la toma del Palacio de Justicia, la Guerra de los Mil Días, la muerte de Luis Carlos Galán Sarmiento, el Bogotazo y la muerte de Jaime Garzón. Para el periodo entre 2000 y 2003, el orden de acontecimientos fue en un 62% de historia reciente³⁸, seguido por un 16% de historia de la Independencia, un 11% de siglo XIX y 11% del siglo XX.

La Consulta se inició hace nueve años como una estrategia de participación que arrojó resultados interesantes y contrastantes frente a la narración que ofrece el Museo Nacional. Su planteamiento se basó en un mecanismo que buscaba lo incluyente dentro del marco de lo nacional a través de la opinión del público en cuanto a cómo querían ser representadas. Si bien esto está acorde con los objetivos planteados en el Área estratégica de *“Construcción de múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia”*, hasta la fecha, y a dos años de cumplirse la meta del Plan estratégico del Museo Nacional, ninguno de estos resultados se ha insertado de manera explícita o paulatina en el discurso narrativo que presenta la exhibición permanente.

En cuanto a la adquisición de nuevos objetos testimoniales que se encuentren acorde con los resultados de la Consulta, se ha dado un avance en la categoría de acontecimientos deportivos, mientras que en la de conflicto interno ha resultado mucho más difícil ampliar la colección. La curadora del Museo, Cristina Lleras, explica que si bien algunos objetos (entre los que se encuentran carteles que advierten sobre zonas minadas en zonas rurales en Colombia, papeletas lanzadas desde avionetas para las campañas de desmovilización de grupos armados e incluso elementos usados en distintas marchas públicas, etc.) han sido adquiridos recientemente, factores como la injerencia de diferentes instituciones en el conflicto lleva a tensiones frente a qué institución debe conservar qué tipo de objetos. La Procuraduría, por ejemplo, lleva el archivo material del proceso de Justicia y Paz, a la vez que se esperan los resultados que aporte la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. A lo anterior se añaden otros factores, como lo conflictiva que puede resultar la presentación de elementos de la historia reciente, como ocurrió con la controvertida toalla de Tirofijo, líder guerrillero de la FARC que fue sugerida para hacer parte de la colección del Museo en 2001³⁹. La toalla se convirtió en núcleo de debate y posiciones encontradas frente a si debía ser o no conservada y exhibida en el Museo Nacional del país.

Se han llevado a cabo, sin embargo, algunos esfuerzos en cuanto al montaje de exposiciones temporales que aluden a otras narrativas distintas a las que enfoca la exhibición permanente. Ejemplos de esto son: *“Nación Rock”*, realizada del 16 de noviembre del 2007 al 11 de mayo del 2008, *“90-60-90 lo Nacional de la Belleza”* (planteada para el 2008) y el proyecto futuro de trabajar distintos sucesos acontecidos desde 1948 hasta 1991. A pesar de esta intención de ampliar la mirada frente a lo nacional y su relación con diferentes temáticas, Cristina Lleras señala que las

38. Los resultados del segundo periodo aparecen tabulados de manera diferente a los del primero. En esta ocasión se presentan los porcentajes y no las categorías.

39. Para ampliar esta información se recomienda ver el sitio *web* Notas de prensa. En: http://www.museonacional.gov.co/body_notas1.html. Obtenido: 1 de marzo de 2008.

exposiciones han apuntado más a “miradas distintas que permitan hacer una propuesta más de lo cultural que de lo político”⁴⁰ y no a propuestas que partan de la base de lo cultural como algo político.

Si bien los anteriores ejemplos corresponden a exposiciones temporales, la exposición permanente, es decir, la que de manera fija cuenta la Historia Nacional, presenta un discurso muy particular que desconoce los resultados de la Consulta y de los objetivos trazados por el Plan Estratégico del Museo. A continuación, y para explicar en detalle esta situación, se realizará una aproximación al tipo de narración hegemónica del Museo Nacional frente a las narrativas que sugieren los resultados de la Consulta Nacional.

¿QUÉ ES LO QUE NARRA DE FORMA PERMANENTE EL MUSEO NACIONAL?

Para hablar de la narrativa que presenta el Museo Nacional de Colombia a través de su selección de objetos exhibidos, es necesario tener en cuenta aspectos referidos a su carácter fundacional, a la historia de sus colecciones y al Plan estratégico. Si bien puede llevarse a cabo un acercamiento a diferentes aspectos de la narrativa del Museo, en este caso se profundizará más en la colección de historia y objetos testimoniales del Museo, sin dejar de lado el sentido general que presenta la disposición de las colecciones exhibidas. Esto por coincidir no sólo con el tema de interés en este trabajo sobre cómo es que puede estarse narrando un discurso histórico de patria-nación, sino porque a su vez, la formulación de la Consulta Nacional dirigió sus esfuerzos a la definición de objetos que pudieran narrar periodos y temas de la historia cultural de Colombia.

En general, puede señalarse que el Museo se fundó bajo los ideales de la ilustración y la razón. Hubo en sus inicios un sentido claro de educar bajo el amparo de una cientificidad que hablaba de la riqueza natural y productiva del territorio, la cual permitió además sacar a la luz un pasado antiguo, producto de hallazgos que pretendían ser mostrados como asombrosos. La empresa del Museo, lograda por botánicos, ingenieros y políticos reafirmaría posteriormente, junto con los primeros objetos que hicieron parte de la hoy denominada colección de objetos testimoniales, la idea patrimonial y patriarcal sobre la que se erige el discurso del Estado nacional patriótico y sobre la cual se mantiene la narración actual que presenta la exposición permanente del Museo.

En general, se trata de una serie de objetos conmemorativos de la Independencia con claras referencias a Simón Bolívar – figura comúnmente denominada “padre de la patria” – y a trofeos que, como señalaba Sucre, al ser heredados a sus hijos, permitirán recordar el sentido de gloria, de familia y de las luchas de libertad de toda una comunidad. Hay, sin embargo, algunos objetos diferentes a éstos que hacen referencia específica a España y al indígena - estandartes de guerra y testimonios de vestimenta y prácticas funerarias, respectivamente. Podría señalarse que se trata de una doble legitimidad, simultáneamente necesaria y contradictoria en la constitución

40. Entrevista con Cristina Lleras, curadora del Museo Nacional de Colombia. 7 de Marzo de 2008.

del discurso de Estado-nación patriótico: la de España como clara referencia de pureza de raza, pero también de victoria lograda; y la del indígena como raza que debe encontrarse muy lejana para confirmar la blancura, pero también –dentro del discurso liberal del siglo XIX- como figura que debe ser reconocida como “habitante original de una tierra degradada por el colonialismo español⁴¹” (Cabrera, 67).

La referencia puntual a la colección de objetos testimoniales cobra mayor importancia cuando el discurso del Museo Nacional de Colombia (es decir, la disposición de todas las piezas en general) se organiza a través de un guión histórico. Los objetos del Museo se encuentran exhibidos

en torno a un guión cronológico continuo que busca ilustrar a los visitantes sobre los grandes períodos de la historia de la cultura nacional, a través de un recorrido que comienza con los testimonios más antiguos de la presencia del ser humano en el territorio que hoy ocupa Colombia, hasta los acontecimientos de 1948. Los testimonios de la segunda mitad del siglo XX no se encuentran exhibidos debido a la falta de espacio en la sede actual (Ministerio de Cultura/ Museo Nacional 26).

Esta práctica de narración se torna en una representación unívoca y de voluntad de verdad que se apoya en la clasificación disciplinar de las colecciones y en su disposición espacial dentro del edificio.

Por una parte, al ser el primer piso el lugar de entrada de los visitantes y donde se inicia el recorrido, la colección de arqueología y etnografía puede ser asumida como el inicio de la narración. Siguiendo el recorrido en términos cronológicos, la trayectoria y la posterior historia de la Nación se encuentran en la segunda y tercera planta, donde se exhibe la colección de arte e historia. Esto, traducido en un sistema de representación, confirma la idea de lo indígena como lo que sólo figura en el pasado remoto para desaparecer en la trayectoria y momento actual de la narración. La trayectoria corresponde a la historia del país con un núcleo que recae en el periodo de la Independencia y que excluye, como señala Vivian Vargas al hacer referencia a la sala del Museo “Emancipación y República 1810-1830”, a tres actores sociales: los indígenas, los negros y las mujeres (27).

En esta trayectoria, la colección de arte puede leerse como aquella que representa de manera más contundente la presentación al público de piezas más recientes. Se trata en general, de una Historia hegemónica que se muestra continua y fidedigna, especialmente cuando los objetos testimoniales permiten *comprobar* la existencia material de un suceso nacional pasado y glorificado, en donde no hay señales de discontinuidades, conflictos nacionales, o narraciones actuales, ya que la historia nacional culmina a mediados de la década del 50.

En contraste, los resultados de la Consulta Nacional coinciden en otras formas de narrar. Si bien Simón Bolívar ocupa un puesto de gran importancia en la historia nacional para los

41. Traducción personal.

consultados, otros personajes de la historia reciente y no sólo héroes de la independencia deben ser presentados. Se trata tanto de un político y un humorista-crítico asesinado, como de narcotraficantes y guerrilleros. Se trata a la vez, de la necesidad de evidenciar situaciones de conflicto interno, tales como asesinatos, golpes belicosos y guerras. Esto, por supuesto, no tiene cabida dentro de lo que se espera sea la narración de la nación pues contrario a una historia sagrada donde el grado de grandeza se mide por la armonía y unidad alcanzada en la nación, demuestra una situación completamente adversa y diferente. El conflicto habla precisamente de las diferencias internas que existen en la nación y rompe con la idealización de la *comunidad*, la homogeneidad cultural, la racionalidad y el Estado que triunfa y progresa de forma continua. Los resultados de la Consulta Nacional, que buscó la participación de la comunidad nacional, claman por una historia nacional que muestre distintas caras, posiciones y dinámicas y no una narración neutral, fija, glorificada y estática.

Los resultados de la Consulta muestran una inclinación al deseo de ver representados en el Museo acontecimientos pasados recientes que conviven en las memorias del presente. Estos resultados se enfrentan a la narración Histórica de un Estado Nación-patriótico y a una concepción decimonónica del Museo Nacional que en gran medida prevalece: se exhibe a través de una clara toma de distancia con respecto al pasado; se mantiene la organización disciplinar de las colecciones y su relación con la legitimidad que otorga el saber-poder para acentuar un discurso de verdad, de historia y convivencia nacional; se demuestra una trayectoria nacional distintiva, y se promulga una nación triunfante de progresión sucesiva.

Resulta importante, sin embargo, señalar que el número de participantes en la Consulta Nacional fue limitado para una propuesta que buscaba ser coherente con una política pública nacional y con la que se esperaba cubrir la opinión de todo un país. Debido a distintas razones como el hecho de que tan sólo en el inicio se hubiera promocionado por distintos medios y posteriormente exclusivamente por *internet*, sólo cierto sector social tuvo acceso a la misma. Se trata de limitaciones que no fueron solventadas en términos de representatividad y participación, lo que conlleva a que los resultados indiquen al menos una *tendencia* en la forma de pensar de los consultados sobre la historia nacional y la forma en que ésta pueda ser narrada en el Museo. A su vez, esto pone en duda las intenciones de trabajar sobre la base de la participación social en términos de representatividad y la democratización de la cultura.

Si bien el Plan estratégico del Museo Nacional fue auto-crítico al hacer referencia a la narración y vacíos que ésta presenta y al proyectar la necesidad de ampliar las formas materiales de representación en su colección dentro de un marco de nación multiétnica y plural, el área de "*Construcción de múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia*" presenta grandes dificultades en la actualidad. En términos de logros respecto a lo que se muestra en la exhibición permanente, las fallas aluden no sólo a que no se encuentren en manos del Museo los datos completos de la Consulta Nacional, sino que los resultados que aún se conservan no han sido aprovechados como sustento de relatos que podrían hacer parte de la exhibición. La voluntad de poder de la narración Histórica hegemónica actual ha dejado hasta el momento en el silencio y por lo tanto en el olvido la manifestación de unas memorias frente a lo que suscita la idea de la trayectoria y representación de lo nacional.

El Museo argumenta que la falta de espacio es la que le impide mostrar sucesos más allá de 1948 y sin embargo, surge la pregunta sobre: ¿qué pasaría con la obligación de representar múltiples narraciones si este espacio no pudiera ampliarse? A esto se suma el hecho de que el Museo continúa con un discurso que coincide con las temáticas presentes en las declaratorias de Bienes de Interés Cultural de Carácter Nacional que se presentaron en el Marco Legal, por lo que el cuestionamiento recae en saber ¿dónde quedan entonces representadas las voces que participaron en la Consulta Nacional? Mientras no se resuelva esto, la forma imaginaria de existencia real frente a la historia nacional que ya se ha presentado se seguirá manteniendo en el Museo Nacional como el discurso verdadero.

3. MEDIOS, PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE Y CONTEMPORANEIDAD DEL DISCURSO PATRIARCAL

Habiendo abordado el estudio de caso de dos Aparatos Ideológicos de Estado (el Marco Legal y el Museo Nacional), resulta necesario abordar el caso correspondiente a la prensa nacional como uno de los medios que hace uso del recurso representacional dentro del marco del Estado-Nación patriótico. A diferencia del Marco Legal y el Museo Nacional, en los que se identifica una narración casi idéntica y estable a lo largo del tiempo, el caso de la prensa nacional hace que el discurso patrimonial se presente como algo cotidiano, próximo y constantemente renovado gracias a la acción del comentario. Sin embargo, esto es aparente, pues como se verá a continuación, la narración de la prensa se encuentra inscrita dentro de los límites discursivos comunes a estos tres Aparatos Ideológicos de Estado.

Como se ha explicado con anterioridad, la prensa nacional se mantiene en el podio de autoridad como *fíel* comunicador de los acontecimientos del país, fijando el presente a través de textos e imágenes. Ya que es común la personificación de noticias de la prensa a través de personas de alto rango, para el presente estudio de caso se ubicaron referentes visuales discursivos que aluden al patrimonio cultural mueble nacional y a la noción de “patria”. Esto es de gran importancia, pues a diferencia del Marco Legal y del Museo Nacional (donde se alude a lo patriarcal a través de referencias a hombres del pasado), la imagen seleccionada remite a la acción de un patriarca en la contemporaneidad. De esta manera, la conjunción de la fuerza hegemónica de la prensa nacional y la figura de lo patriarcal constituye una práctica discursiva determinante para la “renovación”, fijación y exaltación del patrimonio cultural mueble nacional hoy.

La idea de analizar objetos patrimoniales (o patrimoniables) en vinculación a la figura patriarcal seleccionada, tiene su razón de ser en el hecho de que las cosas tan sólo adquieren sentido, si se encuentran inscritas en un sistema representacional. Con esto quiere decirse, que en la prensa nacional los objetos publicados siempre se encuentran en juego con personajes, situaciones y textos específicos que crean una narración determinada. En este caso y debido a las características que se mostrarán más adelante del personaje estudiado, se reafirman relaciones patrimoniales narrativas muy acordes a lo que supondría el Estado-Nación patriótico. Este vínculo aquí generado reafirma a su vez, que la significación de estos bienes muebles no es una cuestión intrínseca a ellos mismos, sino dependiente de cómo sean hablados por aquel

que los aborda, así de como sean mostrados, posicionados dentro del universo de objetos del país y referenciados.

Dentro del contexto de lo Estatal-nacional, la figura seleccionada que reafirma de manera contundente la afiliación de lo patriótico es Álvaro Uribe Vélez, presidente de Colombia (2002-2006 y 2006-2010)⁴². Uribe Vélez recuerda la figura del patriarca como aquel varón con autoridad proclamada y reconocida para tomar las decisiones de la familia/patria. Apoya esta relación, el uso recurrente que hace Uribe Vélez en sus discursos del término *patria*, entrado en desuso para finales de siglo XX e inicios del XXI para ser desplazado por la palabra *nación*. Así, en sus alocuciones públicas, Uribe Vélez se refiere sucesivamente al Plan Patriota, a los *compatriotas*, a los soldados patrióticos, y al dolor de patria, asentándose en el discurso nacional patriótico del siglo XIX, y construyendo discursivamente el Estado-nación actual como un Estado-Nación patriótico que se refuerza a través de los símbolos y objetos que el patriarca gusta exaltar por ser dignos de heredar. La imagen de Uribe Vélez en la prensa permite generar, por tanto, representaciones de lo nacional basadas en manifestaciones discursivas y en la utilización de marcas materiales y simbólicas patrimoniales, lo que supone un elemento que propicia un marco representativo y narrativo importante para el tema que aquí se aborda.

LO QUE SE MUESTRA Y SE NARRA EN LA PRENSA A TRAVÉS DE LAS FOTOGRAFÍAS

Comúnmente, el presidente Uribe Vélez utiliza sombreros típicos de la región que se encuentre visitando, de esta manera, en Boyacá lleva sombrero campesino, y en Sucre, sombrero "vuelto". Por lo general, en las imágenes de la prensa se presenta saludando a la gente e incluso en una fotografía, se muestra sin zapatos, aludiendo de una manera más directa a la situación campesina.



EL PRESIDENTE URIBE encabezó ayer un consejo comunal en Otanche, municipio del occidente de Boyacá.



Imagen 1: Alvaro Uribe Vélez en un consejo comunal en Otanche, Boyacá.

42. La indagación de la imagen de Alvaro Uribe Vélez se llevó a cabo mediante la revisión de material fotográfico publicado en el periódico *El Tiempo* de edición nacional a lo largo del año 2004 y a través de un discurso por él pronunciado en el Museo Nacional de Colombia en el año 2003.



Imagen 2: Alvaro Uribe Vélez durante su visita a los damnificados por el invierno en Córdoba.

Cuando visita la zona antioqueña Uribe viste tanto el poncho como el sombrero “aguadero” típico de la región. Su atuendo remite a la figura emblemática de Juan Valdez, el cafetero o arriero tipificado (con sombrero, poncho y carriel), así como a la de un silletero. Uribe, como antioqueño, refuerza la idea de lo *paisa* desde su alianza con la tierra: el arriero es un personaje que, como emblema de la colonización antioqueña, abrió caminos para el comercio y la conformación de poblaciones en parajes montañosos. Lo *paisa* tiende a ser mostrado e idealizado con lo productivo, lo ahorrativo, lo emprendedor y lo andariego; en donde además juegan un papel muy importante la familia y los valores tradicionales. Al compartir esa caracterización común y de amor frente a la tierra antioqueña, la vestimenta *paisa* alude tanto al arriero como al terrateniente antioqueño.



Imagen 3: Alvaro Uribe Vélez lleva sombrero “aguadero” y un poncho.

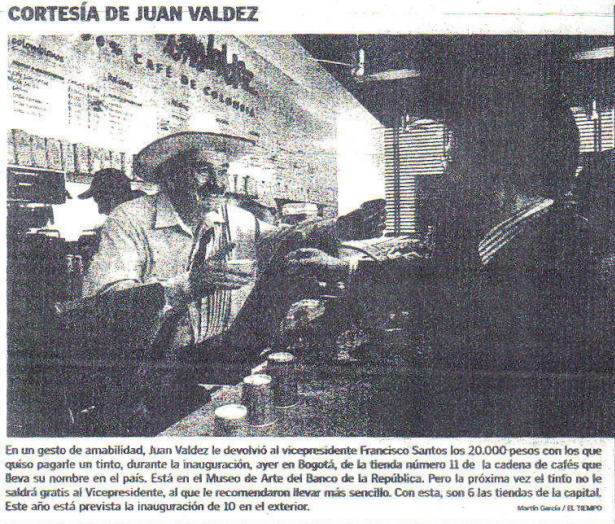


Imagen 4: Imagen de Juan Valdez como arriero paisa.

Reforzando estas imágenes, se dice que en el 2002, poco después de que Uribe asumió su cargo de presidente “y en un acto de distensión, le ofreció a Chávez su poncho paisa a cambio de la toalla de Tirofijo”.⁴³ Un año después, el diario antioqueño “El Colombiano”, en su edición del 24 de abril de 2003, muestra en primera plana una imagen del encuentro de los dos presidentes en la Cumbre de Puerto Ordaz (Venezuela), en la que Uribe regala un carriel y un poncho de arriero paisa a Hugo Chávez. El titular señala: “Poncho de arriero rompió el hielo” y el texto que acompaña la imagen expresa las palabras de Uribe al entregar el regalo: “Este poncho no es de Manuel Marulanda, es mío”.



Imagen 5: Entrega del poncho y el carriel a Hugo Chávez por parte de Alvaro Uribe Vélez en 2003.

43. Agencia de Periodismo Independiente Continental. “Marulanda te habla Chávez”. Peña, Edulfo, Enviado especial de El Tiempo. En: <http://apic-alternativa.blogspot.com/2007/08/marulanda-te-habla-chavez.html>. Obtenido el 1 de marzo de 2008.



Simbólicamente, el poncho y el carriel se entregan como elementos distintivos de lo colombiano, y a su vez, pretenden ser mostrados como objetos capaces de distensionar, es decir, de hablar de neutralidad. Sin embargo, el acto de entrega de dichos objetos representa a su vez la idea de la alianza con una tierra específica, delimitando y enfrentando lo particular nacional frente a otro país y aclarando en términos políticos, la diferencia que tiene el poncho con respecto a la toalla que lleva Tirofijo. Esta aclaración resulta interesante en términos de lo que implica diferenciar una posición política a través de lo representativo de dos objetos que, en contextos diferentes y a través de actores antagónicos, se usan de la misma manera (sobre el hombro y a veces para secar el sudor), lo que implica sacar de la neutralidad y la distensión al poncho y al carriel y posicionarlos en una clara tensión desde lo que se supone representa y no representa a cabalidad lo colombiano. El carriel, junto con un libro de fotografías de Colombia, también fue otorgado por Uribe Vélez al Papa Juan Pablo II en su visita al Vaticano.



Imagen 6: Entrega de un carriel al Papa Juan Pablo II por parte de Alvaro Uribe Vélez.

Esa imagen-gesto repetitiva del presidente Uribe hacia lo antioqueño no puede pensarse independientemente de la declaratoria como patrimonio Cultural de la Nación de los silleteros del corregimiento de Santa Elena de Medellín y la Feria de las Flores, hecha mediante ley proferida por el Congreso. Al acto que organizó la Asamblea de Antioquia para dar a conocer esta resolución fue invitado de manera especial Uribe Vélez, como aparece en la noticia publicada el 20 de marzo de 2004.



Imagen 7: Álvaro Uribe Vélez en la ceremonia donde se designa a los silleteros paisas como patrimonio nacional.

Por otra parte, la imagen del presidente Uribe con el sombrero “vueltaio” se tornó recurrente a lo largo del 2004. El objeto se convirtió en uno de los tantos regalos que ha dado la Presidencia de la República a personajes de otras naciones, como el que fue otorgado al presidente venezolano Hugo Chávez en una reunión en Cartagena que se celebró los primeros días del mes de noviembre de 2004. Otros personajes de la vida pública que han portado uno de estos sombreros son Bill Clinton y el papa Juan Pablo II, siendo ampliamente publicitados por la prensa.



Imagen 8: Hugo Chávez muestra un sombrero “vueltaio” obsequiado por Álvaro Uribe Vélez.



Imagen 9: El Papa Juan Pablo II, Fernando Botero y Bill Clinton portando el sombrero “vueltaio”. Bajo la foto (publicada en un portal colombiano de Internet) se lee: “Los famosos y las personalidades han usado un vueltaio”.



El sombrero “vueltaio” se incluye además dentro de los proyectos primordiales de la empresa de los hijos de Uribe Vélez, “SalvARTE”, que promueve y comercia nacional e internacionalmente artesanías a través de la compra de productos elaborados por algunos grupos que trabajan de forma tradicional estos objetos. El sombrero “vueltaio” es un producto originario de la cultura precolombina zenú, que se ubicó geográficamente en la zona costeña correspondiente a los departamentos de Sucre y Córdoba. Posteriormente comenzó a ser utilizado por los jornaleros de la sabana para amainar el sol durante las horas de trabajo. Sin embargo, con el paso del tiempo, el sombrero “vueltaio” dejó de ser un simple elemento de protección para el trabajo en el campo y pasó a denotar un significado de orden social: su calidad, finura y costo, dependen del tipo y número de fibras que conforman el trenzado. Es decir, “el de 11 pies es casi siempre utilizado por la gente del común, el quinceano por personas de una clase un poco superior y los 19, 21, 23, 25 y 27, por ganaderos y personas con mayor clase social”⁴⁴.

Con su campaña “eres Colombia estés donde estés”, SalvArte buscaba en el año 2003 “realzar el nacionalismo y el sentido de pertenencia por la cultura y el país”⁴⁵. En la actualidad el precio de un sombrero “vueltaio” en internet puede oscilar entre 170,00 y 400,000 pesos colombianos y las pulseras de caña flecha (la misma fibra del sombrero vueltaio) de SalvArte han llegado a costar hasta 30 euros (90 mil pesos)⁴⁶ en el negocio de Franca Suzzani, directora de la revista Vogue Italia. El fenómeno del sombrero lo explican de esta manera:

En décadas recientes mucha gente sentía vergüenza si alguien le sugería que se pusiera un sombrero. Algunos contestaban que eso era para corronchos y se mofaban de los pocos que lo usaban. Decir que esa respuesta era o es falta de identidad cultural, además de cierto, es ya un lugar común. No obstante, el sombrero ‘vueltaio’ zenú, con sus alas como pájaro estabilizado en los predios del cielo, retornó con ímpetus⁴⁷

44. “Sombrero vueltaio, caña flecha y cultivo de maíz. En busca de orígenes y significados”. En: http://www.etniasdecolombia.org/periodico_detalle.asp?cid=2795. Denominación y elaboración. Obtenido: 26 de marzo de 2008.

45. “Arriba Colombia estés donde estés”. En: <http://www.calibuenanota.com/arteycultura/notas/Julio152005/jeronimo.html>. Obtenido: 25 de marzo de 2008.

46. “Temas: Colombia en la Meca de la Moda”. En: <http://www.embajadadecolombia.it/sito5/main.php?&l=1&n=430><http://www.embajadadecolombia.it/sito5/main.php?&l=1&n=430>. Obtenido: 26 de marzo de 2008.

47. “El sombrero Vueltaio”. En: http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=95519. Obtenido: 26 de marzo de 2008.



Imagen 10: Jerónimo Uribe, hijo de Álvaro Uribe Vélez, promoció la campaña “Eres Colombia estés donde estés” impulsada por su empresa “SalvArte”

En torno al auge del sombrero es determinante citar la noticia publicada el 2 de noviembre de 2004 en el periódico *El Tiempo*, en el que se relata que la representante de Córdoba, Eleonora Pineda, tramitó un proyecto en el Congreso mediante el que se declaró el sombrero “vueltaio” como Símbolo Cultural de la Nación. Posteriormente, en el 2006, la campaña realizada por la *Revista Semana*, el Ministerio de Cultura y Caracol Televisión para escoger el símbolo de los colombianos, dio como ganador al sombrero “vueltaio”, sobrepasando al café, al carnaval de Barranquilla y a la orquídea⁴⁸. Como cualquier otro objeto, el sombrero “vueltaio” puede ser interpretado desde distintos puntos de vista en donde caben diferentes sentidos y alusiones. La más común es la de ser un referente de tradición artesanal y representativo de la identidad nacional. Sin embargo, alrededor del discurso hegemónico que se da frente a este objeto, se tejen además otro tipo de alusiones que escapan a lo artesanal y a lo ingenuo.

48. “Durante un mes, alrededor de 394.606 colombianos participaron y votaron por 50 símbolos entre objetos, productos agropecuarios, herramientas de labranza, prendas y alimentos típicos, y de ellos y 75.580 se inclinaron por el sombrero vueltaio” En: <http://www.colombia.com/noticias/autonoticias/2006/DetalleNoticia27621.asp>. Obtenido: 26 de marzo de 2008.





Imagen 11: Sombrero “vueltaio” como patrimonio cultural de la nación.

El sombrero “vueltaio” postulado por Pineda permite atar hilos con la imagen de los ganaderos y terratenientes de la costa Atlántica, quienes, como ya se ha señalado, lo portan para denotar cierto orden social. Un sector de estos ganaderos se relaciona a su vez con el paramilitarismo, en el cual por ejemplo, Salvatore Mancuso, ex jefe máximo del grupo paramilitar “Autodefensas de Colombia” y amigo personal de Pineda, aparece en la esquina superior de todas las ventanas de su página web con un sombrero “vueltaio” en la mano⁴⁹.



Imagen 12: Salvatore Mancuso aparece saludando con el sombrero “vueltaio” en su página de internet.

49. <http://www.salvatoremancuso.com/ppal.php>.



Lo que interesa de estas relaciones para el estudio de caso es que, bajo el enfoque y el accionar de extrema derecha, el paramilitarismo en Colombia involucra un proyecto que se expresa en pro de la *patria* y que puede circunscribirse dentro de las relaciones que abogan por un Estado-Nación patriótico que defiende un cierto tipo de formas patrimoniales. Ejemplo de esto son el proyecto de Ralito (2001), en el que varios dirigentes políticos pactaron con jefes paramilitares “refundar la patria”, así como las palabras emitidas por Mancuso en una carta abierta publicada en su página *web* en la que señala por qué optaron por el paramilitarismo (2008): “Otro camino era el que nos planteaba la opción de abandonar y entregar sin resistencia **el hogar que nos había visto nacer y crecer, la tierra de nuestros ancestros, fundadores de pueblos, colonizadores que hicieron patria con el trabajo y la inventiva** aplicados a la próspera región cordobesa de nuestros sueños”⁵⁰.

Las relaciones que se establecen desde esa posición aluden a la tierra, a los ancestros fundadores y a la patria; tres elementos que, como se ha visto con anterioridad, descansan sobre las nociones patriarcales, definitorias, y totalizantes de un Estado-Nación patriótico cuyas raíces se aferran con fuerza a una idea decimonónica, en la que las luchas armadas son justificadas en aras de la *gloria nacional*. Los proyectos políticos de derecha afianzan por tanto una afiliación al patrimonio cultural desde la mirada convencional y conservadora: lo hereditario y su razón a la patria, lo que se debe conservar porque hace parte de una tradición de los ancestros a los que debemos respeto y veneración y la exaltación de valores nacionalistas y progresistas.

En la actualidad, Pineda hace parte del escándalo de parapolítica en el que varios congresistas, la mayoría de ellos pertenecientes a grupos políticos de la costa y específicamente de los departamentos de Sucre y Córdoba que apoyan al presidente Uribe –quien también posee terrenos en esta región- se han visto implicados, y Pineda es una de las pocas personas que ha aceptado ser parte de la AUC:

Si parte de la reciente extrema izquierda guerrillera hoy pontifica en el Congreso Nacional, también será necesario que la extrema derecha se convierta en derecha democrática con representación en el legislativo, asambleas departamentales, concejos municipales y demás instancias de origen popular conforme a las reglas constitucionales y legales vigentes⁵¹

Volviendo a la imagen del presidente Uribe Vélez en la prensa nacional, éste reafirmó en 2004 la relación entablada entre referencias de lo patrimonial con ideas tradicionales en otro elemento - el jarrón de plata regalado a los príncipes de España para su matrimonio-. Como lo expresa *El Tiempo* en su artículo del 22 de mayo de 2004, para lograr el efecto de la superficie en bajo relieve, su autor,

se inspiró en los tejidos que tradicionalmente hacen los koguis en la Sierra Nevada de Santa Marta, con una puntada que el grupo indígena emplea en la confección de su telas... El objeto

50. <http://www.salvatoremancuso.com/detalle.php>. Obtenido: 26 de marzo de 2008 (las negrillas son mías).

51. “Eleonora Pineda aceptó ser parte de las AUC”. En: <http://www.derechos.org/nizkor/colombia/doc/pineda2.html>. Obtenido: 26 de marzo de 2008.

es una exaltación a esta concepción simbólica propia de nuestras culturas, y representa una técnica que emplean no sólo en la Sierra Nevada, sino también en Nariño, en la Guajira y en otras regiones del país.⁵²



EL JARRÓN DE PLATA, que pesa 700 gramos, fue elaborado para la pareja real por Oskar Rodríguez Fofa, un artista colombiano. Archivo patrimonial



Imagen 13: Jarrón con diseños indígenas colombianos obsequiado a los príncipes de España.

En general, podría decirse que la imagen del presidente Uribe alude a marcos de la memoria definidos. Las referencias tangibles apuntan a marcas simbólicas naturalizadas y a relatos concretos como lo son los emblemas regionales. Éstos, si bien no hacen aún referencia a categorías como la de Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional, lentamente han ido constituyendo categorías novedosas como la de "Símbolo Cultural de la Nación" o bien, alimentando la esfera del Patrimonio Cultural de la Nación.

El marco narrativo aquí expuesto se centra en considerar elementos folclóricos y ancestrales, tales como sombreros, vestimentas y oficios artesanales como aquellos que respaldan lo que se supone típicamente colombiano. En esa medida, la narrativa tiende a reafirmar las formas hereditarias y tradicionales, como aquellas que por una correspondencia casi incuestionable, aluden a grupos conformados por campesinos e indígenas en el país por ser a quienes se les ha adjudicado la posesión y transmisión del conocimiento ancestral.

52. "Realeza/Obras de arte, artesanías y flores, algunos de los regalos. El príncipe ya tiene princesa". El Tiempo, Mayo 22 de 2004, pp. 1-2.

La tradición es una forma que permite organizar una Historia continua. Como señala Foucault, “autoriza a reducir la diferencia propia de todo comienzo, para remontar sin interrupción en la asignación indefinida del origen; gracias a ella se pueden aislar las novedades sobre un fondo de permanencia, y transferir su mérito a la originalidad, al genio a la decisión propia de los individuos” (*La arqueología del Saber* 34). Esta veneración de lo tradicional, lo folclórico y lo ancestral es una alusión repetitiva y constante a lo que identifica una colombianidad estable, originaria, única y continua. En ésta, el simbolismo regionalista que puede aludir a lo *diverso*, se asume como un ejercicio representativo de la riqueza que puede tener todo el país como *unidad*.

Las referencias constantes y explícitas a través de la prensa a determinados soportes objetuales y su posterior reconocimiento jurídico, evidencian la práctica de una idea hegemónica y aparentemente neutral. Lo palpable de esta práctica es que mediante la conjugación de la prensa y una figura reconocida, se cree una plataforma de lo que puede convertirse de manera contundente en patrimonio cultural. Un patrimonio que desde este discurso hegemónico en particular, hace referencia a la armonía, a la unidad nacional y la neutralidad.

La comprensión de la relación patria-patrimonio en conjunción con la figura de Uribe Vélez se hace explícita en la alocución presidencial del 15 de octubre de 2003 con objeto de la celebración de los 180 años del Museo Nacional. De ésta, puede destacarse no solamente la necesidad de hablar de un museo patriarcal, sino además de expresar uno de los marcos hegemónicos más importantes que se evidencian en los bienes declarados y legitimados como patrimonio nacional. A continuación, cito en extenso el discurso y resalto ideas en negrilla pertinentes para esta discusión:

El Museo Nacional es historia viva. Aquí está presente el Libertador, quien puso su empeño en la construcción de una gran Nación en el seno de las Naciones. Está Zea, quien recorrió Francia para contratar a sus pares, **los Sabios**, a fin de fundar “un establecimiento consagrado al estudio, a la naturaleza, al adelanto, a la agricultura, las artes y el comercio como **fuentes de progreso**”. Aquí está Santander, quien firmó la ley que creó un Museo de Historia Natural y Escuela de Minería, porque su sueño fue la educación del pueblo en la ciencia y en la democracia, y está el benemérito Sucre, quien tuvo el cuidado de recoger los estandartes y banderas del campo de Ayacucho, para que fueran las **primeras reliquias** expuestas en sus salas. En el Museo Nacional está la presencia viva de Mutis, maestro de Nariño y de Caldas, fundador de la Expedición Botánica, cuya antigua casa fue su primera sede, porque en el fondo el **Museo es continuación de la obra y el pensamiento de los libertadores**.

Tal como lo dijo Sucre en la carta enviada al primer director del Museo, “estos trofeos que envío, recordarán un día a los hijos de los libertadores que **sus padres, penetrados de los deberes patrios y del sublime amor a la gloria, condujeron en triunfo las armas de Colombia**”.

En este Museo están representadas las fortalezas de Colombia. Nuestra historia es una sumatoria de aciertos y logros de muchas generaciones, como también expresión de sus naturales yerros. **Recorrer sus pasillos y salones es encontrar a nuestros padres fundadores,**

a las culturas que hemos desarrollado como pueblo, nuestros avances y retrocesos. En el Museo están nuestras luces y nuestras sombras. **Visitar el Museo es descubrir que tenemos más triunfos que fracasos y que hay grandeza humana en cada uno de los años de nuestra historia.**

Ojalá todos los niños y jóvenes de Colombia pudiesen recorrer muchas veces en su etapa de formación académica el Museo Nacional.

Los libros son actas de los hechos, la vida y el pensamiento. El Museo, en cambio, recreación, es vida, es el contacto directo con los momentos fundacionales. Estudiar en el Museo como era la idea de Santander, permite retomar el que **aquí tenemos el pasado para mirar el futuro con optimismo razonable**, porque tenemos la demostración fehaciente, de que somos una gran Nación pensada como “comunidad imaginada” según Anderson.

El Museo es demostración de que tenemos más Patria de lo que quisieran algunos y de que nuestras instituciones políticas son legítimas, estables y permanentes en el corazón de nuestra historia, en el recorrido de nuestro pueblo. Pero también los analistas y los estudiosos consagrados, debieran recorrer el Museo con frecuencia. Aquí podrán comprender que si tenemos unos vínculos que unen a todos, a hombres y mujeres, a viejos y jóvenes, a pobres, ricos y clase media, a las pieles de todos los colores. Cuando ellos repasen el Museo, verán que **son muchas las virtudes que nos unen y que no hay conflictos antagónicos que nos dividan**, hasta el punto de ser considerados como contradicción incompatible no superable por el método sagrado y universal de la democracia.

El anterior discurso ubica elementos decisivos en cuanto a la comprensión del relato hegemónico del patrimonio cultural mueble nacional. Hay un evidente interés por resaltar el hecho fundacional de la patria-nación a través de la idea de los libertadores, los sabios y la educación. Para esto, se puntualiza en los padres fundadores y en la idea arraigada de la Patria, no como algo del pasado, sino como un elemento contemporáneo.

El discurso presidencial sobre el Museo Nacional determina un espacio inicial, centrado en la racionalidad científica y abanderado de ideales de progreso que se basan en un modelo europeo. La historia anterior pareciera no existir, ya que el mito fundacional debe descansar en los estandartes de la educación, la ciencia y la política, es decir, en los hombres racionales, blancos y educados, pero jamás en los hombres o mujeres de otros colores, incivilizados e iletrados.

En esta comunidad no importan las diferencias de género, edad, clase o raza, pues según él, se hace evidente que no existen “conflictos antagónicos que nos dividan”. En el discurso de Uribe, si bien el Museo puede mostrar tanto avances como retrocesos, es más una prueba de que como patria, tenemos más triunfos que fracasos. A esa patria le corresponde una Historia honrosa en donde no se evidencian los conflictos, diferencias, fracasos históricos y memorias cotidianas del colectivo de personas que conforman esta nación. El discurso, o más bien la narración de nación que propicia Uribe como patriarca, elimina el conflicto, pues según éste, el pasado que se muestra en el Museo permite pensar en un futuro optimista, en una gran nación,

tal y como lo expresa la narrativa nacionalista que alude al progreso, la dosis de armonía y la unidad alcanzada a través de todas las victorias narradas.

El discurso del presidente de la República propone una serie de relaciones imaginarias en base a ideas, objetos e imágenes, que se formula como una condición de verdad. Su imagen y discurso refuerzan la idea de Estado-nación patriótico en donde se representa a la comunidad nacional, desde la tradición, la artesanía y el folclor; y un punto fundacional que alude a la razón, la modernidad, la ilustración y la exaltación de vínculos y virtudes de toda la nación.

El Museo Nacional de Colombia, la prensa nacional y el marco legal, son tres Aparatos Ideológicos de Estado que se entretajan para configurar un marco y un relato hegemónico que habla de la capacidad de estructurar y construir una ideología alrededor del sistema cultural y patrimonial mueble. En conjunto, conforman un sistema discursivo que impide la injerencia del azar y que más bien, a manera de *archivo*, constituye los límites y las posibilidades de lo que puede ser dicho frente al tema. Como *archivo*, estos marcos y relatos hegemónicos hablan de un sistema en el que múltiples enunciados y diferentes mecanismos conviven, pero en el que finalmente se mantienen según una regularidad. Los tres Aparatos conforman un sistema representacional en el que el sentido circula y en el que leídos a través de la narrativa, se señala cómo es que debe funcionar el mundo de lo patrimonial en conjunto con sus cargas sociales.

De manera general, este sistema ideológico y representativo se basa en una selección patrimonial de objetos que testimonian la limpieza de sangre y los rangos de linaje (Castro-Gómez 88). El discurso de verdad frente al patrimonio cultural mueble nacional no puede separarse entonces de la institucionalidad: el dominio especializado ha exhibido una Historia dividida entre la criolla racional como punto fundacional frente a una Historia colonial y artesanal cargada de lo tradicional y, una Historia precolombina, lejana de ese discurso de realidad original. Éstas articulan una serie de ideas hegemónicas que, asumidas colectivamente, se perciben como naturales y que acompañadas de un orden en la discursividad, generan efectos prácticos y de verdad sobre por ejemplo, cómo asumir y enseñar la Historia Nacional, cómo sentirse patriota por llevar un sombrero vueltiao o cómo defender y venerar una historia y una imagen patriarcal desde la contemporaneidad.

En este panorama, para poder hablar de nación, la Historia se origina en la racionalización. Los saberes de la historia y el Derecho, califican, legitiman, ordenan y jerarquizan los bienes de interés cultural que pueden investirse con la categoría de carácter nacional a través de mecanismos como el saber-poder que otorga el marco legal, la exhibición museológica como manera de educar y narrar y la correlación de un patriarca y un medio masivo como principios de autoridad, comentario y definición de límites del discurso.

Los casos aquí presentados apuntan a la preponderancia de una Historia y no a la inclusión, participación, provecho o interacción que puede tenerse con las memorias en el momento de narrar. En estos términos, la narrativa de lo nacional a través del patrimonio cultural mueble oficial comprende: una continuidad histórica definida no sólo por la estructura de una narración lineal, progresiva y desarrollista que busca hablar sobre la grandeza de una nación; sino también por la convivencia de un imaginario de blancura y criollismo colonial en donde las propuestas

críticas, los planes y los diagnósticos realizados en torno a la cultura, la memoria y el patrimonio cultural continúan asentados en su mayoría en un gran relato de la Historia como era asumida hace dos siglos atrás. Ese por tanto, corresponde al gran marco y relato hegemónico que se vive hasta el momento en el patrimonio cultural mueble nacional: vivir acorde a los lineamientos de un Estado-Nación patriótico del siglo XIX que con sus exclusiones, controles, voluntades comunes y neutralidades define lo que se supone es la identidad nacional.



III. UN RELATO QUE NO ENCAJA

Teniendo en cuenta el marco y los relatos hegemónicos referidos al patrimonio cultural mueble nacional, puede afirmarse que su fundamentación radica más en la instauración de una sola Historia, que en la manifestación de distintos tipos de memorias. Resulta claro en este punto qué tipo de objetos son los que pertenecen a ese marco hegemónico, pero sobretodo, los que pueden ingresar paulatinamente a la lista, pues la narración se encuentra claramente definida. A pesar de esto, vale la pena revisar qué sucede con un caso que irrumpe en estado de “emergencia” para visibilizar las posibilidades de discontinuidad en el relato de lo patrimonial, alertando sobre las nociones fijas de legitimidad en lo representacional y de lo que se supone debe ser la identidad cultural nacional.

En este capítulo se explorará el caso de dos esculturas situadas en el espacio público de Bogotá que, como bienes muebles, se encuentran en la disyuntiva de *lo que se pretende sea* desde lo oficial el patrimonio cultural mueble nacional y *lo que podría ser* según los discursos que lo definen desde su función social y las prácticas de la gente. La fuerza de estas obras radica en que han logrado hacer persistir el pasado en el presente como vehículos de memorialización de un colectivo que teje lazos de rememoración y de manifestación pública en torno a una figura en particular. Una de las esculturas representa a Jaime Garzón y la otra, a uno de sus personajes, el embolador Heriberto de la Calle. Para esto, se abordará en primera instancia la figura personal de Garzón, luego se tratarán las implicaciones de su asesinato, y por último, se abordarán las esculturas en relación con el sentido del patrimonio cultural mueble nacional y los marcos y narraciones hegemónicas ya presentadas.

1. LA FIGURA DE JAIME GARZÓN

Muchos señalan que hablar de un único Garzón es difícil debido a los múltiples personajes que creó -y recreó-, y a los espacios en que participó públicamente mezclando humor crítico y política. A pesar de ser recordado afectuosamente por su afiliación con la risa y su actitud satírica frente a la situación del país, el otro recuerdo que se mantiene de Garzón es el de su asesinato el 13 de agosto de 1999 y que éste continúe impune después de nueve años. Para Antonio Morales, amigo de Jaime, “la muerte de Garzón les hizo ver a los colombianos que por primera vez el conflicto armado había tocado algo sagrado y tabú: la risa”⁵³

Garzón nació en Bogotá en 1961 y vivió en el barrio la Perseverancia, un barrio de tradicional de la capital de clase trabajadora. Ingresó posteriormente al seminario siguiendo su formación católica pero al poco tiempo fue expulsado. Cuando entró a la Universidad Nacional a estudiar Derecho,

53. “Cuatro años sin Jaime Garzón. Un adiós de carnaval” En: <http://www.revistanumero.com/38garzon.htm>. Obtenido: 27 de marzo de 2008.



Garzón pretendió ser un abogado dedicado a la causa de los pobres, pretensión que, junto con su educación cristiana y su fallida vocación sacerdotal, lo condujo a ser militante del Ejército de Liberación Nacional, la guerrilla guevarista impregnada por el marxismo cristiano y la Teología de la Liberación, dirigida por curas rebeldes y embudo generacional por el cual se fue a las montañas buena parte de la izquierda colombiana de la época⁵⁴.

Sin embargo, su paso por la guerrilla no duró más de tres meses, pues como se expresa en un artículo sobre su vida en la revista *Semana*, su destreza para manejar armas era nula y su desempeño como estrategia militar, desastroso. Nunca participó en operaciones militares y la misión más importante que cumplió fue cuidar un dinero del grupo que estaba enterrado, para lo que Garzón debía sacar la plata a ventilar para evitar que los billetes se pudrieran por la humedad. Se retiró de la guerrilla luego de entender que el asunto no se resolvía a través de las armas y dejando claros sus motivos, regresó a la Perseverancia⁵⁵. Durante algunos años trabajó como abogado y asesor, hasta que a finales de la década de los ochenta fue nombrado alcalde de la localidad de Sumapaz. Dentro de su actividad en la política, Jaime Garzón también participó en la preparación de la Asamblea Nacional Constituyente en 1990 y posteriormente, como empleado de la Presidencia de la República asumió la traducción de la nueva Constitución Política a las lenguas indígenas.

Garzón se dio a conocer como humorista en la televisión mediante la creación y caricaturización de personajes emblemáticos que develaban la situación política del país. Al respecto, el periodista Jota Ochoa señala: “sus imitaciones caricaturescas se burlaban de la realidad de una Colombia trastocada por la corrupción, el narcotráfico y la escena política. Tanto en los programas *Zoociedad*, como en *Quac, el noticero*, Garzón puso en sus personajes las distintas maneras de mirar un mundo inmediato, pero a su estilo”⁵⁶.

Garzón se burlaba de todos los sectores sin distinción. Sus alocuciones cuestionaban, a través de una bien lograda sátira, tanto a la guerrilla, como al paramilitarismo, al narcotráfico y a los políticos del país. Como señala Antonio Morales: “con ello logró fascinar al público gracias a la independencia y la irreverencia con que se enfrentaba a los diversos acontecimientos nacionales, pues por primera vez en Colombia el humor —que hasta ahora se había usado sólo en comedias fáciles y chistes prefabricados— servía para criticar de frente la escena política”⁵⁷.

54. “Cuatro años sin Jaime Garzón. Un adiós de carnaval” En: <http://www.revistanumero.com/38garzon.htm>. Obtenido: 27 de marzo de 2008.

55. “Jaime Garzón: 1960-1999”. En: http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=37963. Obtenido: 28 de marzo de 2008.

56. Agosto 13 de 2007. “Jaime Garzón, 8 años de un crimen sin respuestas”. En: <http://www.terra.com.co/actualidad/articulo/html/acu3919.htm>. Obtenido: 28 de marzo de 2008.

57. “Cuatro años sin Jaime Garzón. Un adiós de carnaval” En: <http://www.revistanumero.com/38garzon.htm>. Obtenido: 27 de marzo de 2008.

En junio de 1997, cuando terminó *Quac*, Garzón creó un nuevo personaje, Heriberto de la Calle, un embolador típico bogotano que hacía reír en la franja de uno de los noticieros nocturnos⁵⁸ al entrevistar a sus invitados. Heriberto era,

de la más extrema raíz popular, habitante de las avenidas pero también lustrabotas del poder. Inicialmente, en cámara subjetiva que correspondía a un personaje siempre oculto y silencioso, Heriberto limpiaba los zapatos y en largas parrafadas ponía en su sitio y hasta insultaba, en medio de una catarata de argot bogotano, al personaje de turno.⁵⁹

Paulatinamente, a finales de la década de los noventa y debido a su interés en el tema de los derechos humanos y la situación conflictiva que afrontaba el país a este respecto, Garzón empezó a jugar un papel importante como mediador en el proceso de paz con la guerrilla. Garzón había sido asesor de paz en varias ocasiones, y había colaborado con la Gobernación de Cundinamarca en temas de cultura. "Opinó con frecuencia sobre el proceso de paz, y sus opiniones eran, también con frecuencia, urticantes para sectores radicales. Podía latigar, a la vez a la guerrilla y al gobierno⁶⁰".

Su participación en el proceso fue duramente cuestionada por el General del Ejército Jorge Enrique Mora Rangel, quien sugirió esclarecer su papel frente a la guerrilla. Sin embargo, meses después, el General debió retractarse y reconocer la labor humanitaria de Garzón, tras conocer que su participación como emisario de paz había sido solicitada por el Gobernador de Cundinamarca Andrés González Díaz y apoyada por el entonces zar anti-secuestros, Fernando Brito.

La participación de Garzón en temas de paz y derechos humanos tenía por objeto ayudar a la liberación de secuestrados y a búsqueda de una solución concertada al conflicto que vivía el país,

meses antes de su asesinato, en casa de su compañera de vida, Gloria Hernández, a quienes todos conocían como la Tuti, sentó a su mesa a personajes de la vida nacional, ex presidentes, periodistas y empresarios para hablar de la necesidad de una salida negociada al conflicto armado.... Garzón se había convertido en el paño de lágrimas de los familiares de los secuestrados. Lo iban a buscar a su casa, a su trabajo, para pedirle que mediara, y eso hacía él, mediar en favor de los secuestrados⁶¹

68. Heriberto de la Calle apareció primero en el noticiero CM& y luego en el de Caracol. "Heriberto de la Calle. Jaime Garzón". En:

<http://www.youtube.com/watch?v=7hJKrSMbGVs&NR=1>.

59. "Cuatro años sin Jaime Garzón. Un adiós de carnaval" En:

<http://www.revistanumero.com/38garzon.htm>. Obtenido. 27 de marzo de 2008.

60. "Jaime Garzón, 1960-1999". En:

http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=37963. Obtenido: 28 de marzo de 2008.

61. "Crímenes contra periodistas, Proyecto impunidad". En:

<http://www.impunidad.com/index.php?showreporte=44&pub=107&idioma=sp>. Obtenido: 1 de abril de 2008.

Si bien Garzón logró la liberación de varios secuestrados, algunos aseguran que su acercamiento a la guerrilla le valió el rechazo de grupos de ultra derecha que consideraban como blanco y enemigo quien tuviera algún tipo de relación con grupos guerrilleros.

La apuesta política de Garzón fue usar el humor como herramienta de conciliación; sin embargo y paradójicamente, fue violentamente callado. Su imagen cala en distintos sectores, pues tal y como se expresa en el documental realizado por el periodista Hollman Morris sobre su asesinato,

Jaime Garzón tenía la posibilidad de unir tanto a ricos, como a pobres. Tenía la posibilidad de unir a ese país virtual con el país real. Jaime Garzón era un superdotado porque podía interpretar a las mayorías. Para sus asesinos, era un hombre que vertiginosamente nos podría acercar a la paz. Era un hombre que establecía puentes entre los opuestos a través de la palabra. Hay quienes opinan que el mejor homenaje para Jaime Garzón es iniciar un proceso de reconciliación cierto y verdadero, en ese momento nos podremos morir de la risa, pero por ahora nos estamos muriendo de impunidad.⁶²

2. DE LA RISA A LA IMPUNIDAD: EL ASESINATO DE GARZÓN

La muerte de Jaime Garzón produjo gran conmoción en el país. El viernes 13 de agosto de 1999, cuando se dirigía a las 5:45 a.m. a su trabajo como periodista en la emisora *Radionet* en Bogotá, fue asesinado de cinco balazos propiciados por dos sicarios que iban en una moto. Garzón había recibido varias amenazas de muerte desde tiempo atrás, sin embargo, en esta última ocasión le habían dado un plazo de vida de una semana⁶³.

Como muy pocas veces frente a la muerte de algún personaje nacional, la plaza de Bolívar en Bogotá se llenó de gente de manera espontánea. No se trataba de una marcha programada, ni de algún evento esperado, sino de un acontecimiento que estremeció al país. Exclamaciones como: "es la primera vez que nos hace llorar Jaime"⁶⁴ se escucharon entre las miles de personas que asistieron al lugar a repudiar su muerte. El cortejo fúnebre duró más de seis horas, pues la gran cantidad de personas que salieron a las calles a despedirse de Garzón, le impedían al carro fúnebre avanzar. Inclusive colapsó un puente peatonal en el que algunas personas se habían ubicado esperando el paso de la caravana al cementerio.

62. "El asesinato de Jaime Garzón. //Contravía//". En: <http://www.youtube.com/watch?v=xKGPeLn2EK4&feature=related>. Obtenido: 1 de abril de 2008.

63. "El asesinato de Jaime Garzón. (Parte I) //Contravía//". En: <http://www.youtube.com/watch?v=xKGPeLn2EK4&feature=related>. Obtenido: 1 de abril de 2008.

64. "El asesinato de Jaime Garzón. (Parte I) //Contravía//". En: <http://www.youtube.com/watch?v=xKGPeLn2EK4&feature=related>. Obtenido: 1 de abril de 2008.

La muerte de Garzón fue un acontecimiento doloroso para el país en general. Los comentarios en torno a ésta aluden a lo inverosímil que resulta pensar en el asesinato de alguien que hacía reír y que mediaba a su vez por la paz. Antonio Morales, amigo de Garzón, señala en “Cuatro años sin Garzón. Un adiós de Carnaval” cómo las interpretaciones que realizaba el humorista en televisión incidieron en que fuera una persona respetada y querida por muchos, pero a la vez, odiada por otros,

Cualquiera podía ser su amigo, cualquiera podía ser su enemigo. Su vida personal y su vida pública cada vez se mezclaban más. Andrés Pastrana dejó de hablarle, los militares también le retiraron el saludo y los narcotraficantes lo amenazaron. Desde los tiempos de Quac, Jaime había empezado a ser mucho más que el inquieto humorista. Su peso específico en asuntos «serios» del país era notable y ya empezaba a interesarse directamente como ciudadano en el tema de la guerra y la paz, en los derechos humanos, en el secuestro.⁶⁵

Desde 1999, el proceso fiscal del asesinato de Garzón ha presentado una serie de incongruencias que iniciaron con la captura e indagatoria de varios sospechosos que no fueron tenidos en cuenta posteriormente por inconsistencia de sus declaraciones. Para 2002, el juez séptimo del circuito especializado de Bogotá se declaró impedido para pronunciarse sobre el proceso judicial que se adelantaba por el asesinato del periodista, pues según sus declaraciones, “el asesinato no ocurrió en el ejercicio del periodismo y por lo tanto no hubo una finalidad terrorista”⁶⁶.

Sin embargo, en 2004 el juez Ballén Silva ordenó la reapertura de la investigación sobre el crimen. El 10 de marzo de ese año, Carlos Castaño, jefe de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), fue condenado como coautor de la muerte mientras dos hombres procesados como autores materiales del crimen eran absueltos al haberse verificado que habían sido involucrados a través de testimonios falsos preparados con anterioridad con intención de desviar la investigación⁶⁷. Los sospechosos habían sido presentados por el departamento de inteligencia del Estado, el Departamento Administrativo de Seguridad Nacional (DAS), como parte de la única hipótesis que en su momento se manejó respecto al asesinato.

Las incongruencias y falsos testimonios sirvieron para respaldar la argumentación de inconformidad y rechazo del colectivo de abogados encargados del caso frente al proceso judicial, así como para manifestar que no se habían tenido en cuenta otras hipótesis (unas 40 más) y testimonios que existían para esclarecer el caso. En esta ocasión, el abogado de la parte civil desaprobó el que se hubieran descartado hipótesis que vinculaban a algunos militares al homicidio, por lo que exigió nuevas declaratorias.

65. Morales, Antonio, 2003 “Cuatro años sin Jaime Garzón. Un adiós de carnaval” *Número*, en: <http://www.revistanumero.com/38garzon.htm>. Obtenido: 6 de diciembre de 2005.

66. “Controvertida decisión en el caso de Jaime Garzón”, 2002. En: http://www.flip.org.co/Alertas/Procesos_judiciales/2002/ale19_09_02.htm. Obtenido: 7 de diciembre de 2005.

67. “Crímenes contra periodistas, Proyecto impunidad”. En: <http://www.impunidad.com/index.php?showreporte=44&pub=107&idioma=sp>. Obtenido: 1 de abril de 2008.

Fuentes como “Chulo”, informante del Ejército, señala que él y agentes del ejército participaron en el asesinato de Garzón:⁶⁸ “Yo iba en una de las motos. En una moto iba el que disparó con otro. En otra moto estaba yo con otra persona y en una camioneta estaba un oficial y un cabo del Ejército”. Aunque “Chulo” se comunicó para que lo ayudaran a entregarse bajo la presencia de una Organización No Gubernamental y representantes de la Procuraduría y la Defensoría del Pueblo, ofreció un video y documentos que confirmaban su versión (en la que señalaba que había seguido órdenes de un coronel del Ejército que estaba pagándole un favor a Castaño), la entrega no se dio debido a los múltiples errores en los que incurrió la Fiscalía⁶⁹.

La situación conllevó a que el juez le ordenara al DAS “la apertura de una investigación sobre la implicación de diez funcionarios de la institución. Entre ellos, figuran cinco altos funcionarios”⁷⁰.

De igual manera, al conocerse la noticia de la reapertura de la investigación del caso Garzón por parte de la Fiscalía, la investigadora y periodista Claudia Julieta Suárez, de la Organización no Gubernamental “Colectivo de Abogados José Alvear”, denunció en los medios de comunicación que estaba siendo amenazada y seguida por vehículos con placas de organismos del Estado y que su teléfono estaba siendo interceptado⁷¹. En 2001, la periodista fue víctima de una retención temporal en la que fue amenazada por “meterse con la basura y no dejar descansar a los muertos”⁷²; ella y su familia sufrirían nuevos hostigamientos en 2004. Por esta razón, tuvo que salir del país durante un tiempo y denunciar de forma abierta los hechos. A pesar de las denuncias realizadas por la periodista, nada de esto ha sido esclarecido por parte de la Fiscalía.

Si bien en 2004 se produjo la orden a las autoridades competentes para que se investigara a algunos miembros del DAS que, junto a otros testigos habrían fabricado pruebas para esconder a los verdaderos responsables del crimen, a tres años de la reapertura de la investigación (y nueve del crimen), no hay una sentencia o conclusión aclaratoria con respecto a la participación de militares y altos funcionarios de entidades estatales. Hasta el momento, el caso de Jaime Garzón permanece en la impunidad.

68. “Crímenes contra periodistas, Proyecto impunidad”. En: <http://www.impunidad.com/index.php?showreporte=44&pub=107&idioma=sp>. Obtenido: 1 de abril de 2008.

69. “Crímenes contra periodistas, Proyecto impunidad”. En: <http://www.impunidad.com/index.php?showreporte=44&pub=107&idioma=sp>. Obtenido: 1 de abril de 2008.

70. “Caso Jaime Garzón. Periodista y humorista”. En: www.impunidad.com/cases/jaimegarzon.html. Obtenido: 7 de diciembre de 2005.

71. Calderón, D. “Fiscalía reabre investigación por el caso de Jaime Garzón”. En: <http://www.impunidad.com/cases/jaimegarzons2.htm> Obtenido: 7 de diciembre de 2005.

72. Entrevista radial realizada a Claudia Julieta Suárez por el Equipo Radio Nizkor/Madrid España el 11 de marzo de 2004 En: <http://www.radionizkor.org/colombia/julie.mp3> . Obtenido: 1 de abril de 2008.

3. LAS ESCULTURAS DE JAIME GARZÓN: RELIQUIA Y CONMEMORACIÓN

“ Mery, si me matan, mañana me hace un monumento que usted tiene muchas cosas con que hacer un monumento en mi nombre...”

Jaime Garzón⁷³

A diez días de la muerte de Garzón, el artista plástico Alejandro Hernández, junto con Fernando Guinard, coleccionista de arte y quien actuó en su momento como representante del artista, decidieron formular la posibilidad de erigir dos monumentos conmemorativos en Bogotá. A través de la carta del 23 de agosto de 1999 enviada al periodista Yamid Amat, director de *Radionet*, Guinard y Hernández señalan las motivaciones de la idea⁷⁴:

Como réplica a los asesinos de la paz y a los matones de diferentes calañas, le proponemos, fuera de concurso, la realización de dos monumentos conmemorativos a la memoria de Jaime Garzón y a Heriberto de la Calle para ser ubicados en los siguientes sitios:

En el sitio de su asesinato, una estatua en bronce, naturalista, que represente **la psicología de Jaime, su interioridad, su alma** y que capte sus rasgos característicos y fisonómicos.

En la plaza del barrio La Perseverancia, **raíz del pueblo colombiano**, una escultura en bronce de Heriberto de la Calle, que lo represente en la actitud característica de embolar a uno de sus entrevistados, cuya silla se encuentre desocupada para que allí se sienten todas las personas deseosas de compartir su presencia perenne.

En mi calidad de representante del maestro Alejandro Hernández le informo que él está dispuesto a no cobrar un sólo centavo por la realización de la obra, pues es un homenaje a uno de **nuestros grandes colombianos**.

Los costos de fundición se podrían financiar con donaciones de llaves y artículos de bronce en desuso, en cuyo caso sería financiado por el pueblo colombiano y no por empresas comerciales que se quieran aprovechar de la coyuntura de este repudiable asesinato⁷⁵.

73. “El asesinato de Jaime Garzón. (Parte I) //Contravía//”. En: <http://www.youtube.com/watch?v=xKGPeLn2EK4&feature=related>. Obtenido: 1 de abril de 2008.

74. El resaltado en negrilla es mío.

75. Monumento a Jaime Garzón y Heriberto de la Calle. Extractos de la carta enviada a Yamid Amat por Hernández y Guinard. En: <http://www.museoarteeroticoamericano.com/ujaimegarzon.html>. Obtenido: 21 de febrero de 2008.

La propuesta de Guinard y Hernández buscaba mostrar dos caras de Garzón: la suya (sin ningún tipo de personificación pero con el anhelo de mostrar un lado humano que se quería exaltar) para ser ubicada en el lugar de su asesinato; y la de Heriberto de la Calle, que como embolador, establecía una fuerte relación con lo popular. La idea de emplazar esta escultura en el barrio la Perseverancia tenía que ver con el apego de Garzón al sector y con que este barrio obrero le permitía al escultor sugerir relaciones entre el lugar y la figura del embolador. En cualquiera de los dos casos, el artista buscó posicionar un Garzón que, como colombiano grandioso, merecía ser conmemorado.

El proceso de consecución del material y de ejecución de las dos obras duró un año. Como comenta Guinard⁷⁶, la recolección del metal de fundición se realizó ubicando urnas con la imagen de Garzón en distintos almacenes de una reconocida cadena de supermercados. En camionetas de *Radionet*, la emisora donde trabajó Garzón, se recogió el material para ser llevado al artista ejecutor de las esculturas. Se recolectaron cerca de 500,000 llaves y objetos de bronce (aproximadamente 4 toneladas de metal), donados para ser fundidos como material de soporte de las obras. Guinard cuenta que para lograr el cometido final, el material recolectado tuvo que ser empleado como parte de pago en la fundición de las obras, pues se trataba de un proceso bastante costoso. También fue necesario recibir donaciones de algunas entidades que permitieron que las esculturas pudieran ser culminadas. Para la realización de las esculturas, Hernández señala que fue necesario estudiar videos y fotografías para lograr plasmar la figura de alguien que “no era un prócer ni un político. Era alguien muy cercano a la gente, un icono de la sociedad”⁷⁷.

76. Entrevista personal, 7 de marzo de 2008.

77. Villamarín, Paola. “Alejandro Hernández, escultor. Tomado del periódico El Tiempo, 9 de diciembre de 2003.

Obtenido de:

<http://www.colarte.arts.co/recuentos/H/HernandezAlejandro/critica.html>, mayo 14 de 2006.



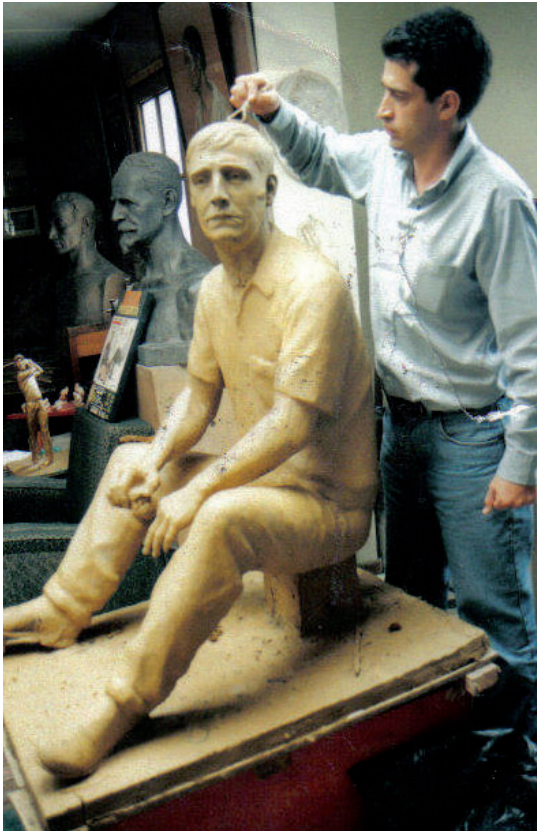
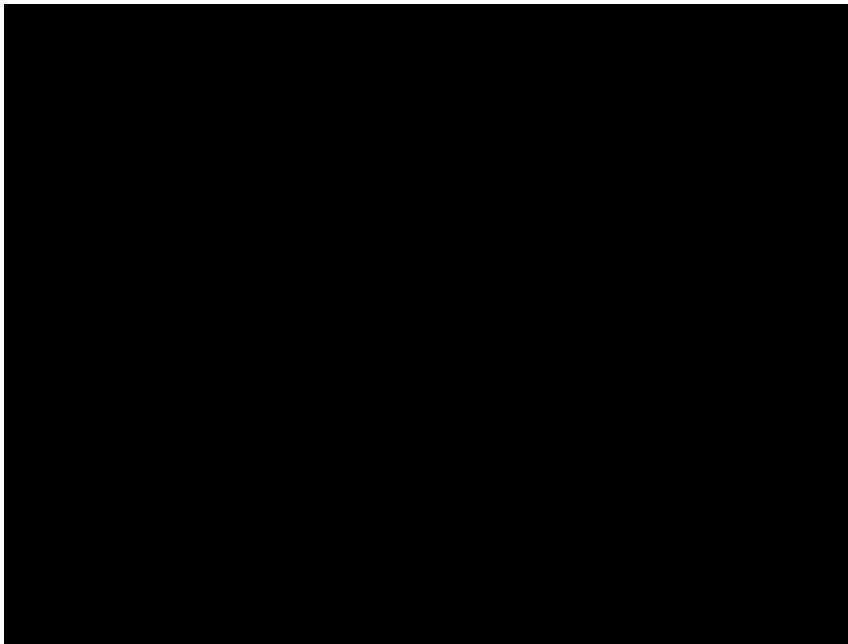


Imagen 14: Proceso de ejecución de las dos obras en el taller de Alejandro Hernández.



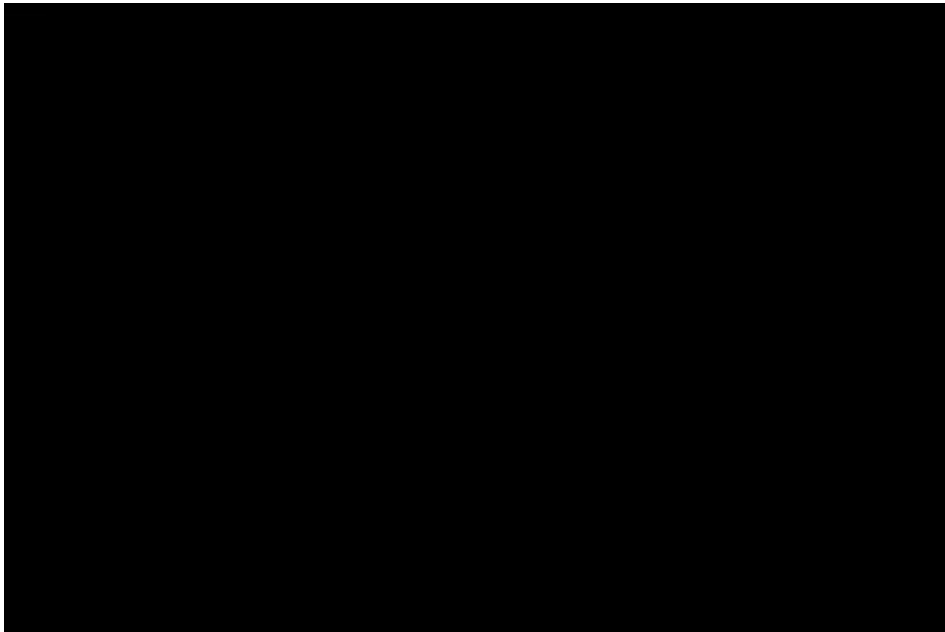
Video 1: Entrevista a Alejandro Hernández, Noticias Caracol, 13 de agosto de 2000.

*Este video se puede reproducir en la versión digital de PDF, se requiere Adobe Acrobat 6.0 o superior.





Imagen 15: Proceso de ejecución de las dos obras en el taller de Alejandro Hernández.



Video 2: Proceso de ejecución de las dos obras en el taller de Alejandro Hernández. Entrevista realizada por el canal Caracol.

*Este video se puede reproducir en la versión digital de PDF, se requiere Adobe Acrobat 6.0 o superior.



La imagen de Garzón, como producto de décadas recientes, tiene que ver con la incidencia de los medios en el público. Como señalan Martín-Barbero y Ochoa, “Nos encante o nos de asco, la televisión constituye hoy, a la vez, el más sofisticado dispositivo de moldeamiento y cooptación de los gustos populares, y una de las mediaciones históricas más expresivas de matices narrativas, gestuales, escenográficas del mundo cultural popular” (*Políticas de multiculturalidad* 117). Esto, en el caso de Garzón, alude a referencias directas e imágenes que apropiadas por el público, permiten hablar de él como icono e incluso como un mito que involucra ideas contrastantes: la risa que da paso al llanto, el trabajo por la “paz” y luego su crimen, la palabra y el silenciamiento.

La inauguración de las dos esculturas (en agosto de 2000) se transmitió por televisión. En las imágenes tomadas ese día por Fernando Guinard, así como en el noticiero, se observa la participación de diferentes sectores sociales: periodistas, policías, algunos soldados, la hermana de Garzón, algunos amigos cercanos del humorista, niños y adultos. También se encuentra un grupo de emboladores, entre los que se destaca uno que comentó que se había mandado sacar los dientes para quedar igual al personaje⁷⁸.

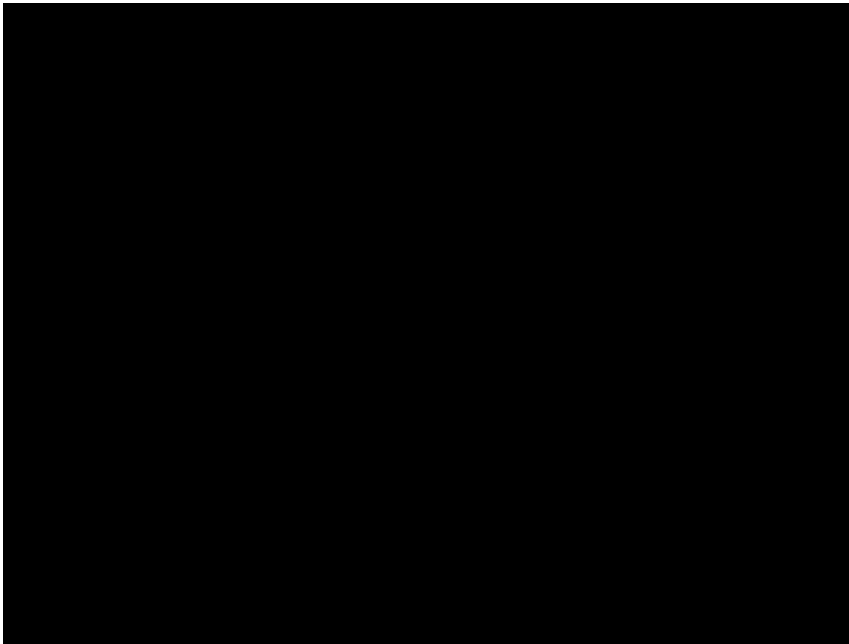


Imagen 16: Inauguración de la escultura de Heriberto de la Calle.

78. Noticias Caracol. 13 de agosto de 2000.



Imagen 17: Inauguración de la escultura de Jaime Garzón.



Video 3: Acto de inauguración de la escultura de Jaime Garzón, Noticias Caracol, 13 de agosto de 2000.

*Este video se puede reproducir en la versión digital de PDF, se requiere Adobe Acrobat 6.0 o superior.



Por un momento, tanto lo clásico en la representación de las dos esculturas, como la relación entablada con periodistas reconocidos y el gobernador de Cundinamarca, lograron que la idea de esta conmemoración (que no había surgido de la memoria oficial) quedara enmarcada en un acto con tintes oficiales. Sin embargo, es importante recordar que la imagen de Garzón logró muchas veces la convergencia de diferentes sectores, como el de los políticos y los medios, y otros como el de los emboladores y la gente del común. Lo que no se puede olvidar en este caso es que partió de un sentido de memorialización colectiva y no de la determinación de un decreto oficial. Los monumentos surgieron para conmemorar a Garzón a través de la materialización de una memoria en la que se tejen distintos recuerdos.

El escritor nadaísta Jota Mario Arbeláez, leyó el miércoles 9 de agosto de 2000 en el foro “A Garzón quitao”, organizado por el diario *El Espectador*, las siguientes palabras: “El mal humor del nadaísmo frente a la muerte de Jaime Garzón”, en donde se hace referencia a los monumentos. A continuación se presentan algunos apartes:

A Colombia entera la han rematado destripándole el corazón. Que era Jaime, ese genio multifacético de la actuación en cadena que hizo las delicias de un país ya sin dientes para la sonrisa....

En este país, donde se le da bala al que no tiene dientes, nos especializamos en hacer solemnes homenajes, para que en nuestro pecho se acallen los ecos de los disparos. De esta manera, si no resucitamos al muerto, por lo menos aire le damos en nuestro corazón apesadumbrado. Las últimas tres cajas de Jaime: su caja de dientes, su caja de embolar y la caja en que terminó, fueron movimientos al aire...

Si bien nunca fue un hombre de acero en vida, por lo menos después de muerto va a ser de bronce. Más vaciado que nunca, y a tamaño natural, entrará a obstaculizar el espacio público con dos esculturas monumentales que ha concebido y realizado el artista Alejandro Hernández. Una como Jaime Garzón el embanderado, donde fue ejecutado, y la otra como su otro yo lustrabotas, como Heriberto, en los prados de la Gobernación de Cundinamarca. En la vía pública a la intemperie, para siempre, o hasta que resuelvan a atentar con bomba o metralla contra la efigie del embolador y su caja, continuará nuestro amigo estatua tratando de “pulir” una realidad embarrada de la que no logramos escapar por más que corremos⁷⁹.

Como se lee en las sentidas palabras de Arbeláez, la escultura de Heriberto de la Calle cambió de ubicación con respecto a la inicialmente sugerida (el barrio la Perseverancia). Fue instalada diagonal a la Gobernación de Cundinamarca (Cll 26 Kra 50) por cuestiones de gestión de la entidad en el proceso de elaboración de la obra. La participación de la institución tuvo que ver con el hecho de que el entonces Gobernador, Andrés González Díaz, como se mencionó anteriormente, había conocido a Garzón y le había solicitado su participación como mediador en los procesos de liberación de secuestrados.

79. En: <http://www.museoarteeroticoamericano.com/ujaimegarzon.html>. Obtenido: 15 de marzo de 2008.



Imagen 18: Andrés González Díaz develando la escultura de Heriberto de la Calle el 13 de agosto de 2000.

El monumento de Jaime Garzón, por su parte, fue emplazado en un sitio cercano al de su muerte: la Carrera 42 Avenida de la Esperanza, diagonal a Corferias. El referente que utilizó el artista para realizar esta obra corresponde a una de las imágenes televisivas en que aparece Garzón durante la liberación de unos secuestrados mientras sostiene una bandera de Colombia. Por esta razón, el personaje de bronce lleva un asta en su mano derecha que sostiene una bandera de tela que ondea en el aire.



Video 4: Referente escultura Jaime Garzón, entrevista realizada por el canal Caracol.

*Este video se puede reproducir en la versión digital de PDF, se requiere Adobe Acrobat 6.0 o superior.





Imagen 19: Escultura de Jaime Garzón sosteniendo la bandera.



La idea de realizar dos monumentos figurativos que siguen cánones determinados de representación para ser ubicados en el espacio público, conlleva una carga de conceptualización clásica alrededor de lo monumental⁸⁰. Desde esa perspectiva, el monumento se asume como un elemento en el que se comparte la memoria o *conmemora*, ya que el término latino “monumentum” significa “recordar o conservar la memoria de algo” (Maderuelo, 17). Es así como desde el momento mismo de su concepción, los monumentos se piensan para hacer trascender la memoria, para crear un vínculo entre el momento en que fueron creados y el tiempo que vendrá, asociando pasado, presente y futuro.

A su vez, el monumento clásico por lo general hace referencia a esculturas en las cuales la figura humana es de vital importancia, al ser erigidas como centro de un espacio y ser elevadas por medio de un pedestal. En éstas, la composición responde no sólo al deseo de armonía sino también a ideas relativas al clasicismo o el neoclasicismo. Así, por ejemplo, puede presentarse el personaje elaborado en tamaño heroico que equivale a una altura de 2.60 metros, exaltarse su grandeza a través de la distancia que separa a la escultura del espectador, mostrar su intención de permanencia mediante la presencia de un pedestal y evidenciar algún valor como el patriotismo y la veracidad a partir del orden y equilibrio de la obra. Otra característica importante del monumento es que éste “se asienta en un lugar concreto y habla de una lengua simbólica acerca del significado o uso del lugar” (Krauss, 42).

Si bien el monumento de Jaime Garzón media con la caracterización tradicional de lo monumental a través de la vestimenta actual del personaje, su referente conceptual se asienta sobre una condición clásica. Se trata de una imagen de tamaño heroico, erigida sobre un pedestal, que porta una bandera de Colombia como valor a exaltar y que se encuentra ubicada en un sitio concreto que tiene una fuerte carga simbólica, pues habla del lugar en que se cometió el crimen. La escultura parece aludir a un Jaime Garzón que se encontraba al frente de una causa: Colombia, y por tanto, juega un papel de referencia nacional. La intención de esta escultura devela las ansias de mostrarlo bajo el sentido de grandeza y heroísmo. Ansias que se enfrentan al hecho de no ser un héroe oficialmente reconocido, por lo que se trata más bien de la expresión de anhelo de nombrarlo héroe nacional; un héroe abatido.

A diferencia del monumento de Garzón, la escultura de Heriberto invita a sentarse frente al personaje e incluso a entrar en relación directa con ésta, permitiendo tocarla, observarla de frente y alcanzarla. También incita a que el público recree una “embolada” por parte del personaje, mientras este mira, no con una sonrisa, sino con nostalgia hacia un lado. Estos elementos la vuelven cercana al espectador y permiten que rompa de manera contundente con la verticalidad y heroísmo que presenta la escultura de Garzón.

80. Las referencias sobre lo monumental han sido extraídas de (Bernal y Orozco 15-19).



Imagen 20: El público se sienta frente a la escultura e interactúa con ella.



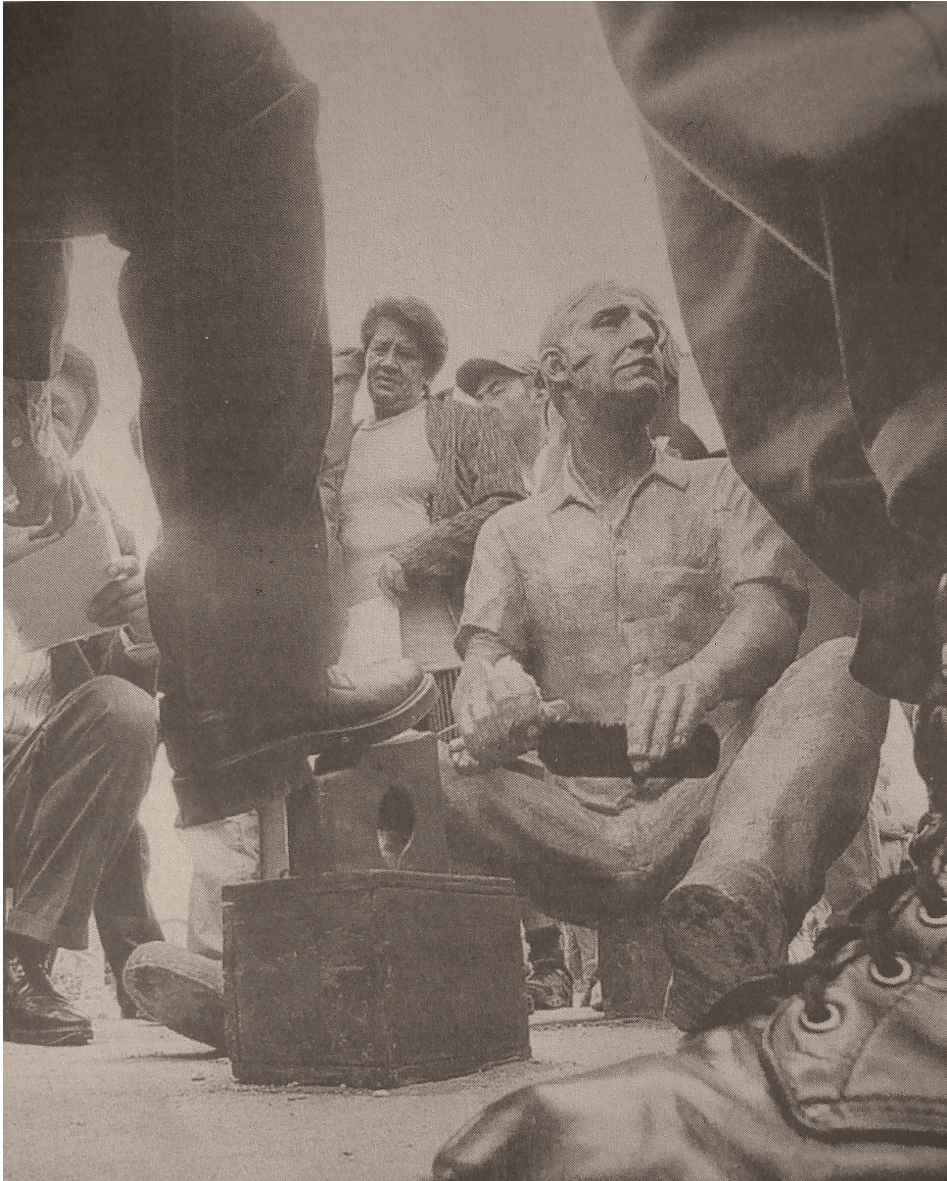


Imagen 21: El público se sienta frente a la escultura e interactúa con ella.

Estas características del monumento de Heriberto de la Calle lo sitúan en medio de lo que comprende un monumento tradicional y lo que puede entenderse como la deconstrucción de la lógica del monumento clásico que se evidenció históricamente en el siglo XX. Rosalind Krauss señala que la “desfiguración” del monumento se caracterizó por los siguientes elementos:

-Su falta de sitio o pérdida absoluta de lugar, pues ya no existe un lugar específico para emplazarlo.

-El inicio de las nuevas tendencias escultóricas, en donde ya no se busca conmemorar de manera clásica, sino abstraer o señalar.

-La falta de una función conmemorativa generando que el monumento haga referencia solamente a su propio material o a su forma de producción.

-La ausencia de pedestal en las nuevas tendencias escultóricas (44) pues dentro de la sociedad democrática ya no tenía el mismo sentido que en épocas pasadas elevar verticalmente la obra, conmemorando valores tradicionales como patria, religión o heroísmo.

En la obra de Heriberto de la Calle, sin pedestal, evidencia la necesidad de mostrar un personaje más humano, cercano y familiar sin dejar de lado una función clara: la de conmemorar. Por esta razón, y además por dar continuidad a una forma clásica de representar escultóricamente, puede decirse que este monumento se encuentra en una situación de transición en cuanto a lo que se considera un monumento clásico.

Si bien esto hace referencia a lo formal y lo estilístico, en otro aspecto puede decirse que estas esculturas conmemorativas pueden verse como *lugares de memoria*. Para Pierre Nora, estos son “lugares” pues involucran lo material, lo simbólico y lo funcional, y sirven como un llamado centrado en el recuerdo. Se trata de restos donde subsiste una consciencia conmemorativa que surge del sentimiento de la no existencia de una memoria espontánea; razón por la cual se conmemoran fechas, se organizan celebraciones, se crean archivos y se instauran monumentos entre otras manifestaciones (XVII-XLII). Las esculturas de Garzón fomentan la memoria y permiten constantemente la rememoración y la elaboración activa del pasado en el presente. Ya que son los individuos quienes promueven los lugares de memoria, en estos dos sitios en particular, resulta importante resaltar que la relación que mantiene el público con las esculturas es directa a través de acciones como llevarles flores, tocarlas y conmemorar alrededor de éstas la muerte del periodista cada año.

Lo anterior tiene que ver no sólo con el hecho de que los monumentos hayan sido erigidos en espacios determinados, actuando como elementos susceptibles de ser interpretados en la semiótica de la ciudad, sino también por tratarse de lo que Martin Heidegger denominaría *construcciones*. En términos del filósofo, una construcción no sólo hace referencia al hecho de levantar elementos contruidos, sino que corresponde también al sentido de habitar y de cuidar (mirar por). Ya que el construir implica fundar y erigir lugares, puede decirse que los monumentos

pueden constituirse en construcciones que permiten el surgimiento de “lugares”⁸¹, otorgando gran parte del sentido al espacio en que se encuentran. Los monumentos pueden “convertir un sitio en lugar, sólo con su presencia al dignificar el sitio y dotarlo de significados” (Maderuelo, 49). Al ser erigidos/construidos en lugares específicos, permiten la confirmación de lugares, los cuales en este caso son a su vez lugares de memoria en donde puede desarrollarse la posibilidad de habitar, de conmemorar y de cuidar.

En el caso de los monumentos de Garzón, el gesto de llevar flores a las obras permite hablar de éstas como lugares de memoria en donde la gente, más allá de contemplar una construcción, la *habita* mediante esa acción de *cuidar*. También es por esto que en los aniversarios de la muerte de Garzón se han llevado a cabo actos conmemorativos en estos lugares, así como en el sitio exacto donde el humorista cayó muerto (poste Calle 22 DB/SA Ak 42 B). La memoria colectiva construida en torno a estos monumentos se desarrolla dentro de marcos sociales que involucran tres elementos: *el espacio*, en tanto su ubicación y la relación que entabla tanto con el sitio de su muerte como con su vinculación a la Gobernación a través de sus gestiones de paz; *el tiempo*, por permitir la recordación de la muerte de Garzón cada 13 de agosto y *el lenguaje*, que en ambos casos, comprende un lenguaje simbólico de cuidado y gestos como el de colocar flores o el de tocar.



Imagen 22: El público toca la escultura de Heriberto de la Calle con afecto.

81. Se hace referencia a “lugar” en cuanto al término utilizado por Heidegger al hablar del ejemplo del puente: “Se piensa, ciertamente, que el puente, ante todo y en su ser propio, es sin más un puente. Y que luego, de un modo ocasional, podrá expresar además distintas cosas. ... El puente es, ciertamente, una cosa de un tipo propio, porque coliga la Cuaternidad del tal modo que otorga (hace sitio a) una plaza... Pero sólo aquello que en sí mismo es un lugar puede abrir un espacio a una plaza. El lugar no está presente ya antes que el puente” (135)



Imagen 23: Escultura con flores en el aniversario de la muerte de Jaime Garzón.

El marco social del lenguaje, específicamente el que implica tocar las obras, alude a una experiencia de manifestación de la memoria colectiva que en el caso del monumento de Heriberto de la Calle resulta interesante de analizar: la Gobernación de Cundinamarca decidió retirar la escultura del espacio público en 2006, al darse cuenta que el público se la estaba llevando a pedacitos. Myreya Sepúlveda, encargada de Patrimonio y Restauración de la Gobernación de Cundinamarca, dice que la escultura fue despojada de la caja del embolador, así como de pequeñas partes del cuerpo⁸². En la actualidad, la Gobernación de Cundinamarca no permite que se tomen fotos de la escultura, pues considera que no se encuentra en condiciones de ser mostrada. Por estas razones, señalan que tienen pensado llevar a cabo en algún momento un proceso de restauración de la obra.

Si se recuerda lo mencionado en el marco teórico sobre la memoria colectiva, el espacio predilecto de manifestación de ésta comprende el espacio público. En este caso, el hecho que conllevó el retiro de la obra del espacio público, y que por lo tanto impidió que se manifieste la memoria en este lugar, tiene que ver con que las acciones sobre la obra hayan sido calificadas de vandalismo. Sin embargo, de acuerdo al contexto y las relaciones de memoria que sugiere la imagen de Garzón, estas manifestaciones merecen una lectura diferente, al ser un caso único en el espacio público bogotano.

82. Información proporcionada mediante conversación telefónica, 10 de marzo de 2008.

LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA DE GARZÓN

La persistencia de la memoria de Jaime Garzón es un hecho. Alrededor de su imagen se concentra la evocación del pasado en el presente. Se trata de un fenómeno que aún después de nueve años se manifiesta constantemente en múltiples escenarios, de formas diferentes y a través de la proliferación de relatos dirigidos a luchar contra el olvido.

En el caso de la obra de Heriberto de la Calle, las asociaciones de representación son contundentes: la imagen del embolador trae hacia el presente algo previamente ausente (Godoy, 47). La obra logra, tanto en su condición de cercanía al público como en su invitación a tocarla, la manifestación de la ausencia de Garzón a través de la presencia material de su representación.

El hecho de que la gente se llevara pedacitos de la escultura permite compararla con una reliquia: el poseer un fragmento de la escultura metálica equivale a tener una parte de los restos corporales, o bien, de los objetos de uso cotidiano de un santo o mártir venerado. Es por esto que conservar el corazón, los dedos, la tela de la ropa o el pelo de un santo en un relicario, se puede equiparar en este caso, con el tomar y guardar la caja del embolador, o extraer parte de la camisa, el brazo o de sus zapatos.

Garzón podría relacionarse con la figura de un mártir en el sentido de haber persistido en sus principios y su proceder (¿a su fe frente al país?) aún sabiendo que iba a morir. Cuenta Mery Garzón (amiga de Jaime) en una entrevista realizada para *Contravía* el día antes del asesinato que, ante los nervios que mostraba Garzón, le preguntó: “Jaimito, ¿Vale la pena que usted se muera por este país? Por todo lo que está sucediendo que realmente son muchas muertes las que ha habido, como las de Galán, como otras, y que realmente llevan mucho y no sirven para nada ¿Vale la pena que usted se deje matar? Me dijo que valía la pena por Colombia”⁸³

En relación con la idea del mártir que “da la propia vida para que otros no sean asesinados, para no abandonar la propia fe, para sostener a los otros creyentes y, en definitiva, por amor”⁸⁴, puede decirse que Garzón permite generar ciertas relaciones con esta noción: no intentó esconderse o dejar a un lado su labor o su ideario de paz a sabiendas que iba a morir por esto. En la imagen de Garzón descansa la esperanza de la gente que lo veía como un mediador de paz, y como un “emisor de la verdad” a través del humor y la risa. En general, Garzón fue reconocido como un personaje ejemplar en medio de la guerra que vivía y que continúa viviendo el país. Por estos motivos, lo que sucedió con la escultura de Heriberto de la Calle permite generar conexiones con la idea de la reliquia, la cual venera o valora una parte del cuerpo del personaje representado “en proporción a las cualidades de la persona viva a la que se asocia la reliquia” (97). En la reliquia, la parte representa al todo, lo inanimado representa lo animado, lo muerto a lo vivo (Godoy, 91). De esta manera, una parte de la escultura, equivale a una parte de Garzón implicando un beneficio que refiere a la persistencia de la imagen esperanzadora, positiva y ejemplar con la que es recordado.

83. “El asesinato de Jaime Garzón. (Parte III) //Contravía//”. En: <http://www.youtube.com/watch?v=xKGPeLn2EK4&feature=related>. Obtenido: 1 de abril de 2008.

84. En: <http://www.conocereisdeverdad.org/website/index.php?id=3702>. Obtenido: 8 de abril de 2008.



En la actualidad, la ausencia del monumento de Heriberto de la Calle en el espacio público recuerda el proyecto de contra-memoria alemán de las décadas de los 80 y 90⁸⁵ (surgido en el contexto del problema de la memorialización del pasado nazi) en términos de cómo la ausencia genera retos para el trabajo de memorialización e implica una presencia activa por parte del público: “Los contra monumentos serían espacios de memoria concebidos por retar la premisa del monumento –ser efímero más que permanente, deconstruir más que desplazar la memoria, ser anti redentivo-. Ellos reimpondrían la agencia e involucramiento activo en el público” (Lupu 131).

Así, la ausencia del monumento provoca nuevos trabajos de memoria en la relación del público con la escultura y la persistencia de Garzón como figura asesinada. La parte contra-monumental de la escultura de Heriberto de la Calle se sitúa así bajo el sentido de la veneración a un antihéroe (un embolador) que se torna casi sagrado, llegando incluso al punto de mostrar lo irónico que resulta el desplazamiento físico de la obra al entrar en relación activa con la gente y sus distintas manifestaciones de memoria.

La imagen de Garzón persiste en la memoria colectiva y la afectividad: su muerte fue catalogada como uno de los 100 sucesos más importantes en la capital desde 1538 hasta la actualidad. El historiador Germán Ferro así lo expuso en la celebración del cumpleaños 466 de la ciudad (en 2004), en la conferencia “100 hitos históricos para recordar”, organizada por el Museo de Bogotá: frente a acontecimientos como el 9 de abril, la toma del Palacio de Justicia, la masacre de Pozzeto y la muerte de Luis Carlos Galán, se resalta y recuerda de manera vívida y con dolor el asesinato de Garzón.

A su vez, los resultados de la Consulta Nacional realizada por el Museo Nacional que se presentaron anteriormente, muestran la figura de Garzón como una de las más importantes en términos de los personajes de la historia nacional. En la primera sistematización de resultados, Jaime Garzón fue el segundo más importante en la categoría de personajes de la historia de Colombia después de Simón Bolívar, y cuarto en la segunda publicación. Para la categoría de acontecimientos relacionados con el conflicto interno, la muerte de Jaime Garzón fue quinta entre 17 sucesos definidos como los más relevantes por quienes participaron en la votación.

En la presentación pública de su libro “Bogotá imaginada”, Armando Silva ubica la figura de Garzón al nivel de otros dos líderes (Jorge Eliécer Gaitán y Luis Carlos Galán) que marcaron al país al estar “luchando por propiciar una mayor democratización de la sociedad colombiana”⁸⁶.

85. Los contra-monumentos abogaban por actividades sociales, rituales y representacionales que buscaban que el público asumiera de manera activa la carga de una memoria dolorosa que no debía ser olvidada - en detrimento de las narrativas “confortables” o “cerradas” propias del monumento “tradicional”. “Counter- Monuments”. En: <http://www.facinghistorycampus.org/campus/memorials.nsf/0/0E862768014D1FE985256E3E004F50E6>. Obtenido: 18 de julio de 2008.

86. “Resúmenes de las intervenciones en el Seminario Imaginario urbanos: de ida y vuelta. Presentaciones de ciudades imaginadas”. Armando Silva: Bogotá imaginada. En: http://www2.unia.es/artpen/ezine/ezine07_2006/ene05.html. Obtenido: 4 de abril de 2008.

Sus asesinatos (ocurridos en 1948, 1989 y 1999, respectivamente), fueron repudiados y son aún recordados. A su vez, los tres tienen monumentos en Bogotá – el de Gaitán en el barrio la Perverserancia y el de Galán en el Concejo de Bogotá⁸⁷. Esta última obra, incidentalmente, fue también realizada por Alejandro Hernández.

Se han publicado numerosos artículos, escritos, videos, documentales, *blogs* personales en la red y libros en torno a Garzón. En Internet existen grupos que congregan un gran número de personas en su conmemoración y tributo. En *facebook*⁸⁸, por ejemplo, se encuentran grupos que recuerdan a Garzón: “En memoria de Jaime Garzón”, “Jaime Garzón”, “Edificio Colombia (Recordando a Jaime Garzón)”, “Jaime Garzón, yo no me olvido de ti”, “Jaime Garzón”, “A la memoria de Jaime Garzón”, “Yo no he olvidado a Jaime Garzón y Heriberto de la Calle”. En varios de estos grupos es posible encontrar fotos de las esculturas conmemorativas.

El Garzón que se recuerda aquí es un líder pacifista, presentador y político asesinado “por decir la verdad”. El público lo extraña y repudia su muerte, e incluso le escriben como si aún estuviera vivo⁸⁹:

JAIME GARZÓN, **yo no me olvido de ti...** no me olvido porque tu muerte nos dejó un vacío enorme. **Tu, que nos enseñaste el papel de la crítica, la importancia de un pensamiento menos rígido, el deseo de trascender más allá de una simple tendencia costumbrista**, la razón de saber que los jóvenes somos grandes a pesar de que muchos se atrevan a decir que nos falta toda una vida por vivir. Sí, YO NO ME OLVIDO DE TI, porque has salvado con tu muerte la ideología de nosotros los jóvenes. MUCHAS GRACIAS!!!⁹⁰

Yo nunca me voy a reponer de la muerte de Jaime Garzón, y creo que Colombia perdió con él, el ejercicio de **una crítica sana e inteligente...** Todo ha empeorado. **Desapareció el centro** y ahora nos reducimos a paramilitares o guerrilleros. Ya no hay ideas. La izquierda y la derecha se desdibujan mutuamente desde los extremos absurdos, el odio y la intolerancia⁹¹.

Estaba pensando en si existía un grupo en memoria de Jaime Garzón y apenas entré a “groups” a mirar si existía apareció de primero en los actualizados!!! es muy grato saber que hay gente que no ha olvidado a sus **héroes caídos...**⁹²

ahhh cuanta falta que haces Jaime... **el país aclama por un seguidor tuyo...** pero todos temen de seguirte hasta donde estés... te queremos Jaime... y jamás te olvidaremos...⁹³

87. En cualquiera de estos tres casos, existe una sensación de “falta de cierre” en términos de la poca claridad que aún después de tantos años, existe sobre sus asesinatos. Esta situación definitivamente contribuye al problema de memorialización en el país.

88. A marzo de 2008, existían 20 grupos en facebook que recuerdan a Jaime Garzón.

89. Resalto frases en negrilla.

90. GrupodeFacebook, “JaimeGarzónyomeolvidodeti”. En: <http://www.facebook.com/group.php?gid=9979312153>.
Obtenido: 1 de abril de 2008.

91. Grupo de Facebook: “Jaime Garzón -no vas a morirte de manera singular- Colombialink.com” En: <http://www.facebook.com/group.php?gid=5186991940>. Obtenido: 1 de abril de 2008.

92. Grupo de Facebook: “A la memoria de Jaime Garzón”. En: <http://www.facebook.com/group.php?gid=10156007515>.
Obtenido: 1 de abril de 2008

93. Grupo de Facebook: “A la memoria de Jaime Garzón” En: <http://www.facebook.com/group.php?gid=10156007515>.
Obtenido: 1 de abril de 2008.

En estas manifestaciones públicas de no-olvido en la red, se resalta a Garzón como un maestro que enseñó a hacer crítica y que debería ser seguido. Se muestra a su vez, como una persona centrada con ideas que contrastan con los extremos políticos, que habiendo expresado sus ideas en un contexto político conflictivo, se convierte en un héroe. Garzón es por tanto un maestro, con un pensamiento crítico y centrado y a su vez, en héroe caído.

En la marcha que se realizó el 6 de marzo de 2008 en Colombia “contra todas las formas de violencia” (incluidas las desapariciones, desplazamientos forzados, masacres y asesinatos), la imagen de Garzón reapareció en pancartas, fotografías y textos que señalaban la necesidad de no olvidar el estado de impunidad de su muerte y de recordar su asesinato como un crimen de Estado. Sumado a esto y como ejemplo, la introducción del documental de *Contravía* sobre su asesinato, se hace desde la escultura de Heriberto de la Calle, lo que indica que la imagen de Garzón persiste en representaciones colectivas relativas al conflicto armado y la protesta social.



Imágenes 24, 25, 26: Fotografías tomadas el 6 de marzo de 2008 en la marcha “Contra todas las formas de violencia” en Bogotá.





Imagen 25



Imagen 26



La rememoración de Garzón presenta un vínculo activo con el presente. Las esculturas actúan como marcas materiales y simbólicas que permiten concretar gestos, imágenes, acciones, espacios y fechas; además de múltiples asociaciones como las expuestas anteriormente. La imagen de Garzón (en sus diferentes expresiones) involucra los afectos como reacción frente a su ausencia. Las manifestaciones de estas memorias establecen una lucha contra el olvido en donde la imagen de Garzón alude a la muerte de un vencido, al anhelo de verlo como héroe, a su relación con lo sacro, a un ejemplo a seguir, a un crimen impune, a la admiración, a la risa, a la nostalgia de lo que ya no está.

LAS ESCULTURAS DE GARZÓN Y LO PATRIMONIAL

Si se analizara la relación de las esculturas analizadas con lo patrimonial (teniendo en cuenta el patrimonio como referente de memoria, de lazos y de representación de lo nacional) podría pensarse que éstas cumplen con muchas de las características que permitirían catalogarlas como patrimonio cultural mueble de Interés Nacional; sin embargo, no entran en esta categoría, pues la imagen de un crimen impune que involucra agentes del Estado, impiden su oficialización. A continuación analizaré, en primera instancia, por qué podrían coincidir los discursos de lo patrimonial con lo “patrimonializable” de estas esculturas y luego presentaré las razones por las cuales en definitiva este relato no encaja dentro de los marcos hegemónicos que definen el patrimonio cultural mueble nacional.

Si bien no existe ninguna iniciativa para incluir los monumentos conmemorativos a Jaime Garzón como parte de la lista de Bienes de Interés Cultural de Carácter nacional, ambos cumplen con varios requisitos de lo que se espera debe ser el patrimonio cultural nacional. Por una parte, se trata de obras que podrían aludir a una conceptualización actual del patrimonio en donde no hay necesariamente que cumplir con la característica de ser un objeto heredado de un pasado lejano. A su vez, y como ya se vió, los monumentos cumplen con la función de construir lazos sociales, vínculos de cohesión y de memoria, pues desde su origen, se definieron desde fuertes lazos de afectividad y representatividad, al ser, mediante la participación directa de la gente y no a partir de un dictamen ministerial o de lineamientos oficiales que se logró su reconocimiento colectivo.

Quizá lo que adquiere mayor relevancia es que ambas obras actúan como referentes de memoria, sentido y pertenencia en tanto existe una interacción directa con un grupo y una recordación constante de la figura que representan. Es necesario insistir en esto, ya que no siempre existe claridad sobre cómo se conforman los lazos de pertenencia, identidad y memoria en lo que respecta a los bienes muebles declarados oficialmente como patrimonio cultural de carácter nacional. Esto puede observarse, por ejemplo, en las jornadas de campaña contra el tráfico ilícito que realiza el Ministerio de Cultura en distintas regiones del país para capacitar al público en el *conocimiento* de los objetos de valor cultural de sus localidades con el fin de evitar su comercialización. En estos términos, la preocupación del Ministerio recae en el desconocimiento del patrimonio cultural que se supone identifica a un grupo, que por ende debería reconocerlo. Se supondría que por tratarse de objetos que representan a la nación no debería existir la necesidad de acudir a *estrategias* para la creación de lazos de pertenencia y valor.

Las esculturas de Garzón guardan entonces sentido para un colectivo humano que podría entenderse en términos de lo nacional, pues como ya se mencionó, a partir de los resultados de la Consulta Nacional realizada por el Museo Nacional de Colombia, la imagen de Garzón es una de las más importantes en la historia del país. En estos términos, podría decirse que las esculturas de Garzón pueden entenderse como bienes patrimoniales capaces de ser considerados como de interés nacional. Sin embargo, si bien las obras pueden concebirse como marcas tangibles que materializan el recuerdo de Garzón, persisten más bien como parte de los relatos de las memorias que aún no son identificadas de forma oficial como parte de la historia nacional. La situación contradictoria de estas esculturas, en tanto bienes muebles que presentan de forma contundente las características requeridas para hablar de patrimonio cultural nacional, pero que no son reconocidas oficialmente como tal, permite cuestionar críticamente sobre cuáles son los elementos que se encuentran en juego para descartar la posibilidad de que sean nombradas y reconocidas de esa manera.

A pesar del tipo de relato que alude a la figura de quien hacía reír a través de un humor crítico social, el confuso proceso fiscal correspondiente a su asesinato resulta decisivo para entender el silencio manifiesto por parte del Estado en cuanto a cómo contar los hechos de su muerte y por lo tanto, a cómo insertar este relato dentro de la historia nacional, o dentro del grupo de objetos que pueden identificar de una u otra manera lo nacional. Si bien las esculturas de Garzón se erigieron como referentes materiales que permiten mantener vigente su memoria y los relatos en torno a ésta, la estrategia de omisión oficial respecto a lo que simbolizan Garzón y su muerte, ha impedido que desde ese espacio se pueda respaldar una narración definida. El silencio oficial como política de olvido en el caso de Garzón puede ser leído en contraste con el marco hegemónico en el que se desarrolla una historia lineal, continua, plagada de héroes y de antepasados lejanos con ansias por parte del Estado-Nación patriótico de que sean venerados y reconocidos.

Al no saber qué es lo que se debe narrar resulta mucho más conveniente callar. A manera de tensión latente, la posición oficial acude a este silencio como estrategia de omisión y de olvido que se enfrenta a la manifestación casi sagrada que ejerce un colectivo frente a las esculturas-reliquias-conmemoración que se erigieron en el espacio público de la capital. Sin embargo, es evidente a través de los diferentes relatos que persisten en contra del olvido de Garzón, que el olvido impuesto no ha logrado traducirse en olvido social.

Las esculturas de Garzón pueden ser relatadas desde la reliquia, lo popular o el humor frente a la cotidianidad de un país. Apuntan más a saberes afectivos, no conceptuales. A saberes no científicos, pero también a relaciones vitales, a relatos que emergieron y se consolidaron envueltos en el dolor de la violencia, en medio de silencios y olvidos intencionales. Estas obras permiten hacer referencia a prácticas de la memoria que se oponen al discurso “verdadero” de la historia como saber legitimador que justifica la selección del patrimonio cultural mueble de la nación: lo museal-nacional, lo patriarcal o la frontera legal, como Aparatos ideológicos de Estado, ofrecen imágenes que pueden ser reproducidas, estabilizadas y mantenidas a través de un conjunto de objetos que narran una historia de un pasado fundacional, remoto, artesanal o tradicional.

En ese gran relato fijo e instaurado de Nación no hay cabida para lo discontinuo, para las tensiones y fuerzas que escapan a la supuesta neutralidad. No pueden exhibirse marcas desprovistas de gloria, como una muerte que puede implicar a la institucionalidad estatal o la imagen de un hombre que se aleja de lo "eminente" por no ser un marqués, un político, un literato o un científico. De esta manera, los elementos del marco social de las narrativas del patrimonio mueble y los bienes seleccionados como representativos de la nacionalidad, reproducen constantemente un cierto tipo de nación, que restringe a su vez, otras posibilidades de identificación como es el caso de la imagen de Garzón a la que aluden las dos esculturas en Bogotá.

Si bien esto no implica que las narrativas que existen en torno a esta imagen escultórica dejen de darse, si afianza una lucha por el sentido de una presunta identidad nacional a través del patrimonio mueble oficialmente seleccionado en el país. En estos términos, entender la narrativa del patrimonio como un acto socialmente simbólico de lucha por el sentido, permite entrever el interés que pueden tener ciertos grupos sociales para controlar los mitos autorizados de una formación cultural dada (Mumby, 1997: 111). Unos mitos autorizados frente a los que lo contra hegemónico cobre fuerza para propiciar la emergencia y la ruptura en la narración y en donde las múltiples memorias logren volver crítica la Historia y las formas unívocas de representación.



CONCLUSIONES

Los intereses y propósitos iniciales que se plantearon para la elaboración de este trabajo tuvieron que ver con el sentido, producción y legitimación del patrimonio cultural mueble nacional y su relación definitoria con marcos y narrativas hegemónicas ancladas en instituciones y prácticas particulares. A la vez, se buscó evidenciar que esas narrativas se aferran intensamente a la idea Historicista y patriarcal del Estado-nación patriótico del siglo XIX, siendo ésta neutralizante, excluyente y definitoria de un único tipo de identidad. Se propuso a su vez evidenciar que, lejos de seguir siendo asumido como un elemento neutral o glorioso, el patrimonio cultural mueble se constituye dentro de un medio conflictivo y puede considerarse una estrategia de representación de múltiples identificaciones y luchas contra el olvido, apoyado en el trabajo de las memorias.

Con la aplicación de conceptos trabajados a la luz de los Estudios Culturales, se estructuró la investigación sobre la idea de patria y nación, la de memoria y la Historia, la de representación e ideología y la de los Aparatos Ideológicos de Estado. A través de los tres primeros casos estudiados -el Museo Nacional, el Marco legal y la prensa- se aplicó la teoría propuesta, tomando como base a los Aparatos Ideológicos de Estado para mostrar su relación con el contexto de patria en la narración de una Historia que se constituye a través de una representación ideológica específica.

Por su parte, para las esculturas conmemorativas de Garzón, se aplicó la teoría en términos de la configuración de la idea de *memorias* así como la de la representación como estrategia que también funciona por fuera de la narrativa hegemónica. Retomar las definiciones oficiales y etimológicas de patrimonio cultural nacional y enfrentar estas esculturas a los tres anteriores casos, permitió presentar un escenario de contraste y de disyuntivas frente a lo que ha sido oficialmente el patrimonio cultural mueble colombiano, o bien, lo que potencialmente y a través del ejercicio persistente de la memoria puede llegar a ser.

Los casos fueron analizados desde los textos, los contenidos y las posturas que conforman lo representativo de los objetos exaltados y conmemorados en los diferentes espacios abordados. La narrativa por su parte se empleó como herramienta interpretativa central, pudiendo afirmarse finalmente, que la selección del patrimonio cultural mueble en el país alude a un problema contundente en términos de lo que es la exclusión de la memorialización en las narrativas históricas de Colombia y a su enfrentamiento con una Historia oficial y decimonónica.

En esta vía, resulta importante recordar lo contradictorio que resultan los discursos académicos y oficiales definitorios de la función del patrimonio cultural mueble, que aluden a su capacidad de ser elemento vinculante en términos de lazos sociales, identidad y memoria; frente al tipo de objetos y colecciones seleccionadas, producidas y legitimadas de forma institucional y mediática. Si el patrimonio cultural mueble nacional construyera y vinculara la memoria tal y como lo señalan los discursos oficiales, tanto en su conformación como en su apropiación pesaría un sentido de actualidad del pasado mediante su evocación en el presente, así como una preponderancia de la afectividad. De esta manera, se articularía el pasado de los vencidos o los saberes sometidos dentro de los relatos nacionales.



La situación, sin embargo, es diferente: la narrativa articulada por los Aparatos Ideológicos de Estado estudiados parte de un punto fundante estable, con una trayectoria progresista y desarrollista conformada por victorias y héroes. La raíz etimológica del patrimonio y de la patria constituye la base de la narración patriarcal sobre la que se erige un Estado-nación idealizado que aboga por un pasado común, familiar, de autoridad por parte de un padre y por un presente y un futuro con ansias de voluntades compartidas. Este ideal de la narrativa, supone que sea abordada desde la victoria y los triunfos como verdad histórica, otorgando a los objetos patrimoniales, el carácter de testimoniales y verificadores de la realidad pasada.

A partir del estudio del Marco Legal, el Museo Nacional de Colombia y la prensa en conjunción con el discurso patriarcal contemporáneo, puede decirse que la narración hegemónica es homogénea, continua y cerrada, y se apoya en la distancia que otorga la Historia para legitimar eventos pasados y en la autoridad para exaltar de maneras diferentes lo que puede ser enunciado. Se trata de la congruencia de discursos científicos y de verdad con límites claros en lo que respecta a lo que es el patrimonio, así como a lo que puede llegar a serlo: no hay cabida para otro actor o situación social diferente a los *hombres* blancos gloriosos, racionales y heroicos, al indígena precolombino – no el que sobrevive sino el remoto: el que ya ha desaparecido- y a la tradición como forma de organización, permanencia y repetición indefinida del origen.

En cuanto a esta idea de lo tradicional, vale la pena señalar las semejanzas que guardan los procesos e impulsos mediáticos que se muestran en este trabajo hacia el patrimonio cultural mueble con respecto al concepto de “Marca país”: una estrategia de mercado e imagen para posicionar a los países dentro de la escala mundial como marca comercial e identitaria y que recientemente ha ido ganando adeptos en países latinoamericanos como México y Chile. Como señala el colectivo *Tristes Tópicos*, la

Marca País surge de la percepción valorativa que se tiene sobre la totalidad representativa de una nación... estas marcas se presentan como re activadoras del proyecto social de nación, sumergiéndose en el reto de dirigir y encausar la nacionalidad a través de un conjunto condensado de rasgos propios reconocibles a escala global: la percepción y circulación de las identidades (259-260).

Esto quiere decir, que lejos de encontrarnos gozando de una apertura de las naciones y las fronteras, se acentúan de la mano de la mercadotecnia, la política y la economía, las diferencias y los cierres infranqueables de la identidad nacional, geográfica y comercial de los países a través de la patrimonialización de ciertos objetos y marcas. Para *Tristes Tópicos*, la “Marca país”, implica no sólo esencialismo cultural, sino un impulso para que los países opten por desarrollar su marca a través de marcos que representan un universo identitario e imaginario rentable (260) tal y como sucede con elementos como el sombrero vueltiao, las fiestas regionales/turísticas y el trabajo artesanal “tipo exportación”. Este ingrediente comercial y de marca en términos de lo identitario-nacional, conjugado con la estabilización y visibilización de determinadas formas, actores y sucesos a través del patrimonio cultural mueble nacional como aquel que representa y permite narrar la identidad de los colombianos, crea y recrea constantemente un tipo de sujeto nacional y de identidad nacional, producto de un sistema de exclusión, control y sumisión frente a otras diversas formas, actores y sucesos que podrían ser visibilizados y narrados. En definitiva

y ante esta situación, la función del patrimonio como vinculante de memoria queda desplazada por completo por la Historización patriótica, que como idea hegemónica, se posiciona a través de plataformas y mecanismos políticos y estatales de constante repetición.

Dentro del marco hegemónico de lo nacional es determinante recalcar la relevancia de la idea de un Estado-nación patriótico pues permite explicar, entre muchos otros aspectos, lo contradictorio de unas políticas asentadas en la diversidad cultural, la participación y la democratización de la cultura frente a objetos y narrativas que no tienen en cuenta la representación de lo diverso ni los resultados de la participación colectiva. Un Estado-nación patriótico se funda en una racionalidad decimonónica que impide repensar la nación como abierta, descentrada y ligada a las identificaciones y no a *una única* identidad, conllevando a que en términos prácticos en cuanto a la selección y legitimación de patrimonios diversos no se haya recorrido aún ningún camino. Como señalan Martín-Barbero y Ochoa,

No se trata sólo de asumir la pluralidad como eje de la nación, desde la letra, como lo ha hecho Colombia desde la constitución de 1991. Se trata de transformar las estructuras para que la práctica de la diversidad sea posible sin caer en la desfachatez de disfrazar viejas políticas centralistas y patrimoniales con nuevas palabras como participación, diversidad cultural, descentralización (114).

A lo anterior, añadiría que si bien deben transformarse las estructuras, debe evidentemente transformarse como proceso paralelo, los parámetros desde los que se concibe la nación y la identidad. Stuart Hall muestra cómo hay una necesidad de una reconceptualización del sujeto, pensando en su nueva, desplazada, o descentrada posición (*Who needs identity 2*). El autor propone la identificación como una construcción, un proceso nunca completo; de esta manera, la identificación puede ser ganada o perdida, sostenida o abandonada, siendo finalmente condicional y contingente (*Who needs identity 2*) y por lo tanto, en constante cambio y transformación. Ante esta propuesta, resulta desafortunado el hecho de encontrar múltiples referencias a la diversidad, planes trabajados en dirección a la participación colectiva, leyes que sitúan la cultura como eje del desarrollo social e identitario y diagnósticos acertados sobre la situación conflictiva de lo patrimonial, cuando lo que en realidad se vive es una política de olvido y silencio disfrazada de neutralidad.

Es claro que la narrativa hegemónica a través del patrimonio cultural mueble nacional hace uso de un sistema representativo e ideológico que legitima la nación. A manera de intercambio en términos comunicativos, la narrativa hegemónica permite explicar cómo son pensadas y practicadas las cosas en términos de lo nacional, siendo esto muchas veces entendido como algo que hace parte del sentido común y no asociado directamente a una cuestión ideológica. Por este motivo, aprender la historia mediante una vista al Museo, presenciar la promulgación de nuevas declaratorias patrimoniales o el hecho de comprar un sombrero vuelto bajo los mensajes mediáticos que señalan *lo que nos hace colombianos*, aparenta no ser algo violento sino natural para estabilizarse como la forma de regla que prevalece.

En este contexto, no pareciera excluyente el no encontrar la representación de mujeres, negros, o manifestaciones históricas actuales entre otros sucesos y actores que también hacen parte de



la historia que nos conforma y constituye cotidianamente. Si bien el sentido representativo del patrimonio cobra fuerza al ser insertado en un sistema discursivo ideológico del Estado-Nación patriótico, uno de los elementos que se resalta con este trabajo es que la representación objetual puede asumirse a su vez como estrategia de visibilidad de otros relatos y no simplemente como característica del discurso hegemónico. A través del caso de los monumentos en espacio público conmemorativos a Jaime Garzón, se ilustró que el hecho del ejercicio de memorialización en su alianza con la fuerza de la representación, puede entenderse desde lo contra hegemónico al cuestionar el consenso naturalizado que existe frente al discurso unidireccionado de la historia y los acontecimientos nacionales. Las esculturas, la imagen de Garzón y la persistencia de lo simbólico en éstas por parte del público, permite una apertura de espacios de confrontación frente a sucesos dolorosos y violentos que exigen duelo, reconocimiento y reparación en distintos ámbitos.

Por esto, la puesta en escena de las memorias puede leerse como lo discontinuo en la narrativa y trayectoria Histórica de la nación. Una trayectoria que involucra un conflicto armado nunca acabado, y que ha impedido una libre movilidad frente a diferentes duelos pasados y recientes, así como el asumir de forma clara la existencia de olvidos intencionados. Al respecto, Sánchez explica que “En Colombia, donde “el pasado no pasa” porque la guerra no termina, el culto a la memoria es mucho más ambiguo que en estas historias ya consumadas” (Sánchez, 19). Esto por supuesto, incide en el tipo de percepción y sentido redentivo dado a la Historia, pues ésta resulta más sencilla de encarar y estabilizar cuando se trata de eventos seleccionados y acontecidos dos siglos atrás.

Como disputas de no olvido, la memorialización realizada a través de los objetos tiene la posibilidad de impedir el silenciamiento, al generar roles activos por parte del público. La invitación de Hall de discutir acerca de cómo hemos sido construidos y así pensar en cómo queremos mostrar nuestras identidades y representaciones, tiene que ver con esto. La forma patrimonial a partir de la que hemos sido construidos identitariamente resulta indispensable para resaltar la necesidad de una historia crítica y vital que sea útil para poder repensar el pasado y reactivarlo como historia efectiva. La manifestación de las memorias tiene que ver con la manera en como se crean nuestras identificaciones, prácticas e historias, pues como explica Lupu, “no sólo la memoria (y el recordar) se han convertido en una forma de reconciliación, se han tornado un proceso de formación de identidad” (158). Por los anteriores motivos, el cuestionamiento al patrimonio cultural mueble nacional resulta determinante. Entre los propósitos del trabajo no se encuentra el que estas esculturas sean nombradas oficialmente como patrimonio cultural, sino más bien preguntarse sobre la situación conflictiva respecto a dinámicas de homogenización de la identidad nacional bajo una forma narrativa. El problema hace imperativo que

en las decisiones sobre lo que se considera patrimonio cuenten, tanto o más que los expertos y arqueólogos, las comunidades involucradas, único modo de que la decisión responda no sólo al criterio de autenticidad sino también al de reconocimiento: que se trate de algo en lo que una colectividad concreta se reconoce y reconoce como parte de su historia y su vida cultural. (Martín-Barbero El futuro que habita la memoria 57).

Además de lo anterior, es decisivo lograr la articulación de las memorias dentro de las narraciones y relatos nacionales para que no se asuman como independientes, ajenas o por fuera de los múltiples escenarios que de una u otra manera las constituyen. Homi Bhabha propone por ejemplo el concepto de hibridez para mostrar cómo éste abre un campo de negociación donde el poder es diverso. La hibridez, dice, hace posible el surgimiento de una agencia intersticial que refuta la representación binaria del antagonismo social y que permite emerger visones de comunidad y versiones de memoria histórica, que dan forma narrativa a las posiciones de minoría (*Cultures in-between* 59). Según Bhabha, se debe permitir reinscribir el pasado, reactivarlo, relocalizarlo y resignificarlo, por lo que objetos que generan una alianza con el acto de recordar, pueden entenderse como una necesidad de articulación de relatos y múltiples identificaciones que se dan actualmente frente a lo nacional.

En la actualidad en Colombia, la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) adelanta un importante trabajo en el área de “Memoria Histórica” en términos de la relación que se le ha adjudicado con respecto a la reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado y a su injerencia como instrumento en la justicia transicional y en la reconstrucción de verdad. Si bien el área resalta la complejidad y la necesidad de trabajar de manera primordial el tema, no

aspira a un relato único de país o de nación –lo que resultaría inconveniente e indeseable pues llevaría a reproducir los patrones de exclusión- sino a la construcción de una memoria compartida o quizás mejor a una negociación de memorias sobre la base de la definición de reglas democráticas de tramitación de las diferencias y producción de los consensos (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación 3-4).

El problema de memorialización en Colombia implica por tanto, un constante trabajo en contra del olvido y la impunidad, a sabiendas de lo dificultad de terciar entre voces tan disímiles como los directamente implicados como actores armados y las víctimas que reclaman reparación en múltiples ámbitos. Sin embargo, y a pesar de su complejidad, la construcción de múltiples relatos es imperativa, pues el continuar reproduciendo las formas históricas, de representación y finalmente de concepción de la nación de hace dos siglos atrás, implica no sólo vivir de manera anacrónica y pausada en el tiempo, sino también asumir una política de olvido intencional. Por eso, resulta decisivo trabajar sobre las memorias y sus manifestaciones materiales, que como estrategia de visibilización de sentido y representación, contrastan con el panorama patriarcal, disciplinar, ficticio y totalizante que ha querido conferírsele al patrimonio cultural mueble nacional.

En cuanto a esto y para terminar, vale la pena dejar en el cuadro de enfoque para análisis futuros, uno de los distintos propósitos del plan de área de Memoria histórica de la CNRR: en uno de sus múltiples proyectos, dos de sus objetivos aluden por una parte, a estudiar el potencial de expresiones culturales –incluidas las expresiones plásticas- como recursos pedagógicos, comunicativos y factores de transformación de las representaciones colectivas del pasado, que cumplan una función a futuro como elementos de convivencia y reconciliación (CNRR 24); y por otra, a estimular “iniciativas de reparación simbólica, de conmemoraciones y de construcción de ‘lugares de memoria’ que respondan a demandas de las víctimas” (25). Para el presente trabajo esto plantea por supuesto, expectativas a un futuro cercano en el ámbito representacional

objetual. Plantea un reto de gran importancia que no deberá perderse de vista, frente al logro de estos propósitos tan específicos en términos de la inclusión de las memorias en las narrativas históricas del país y su incidencia en el ámbito patrimonial mueble nacional.



LIBROS, HEMEROTECA Y TEXTOS EN INTERNET

Achúgar, Hugo. Ensayo sobre la nación a comienzos del siglo XXI. En: Cuadernos de nación. Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta. Martín Jesús Barbero, Coord. Bogotá: Ministerio de Cultura Imprenta Nacional de Colombia, 2002.

Althusser, Louis. Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Bogotá: Editorial Tupac Amará, s.f.

Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Barbosa, Marialva. Senhores da memoria. Trabalho enviado para o NP02- Jornalismo, do IV encontro dos núcleos de Pesquisa da intercom. P.D.F., S.f.

Barnett, Clive. "Culture, government and spatiality. Reassessing the Foucault effect in cultural policy studies". International Journal of Cultural Studies. (1999): s.p.

Bates, Thomas. "Gramsci and the theory of hegemony". Journal of the History of Ideas. Vol. 36, No. 2. Apr-Jun (1975): 351-366.

Bauman, Zygmunt. From pilgrim to tourist or a short history about identity. En: Who needs identity. Edited by Stuart Hall and Paul Du Gay. London: Sage Publications, 1971.

Bayardo, Rubens. "Políticas culturales y cultura política". Argumentos. 5 de junio. (2005):1-5.

Bennett, Tony. "Cultural policy beyond aesthetics". Working paper. The cultural policy center, University of Chicago. (2000):2-13.

---. The birth of the Museum. New Cork: Routledge, 2006.

Berger, Stefan; Lorenz Chris. "National narratives and their others: Ethnicity, class, religion and gendering". Storia della storiografia: rivista internazionale. 50. (2006): 59-98.

Bernal Castillo, Ximena; Orozco Graiño, Juliana. Reconocimiento de valores de monumentos en espacio público. Caso de estudio: Monumento de Bolívar de la Plaza de Bolívar y Monumento de Bolívar Orador del Parque de los Periodistas. Tesis para optar al título de pregrado en Restauración de Bienes Muebles. Universidad Externado de Colombia, 2002.

Bhabha, Homi. Narrando la Nación. En: Fernández Bravo, Alvaro (comp.). La invención de la nación. Lecturas de identidad de Herder a Homi Bhabha. Buenos Aires: *Manantial* SRL, 2000.

---. El lugar de la cultura. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 2002.

Bolívar, Ingrid et al. Coord. Cuadernos de Nación: Nación y sociedad contemporánea. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2002.

Borrat, Héctor. El periódico. Actor político. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1989.

Brown A.D., Humphreys M. "Nostalgia and the narrativization of identity: a Turkish case study". *British Journal of Management*. Vol 13. (2002): 141-159.

Cabrera, Marta. Writing Civilisation: the Historical Novel in the Colombian National Project. Tesis para optar al título de doctorado en Comunicación y Estudios Culturales. University of Wollongong, 2004.

Castro-Gómez, Santiago. La Hibris del punto cero. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

Clifford, James. "Sobre el coleccionismo de arte y cultura". Criterios. No. 31 (1994): 1-6.

De Moraes, Dênis. "Hegemonía cultural y comunicación en el imaginario social contemporáneo". Espéculo Revista de Estudios Literarios Universidad Complutense de Madrid. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/hegecult.htm>.

Dibley, Ben. "The Museum's Redemption. Contact zones, government and the limits of reform". International Journal of Cultural Studies. Vol. 8 (1). (2005): 5-27.

Dirks Nicholas, et al. (edit). Culture, Power, History. A reader in contemporary social theory. Princeton: Princeton University Press, 1994.

Duncan, Carol. Art museums and the ritual of citizenship. En: Pearce, Susan. Interpreting objects and collections. New York: Routledge, 2001.

Enrenhaus, Peter. Narrativas culturales y motivo terapéutico: la contención política de los veteranos de Vietnam. En: Mumby, Dennis (comp). Narrativa y control social. Perspectivas críticas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997.

Fernández, Luis Alonso. Museología y museografía. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.

Foucault, Michel. El orden del discurso. España: Tusquets Editores, 1987.



- . Defender la sociedad. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . La Arqueología del Saber. México: Siglo XXI Editores. S.A., 1972.
- . Nietzsche, la genealogía, la historia. Valencia: Pretextos, 1992.
- . Seguridad, territorio, población. Cursos en el Collège de France, 1977-1978. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.
- Gnecco, Cristóbal; Zambrano, Marta (Ed). Memorias hegemónicas, memorias disidentes. El pasado como política de la historia. Bogotá: Arfo Editores. 2000.
- Godoy, Jack. Representaciones y contradicciones. Barcelona: Paidós, 1999.
- Hall, Stuart. "Who needs identity?", en: Stuart Hall and Paul Du Gay (edit), Questions of Cultural Identity. London: Sage Publications, 1971.
- . Significado, representación, ideología: Althusser y los debates post estructuralistas, En: Curran James, et al.(comp.). Estudios culturales y comunicación. Barcelona: Paidós, 1998.
- - -. "Dos paradigmas". Revista Causas y azares. Nº 1. (1994). En: nombre falso. Comunicación y sociología de la cultura. Enero 15 de 2008 en <http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=93>.
- - -. Representation. Cultural Representations and signifying practices. London: Sage publications, 2003.
- Hannounm, Abdelmajid. "Paul Ricoeur on Memory". Theory, Culture and Society. Vol. 22 (6). (2005):123-137.
- Hartog, Francois. "Time and Heritage". Museum Internacional. No. 227. Vol. 57 No. 3. (2005): 7-18.
- Heidegger, Martin. Conferencias y Artículos. Barcelona: Serbal, 1994.
- Hernández, Francisca. Planteamientos teóricos de la Museología. España: Trea, S.L, 2006.
- Hobsbawn, Eric. Etnicidad y nacionalismo en Europa hoy. En: Fernández Bravo, Alvaro (comp.) Buenos Aires: Manantial SRL, 2000.



- Jelin, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.
- Kansteiner Wulf. "Hayden White's Critique of the Writing of History". History and Theory. Vol 32, No. 3. (1993): 273-295.
- Krauss, Rosalind. La escultura en el espacio expandido. En: Maderuelo Javier. La pérdida del pedestal. España: Cuadernos del Circulo de Bellas Artes, 1994.
- Lechner, Norbert. Orden y memoria, En: Gómez Sánchez Gonzalo, et al (comp.). Museo, memoria y nación. Bogotá: Ministerio de cultura, 2000.
- Le Goff, Jacques. El orden de la memoria. El Tiempo como imaginario. España: Paidós Básico, 1991.
- Lidchi, Henrietta. The politics and the politics of exhibiting. En: Representation. Cultural Representation and signifying practices. London: Sage Publications, 2003.
- Llul, Josué. "Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural". Arte, individuo y sociedad. Vol. 17. (2005): 175-204.
- Lord, Beth. "Foucault's Museum: difference, representation, and genealogy". Museum and Society. 4. (2006): 11-14.
- Lupu, Noam. "'Memory vanished, Absent, and Confined. Project in 1980s and 1990s Germany". History & Memory. Vol. 15, Number 2. (2003):130-164.
- Maderuelo, Javier. La pérdida del pedestal. España: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, 1994.
- Mantecón, Ana Rosas. "El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos. Presentación". Revista Alteridades. Año 8, núm. 16. (1998): 1-9.
- Mate Reyes, Manuel. "Memoria e Historia: Dos lecturas del pasado". Letras libres. Nro. 53.(Febrero de 2006): 44-48.
- Mc Donald, Sharon J. "Museums, nacional, postnational and transcultural identities". Museum and society. 1. (2003):1-16.
- Martín Barbero, Jesús. El futuro que habita la memoria, en: Gómez Sánchez Gonzalo, Obregón Wills María Emma, (comp.), Museo, memoria y nación. Bogotá: Ministerio de cultura, 2000.
- .Coord. Cuadernos de Nación. Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta. Bogotá: Ministerio Cultura. Imprenta Nacional de Colombia, 2002.



- . Comunicación masiva: Discurso y poder. Quito: Ediciones CIESPAL, 1978.
- . "Reconfiguraciones de lo público". Análisis. 26. (2001):71-88.
- y Ocha Gautier, Ana María. Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular, en: Mato Daniel (comp.) Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización. Buenos Aires: Clacso, 2001.
- Mendoza García, Jorge. "Reconstruyendo la guerra sucia en México: Del olvido social a la memoria colectiva" Revista electrónica de Psicología Política. Universidad Nacional de San Luís. S.r.
- Ministerio de Cultura. Manual para inventarios. Bienes Culturales Muebles. Bogotá: Imprenta Nacional, 2005.
- Ministerio de Cultura-Universidad Externado de Colombia. "Diagnóstico de la Política Pública del Patrimonio Cultural Mueble en Colombia". Bogotá. Documento sin publicar, 2004.
- Mumby, Dennis (comp). Narrativa y control social. Perspectivas críticas. Buenos Aires: Amorrortu Editores 1997.
- Nietzsche, Friedrich. "De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida". Antología. Llinares, Joan. Barcelona: Península, 1988. 53-113.
- Noguera Fernández, Albert. "Poder y hegemonía política. El Sistema cruzado de validez y eficacia derecho-economía". Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad. Vol. XIII. No. 37. (Septiembre-Diciembre de 2006): 11-48.
- Nora, Pierre. Realms of memory. The construction of the French past. New York: Columbia University Press, 1996.
- Ochoa Gautier, Ana María. Políticas Culturales, Academia y Sociedad. Caracas: CLACSO, 2002.
- Pareck, Bhikhu. El etnocentrismo del discurso nacionalista. En: Fernández Bravo, Alvaro (comp.). La invención de la nación. Lecturas de identidad de Herder a Homi Bhabha. Buenos Aires: Manantial SRL, 2000.
- Prats, Llorenç. Antropología y patrimonio. España: Ariel, 1997.
- Periódico "El Tiempo", año 2004.

Quijano, Anibal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.. en: Edgardo Lander (ed.) La Colonialidad del saber : Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericana. Buenos Aires: Clacso, 2000.

-- "Colonialidad del poder y clasificación social". Journal of World Systems Research VI, 2 summer/fall. (2000): 342-386.

Rankin, Jenny. "What is narrative? Ricoeur, Bakhtin and Process Approaches". Concrescene. Vol. 3 (2002):1-12.

Reboredo, X.M. La invención del Estado- Nación. España: Ronsel, 2001.

Renan, Ernest. ¿Qué es una nación? En: Fernández Bravo, Alvaro (comp.).La invención de la nación. Lecturas de identidad de Herder a Homi Bhabha. Buenos Aires: Manantial SRL, 2000.

Rodríguez Prada, María Paola. Cuadernos de curaduría/Edición especial. "Aproximaciones a la historia del Museo Nacional. Origen de la institución museal en Colombia: entidad científica para el desarrollo y el progreso". Cuadernos de Curaduría Nro. 6 (Enero-junio de 2008). En: <http://www.museonacional.gov.co/institucion.pdf>

Rodríguez Vega, Margarita. "Tiempo y narración en el marco del pensamiento post metafísico". 3 de marzo de 2008 en www.ucm.es/info/especulo/numero18/ricoeur.htm.

Rodríguez, Víctor Manuel. "La fundación del Museo Nacional de Colombia. Ambivalencias en la narración de la nación colombiana moderna". Nómadas. Nro. 8. (Marzo de 1998): 76-88

Rodríguez, Víctor Manuel. "Políticas culturales y textualidad de la cultura: Retos y límites de sus temas recurrentes". Organización de Estados Iberoamericanos. 30 de octubre de 2005 en <http://www.campus-oei.org/cultura/vmrodiriguez.htm>.

Rowe Shawn M, Wersch James V., Kosyaeva Tatyana. "Linking little narratives to big ones: narrative and public memory in the history museum. Culture and Psychology. Vol. 8 (1). (2002): 96-112.

Saldarriaga Roa, Alberto. "Criterios para la calificación de los bienes inmuebles y muebles de interés cultural". Trabajo sin publicar. Bogotá: Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio, 1999.

Sánchez, Gonzalo. Guerras, memoria e historia. Bogotá: Imprenta Nacional, 2003.

Swarzxstein, Dora. "Memoria e Historia". Desarrollo económico. Revista de Ciencias sociales. Vol. 42. No. 167. (Octubre-Diciembre de 2002): 469-482.



Segura, Marta. Itinerario del Museo Nacional de Colombia. Tomo I. 1823-1944. Cronología. Bogotá: Colcultura, Museo Nacional de Colombia: 1985.

Sepúlveda Dos Santos, Myriam. "Museums and memory: The enchanted modernity". Journal for cultural Research. Vol. 7, No. 1. (2003): 27-46.

Sierra, Yolanda. "Restauración, instrumento para construir nación". Revista Filigrana. Número tres. (2002): 21-29.

Sinekypova, Galina. "Building the public sphere". Journal of Communications. 56. (2006): 505-522.

Stewart, Kathleen. "Nostalgia- - A polemic". Cultural Anthropology. Vol. 3, No. 3. (1988): 227-241.

Tristes Tópicos. Estrategias creativas de patrimonialización de la Identidad/La Marca País. En: PRODUCTA50. Producta 50 y Productions Eds. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. I Mitjans de Comunicació, 2007.

Vargas, Vivian Natalia. La imagen de nación que se construye y refuerza en la sala Emancipación y República 1810-1830 del Museo Nacional de Colombia. UNIANDES: Bogotá, 2004.

Vega Rodríguez, Margarita. "Tiempo y narración en el marco del pensamiento post metafísico". En: www.ucm.es/info/especulo/numero18/ricoeur.htm.

Visacovsky, Sergio. "Cuando las sociedades conciben el pasado como "memoria": un análisis sobre verdad histórica, justicia y prácticas sociales de narración a partir de un caso argentino". Antípoda. Número 4. (Enero-Junio de 2007): 49-74.



PLANES, DECRETOS Y LEYES:

- Decreto 1746 de 2003. "Por el cual se determinan los objetivos y estructura orgánica del Ministerio de Cultura y se dictan otras Disposiciones".
- Constitución Política de Colombia. República de Colombia, 1991.
- Ley General de Cultura. Ley 397 de 1997. República de Colombia.
- Ley 1185 de 2008. "Por la cual se modifica y adiciona la ley 397 de -1997 Ley General de Cultura- y se dictan otras disposiciones".
- Ministerio de Cultura/Museo Nacional de Colombia. Plan estratégico 2001-2010: Bases para el Museo Nacional del futuro. Convenio PNUD/COL/96/017. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2002.
- Plan de Área de Memoria Histórica. Sánchez Gómez, Gonzalo, coord. Aprobado por el Pleno de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, del 20 de Febrero de 2007.
- Plan Nacional de Cultura 2001-2010. Hacia una ciudadanía democrática cultural. Un plan colectivo desde y para un país plural. Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2001.
- Resolución número 395 de 2006, por la cual se declaran como Bienes de Interés Cultural de Carácter Nacional algunas categorías de bienes muebles ubicados en el territorio Colombiano.



PÁGINAS DE INTERNET

- <http://www.calibuenanota.com/arteycultura/notas/Julio152005/jeronimo.html>. Arriba Colombia estés donde estés.
- <http://www.colombia.com/noticias/autonoticias/2006/DetalleNoticia27621.asp>
- <http://www.colarte.arts.co/recuentos/H/HernandezAlejandro/critica.html>, Villamarín, Paola. "Alejandro Hernández, escultor. Tomado del periódico El Tiempo, 9 de diciembre de 2003.
- <http://www.conocereisdeverdad.org/website/index.php?id=3702>.
- <http://www.derechos.org/nizkor/colombia/doc/pineda2.html>. Eleonora Pineda aceptó ser parte de las AUC.
- <http://www.embajadacolombia.it/sito5/main.php?&l=1&n=430>. Temas: Colombia en la Meca de la Moda.
- http://www.etniasdecolombia.org/periodico_detalle.asp?cid=2795. Sombrero vueltiao, caña flecha y cultivo de maíz. En busca de orígenes y significados. Denominación y elaboración.
- <http://www.facebook.com/group.php?gid=9979312153>. Grupo de Facebook, Jaime Garzón yo no me olvido de ti..
- <http://www.facebook.com/group.php?gid=5186991940>. Grupo de Facebook: Jaime Garzón -no vas a morirte de manera singular- Colombialink.com.
- <http://www.facebook.com/group.php?gid=10156007515>. Grupo de Facebook: A la memoria de Jaime Garzón.
- <http://www.facebook.com/group.php?gid=10156007515>. Grupo de Facebook: A la memoria de Jaime Garzón.
- http://www.flip.org.co/Alertas/Procesos_judiciales/2002/ale19_09_02.htm. Controvertida decisión en el caso de Jaime Garzón, 2002.
- <http://www.impunidad.com/index.php?showreporte=44&pub=107&idioma=sp>. Crímenes contra periodistas, Proyecto impunidad.
- www.impunidad.com/cases/jaimegarzon.html. Caso Jaime Garzón. Periodista y humorista.
- <http://www.impunidad.com/cases/jaimegarzons2.htm> Calderón, D. Fiscalía reabre investigación por el caso de Jaime Garzón.
- <http://apic-alternativa.blogspot.com/2007/08/marulanda-te-habla-chavez.html>. Agencia de Periodismo Independiente Continental. Marulanda te habla Chávez.
- <http://www.mincultura.gov.co/eContent/organigrama.htm>. Estructura orgánica Ministerio de Cultura.
- <http://www.museoarteeroticoamericano.com/ujaimegarzon.html>.
- http://www.museonacional.gov.co/nacimiento_del_museo.html,
- http://www.museonacional.gov.co/historia_y_colecciones.html
- <http://www.museonacional.gov.co/result04a.html>. Resultados Consulta Nacional.
- http://www.museonacional.gov.co/body_notas1.html
- <http://www.oei.es/salactsi/castro3.htm>. Castro, Santiago. Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología.
- <http://www.oei.es/cultura2/colombia/02.htm> Informe Sistema Nacional de Cultura. Organización de Estados Iberoamericanos.

- <http://www.radionizkor.org/colombia/julie.mp3> Entrevista radial realizada a Claudia Julieta Suárez por el Equipo Radio Nizcor/Madrid España el 11 de marzo de 2004.
- <http://www.revistanumero.com/38garzon.htm>. Cuatro años sin Jaime Garzón. Un adiós de carnaval.
- <http://www.salvatoremancuso.com/ppal.php>
- http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=95519. El sombrero Vueltaio.
- http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=37963. Jaime Garzón: 1960-1999.
- <http://www.terra.com.co/actualidad/articulo/html/acu3919.htm> Agosto 13 de 2007. Jaime Garzón, 8 años de un crimen sin respuestas.
- www.ucm.es/info/especulo/numero18/ricoeur.htm. Tiempo y narración en el marco del pensamiento post metafísico.
- <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/hegecult.htm>. De Moraes, Dênis. "Hegemonía cultural y comunicación en el imaginario social contemporáneo".
- http://www2.unia.es/artpen/ezine/ezine07_2006/ene05.html Resúmenes de las intervenciones en el Seminario Imaginario urbanos: de ida y vuelta. Presentaciones de ciudades imaginadas. Armando Silva: Bogotá imaginada.
- <http://www.youtube.com/watch?v=xKGPeLn2EK4&feature=related>. El asesinato de Jaime Garzón. //Contravía//.



LISTADO DE IMÁGENES

- Imagen 1: Alvaro Uribe Vélez en un consejo comunal en Otanche, Boyacá. (Periódico El TIEMPO).
- Imagen 2: Alvaro Uribe Vélez durante su visita a los damnificados por el invierno en Córdoba. (Periódico El TIEMPO).
- Imagen 3: Alvaro Uribe Vélez lleva sombrero “aguadero” y un poncho. (Periódico El TIEMPO).
- Imagen 4: Imagen de Juan Valdez como arriero paisa. (Periódico El TIEMPO).
- Imagen 5: Imagen de la entrega del poncho y el carriel a Hugo Chávez por parte de Alvaro Uribe Vélez en el 2003. (Periódico El Colombiano).
- Imagen 6: Entrega de un carriel al Papa Juan Pablo II por parte de Alvaro Uribe Vélez. (Periódico El TIEMPO).
- Imagen 7: El presidente Álvaro Uribe Vélez asiste a la ceremonia donde se designa a los silletteros paisas como patrimonio nacional. (Periódico El TIEMPO).
- Imagen 8: Imagen en la que Hugo Chávez muestra en su mano un sombrero “vueltaio” obsequiado por Álvaro Uribe Vélez. (Periódico El TIEMPO).
- Imagen 9: Se observa entre otros personajes públicos al Papa Juan Pablo II, Fernando Botero, y Bill Clinton portando el sombrero “vueltaio”. Bajo la foto publicada en un portal colombiano de internet se lee: “Los famosos y las personalidades han usado un vueltaio”. (<http://www.colombia.com/noticias/autonoticias/2006/DetalleNoticia27621.asp>).
- Imagen 10: Jerónimo Uribe, hijo de Álvaro Uribe Vélez, promociona la campaña “Eres Colombia estés donde estés” impulsad por su empresa “SalvArte”. (<http://www.calibuenanota.com/arteycultura/notas/Julio152005/jeronimo.html>).
- Imagen 11: Sombrero “vueltaio” como patrimonio cultural de la nación. (Periódico El TIEMPO)
- Imagen 12: Salvatore Mancuso aparece saludando con el sombrero “vueltaio” en su página de internet. (www.salvatoremancuso.com).
- Imagen 13: Jarrón con diseños indígenas colombianos obsequiado a los príncipes de España. (Periódico El TIEMPO).
- Imagen 14 y 15: Proceso de ejecución de las dos obras en el taller de Alejandro Hernández. (Fernando Guinard).
- Imagen 16: Inauguración de la escultura de Heriberto de la Calle. (Fernando Guinard).
- Imagen 17: Inauguración de la escultura de Jaime Garzón. (Fernando Guinard).
- Imagen 18: Se observa al entonces gobernador de Cundinamarca Andrés González Días, develando la escultura de Heriberto de la Calle en cercanías a la Gobernación el 13 de agosto de 2000. (Fernando Guinard).
- Imagen 19: Escultura de Jaime Garzón sosteniendo la bandera.
- Imagen 20 y 21: El público se sienta frente a la escultura e interactúa con ella. (Fernando Guinard y Periódico EL TIEMPO).
- Imagen 22: El público toca la escultura de Heriberto de la Calle con afecto. (Fernando Guinard).
- Imagen 23: Escultura con flores. (Periódico El TIEMPO).
- Imágenes 24, 25, 26: Fotografías tomadas el 6 de marzo de 2008 en la marcha “Contra todas las formas de violencia” en Bogotá. (Marta Cabrera).

LISTADO DE VIDEOS

- Video 1: Entrevista a Alejandro Hernández, Noticias Caracol, 13 de agosto de 2000.
- Video 2: Proceso de ejecución de las dos obras en el taller de Alejandro Hernández. Entrevista realizada por el canal Caracol. Obtenido del archivo personal de Fernando Guinard.
- Video 3: Acto de Inauguración de la escultura homenaje a Jaime Garzón, entrevista realizada por el canal Caracol. Obtenido del archivo personal de Fernando Guinard.
- Video 4: Proceso de ejecución de las obras II - Imagen televisiva de referencia, Noticias Caracol, 13 de agosto de 2000.



ANEXO 1. LISTADO DE BIENES MUEBLES DECLARADOS BIENES DE INTERÉS CULTURAL DE CARÁCTER NACIONAL A DICIEMBRE DE 2007.

1. Colección de Obra Mueble de la Iglesia de San Agustín. (Mompox).
2. Colección de Obra Mueble de la Iglesia de San Francisco . (Mompox).
3. Colección de Obra Mueble de la Iglesia de San Juan de Dios. (Mompox).
4. Colección de Obra Mueble de la Iglesia de Santa Bárbara. (Mompox).
5. Colección de Obra Mueble de la Casa del Museo Arquidiocesano de Arte Religioso. (Popayán).
6. Colección de Obra Mueble de la Ermita de Jesús Nazareno. (Popayán).
7. Colección de Obra Mueble de la Iglesia y Claustro de San Francisco. (Popayán).
8. Colección de Obra Mueble del Templo de La Encarnación. (Popayán).
9. Colección de Obra Mueble del Templo de Santo Domingo. (Popayán).
10. Colección de Obra Mueble del Templo del Carmen. (Popayán).
11. Colección de Obra Mueble del Templo de San José o de La Compañía. (Popayán).
12. Colección de Obra Mueble denominada “Los Ángeles de Sopo” de la Iglesia y Casa Cural del Divino Salvador. (Sopó).
13. Colección de Bienes Muebles de la Ermita de la Unión. (La Unión).
14. Colección de Bienes Muebles de la Ermita de Roldadillo. (Roldadillo).
15. Colección de Bienes Muebles de la Capilla de San Juan Bautista. (Toro).
16. Colección de Obra Mueble de la Capilla de Nuestra Señora de Chiquinquirá. (Antioquia).
17. Colección de Bienes Muebles del Templo Parroquial de San Sebastián de Tenerife.
18. Colección de obra mueble de la Fundación para la Conservación del Patrimonio Religioso de Mompox
19. Monumento a Colón e Isabel. (Distrito Capital).



20. Monumento a la Batalla de Ayacucho. (Distrito Capital).
21. Monumento a Los Héroes. (Distrito Capital).
22. Obelisco a Los Mártires. (Distrito Capital).
23. Templete del Libertador. (Distrito Capital).
24. Tumba del General Francisco de Paula Santander. (Distrito Capital).
25. Columna de la Libertad de los Esclavos. (Ocaña).
26. Monumento del Pantano de Vargas. (Paipa).
27. Siete (7) Obras de Arte de Propiedad del Banco Central Hipotecario. (Distrito Capital). (Distrito Capital).
28. Veinticuatro (24) Obras de Arte de propiedad del Banco Central Hipotecario (Distrito Capital).
29. Colección de 286 obras de distintas épocas y autores que hacen parte de la Colección de Bienes Muebles de propiedad de Bancafé. (Distrito Capital).
30. Quince (15) obras de arte de distintas épocas y autores que hacen parte de la colección de bienes muebles de propiedad del Banco Granahorrar. (Distrito Capital).
31. Veintidós (22) Obras de Arte y Treinteiséis (36) Billetes de la Colección Numismática de propiedad del Banco del Estado. (Distrito Capital).
32. Cuatro (4) obras de arte de épocas y autores distintos que hacen parte de la Colección del Banco Central Hipotecario. (Distrito Capital).
33. Colección Pizano, expuesta en el museo de arte de la Universidad Nacional de Colombia. (Distrito Capital).
34. Colección de obra mueble de la Fundación para la Conservación del Patrimonio Religioso de Mompox (Mompox).
35. Colección de lienzos del Maestro Domingo Moreno Otero en el Salón Alberto Castilla. (Ibagué).
36. Colección de Fondos documentales de la Colonia y la República, que integran el Archivo Nacional. (Distrito Capital).



- 37.Colección de Orfebrería del Museo del Oro del Banco de La Republica. (Distrito Capital).
- 38.Una (1) obra que hace parte de la Colección de Bienes Muebles de propiedad de la Señora María Consuelo Rodríguez Guzmán. (Distrito Capital).
- 39.Cuatro (4) obras de arte de épocas y autores distintos que hacen parte de la Colección del Banco Central Hipotecario. (Distrito Capital).
- 40.Buque Insignia ARC Gloria. (Cartagena).
- 41.Conjunto de Antiguas Locomotoras a Vapor en Colombia. (Flandes Cali).
- 42.Primeras pruebas de Galeras de la Obra "Cien Años de Soledad", correcciones de Gabriel García Márquez. (República de Colombia).
- 43.Obras artísticas de la colección personal del Maestro Enrique Grau Araújo. (República de Colombia).
- 44.Colección de obras de autoría de Débora Arango de propiedad del Museo de Arte Moderno de Medellín. (Antioquia).
- 45.Algunas Categorías de Bienes Muebles, elaborados desde la Época Colonial hasta 1920. (República de Colombia).

