



**BRILLOS Y SOMBRAS DEL MUSEO DEL ORO:  
DISCURSOS Y PRÁCTICAS DE REPRESENTACIÓN DE LA INDIANIDAD**

**Requisito parcial para optar al título de  
MAGÍSTER EN ESTUDIOS CULTURALES**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
2012**

**ESTUDIANTE:  
SANDRA MILENA CAMELO PINILLA**

**DIRECTOR:  
EDUARDO RESTREPO**

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

---

Sandra Milena Camelo Pinilla.

C.C. 53114094 de Bogotá.

31 de enero de 2012.

## RESUMEN

El Museo del Oro es una configuración histórica cuyas exhibiciones están articuladas a los saberes de la arqueología y la museología, que junto a los discursos jurídicos constituyen regímenes de enunciabilidad y visibilidad de la indianidad y el “pasado prehispánico”. Gracias a su posición institucional, los museos gozan de credibilidad científica, y sus exhibiciones tienen un cierto estatuto de verdad, a pesar de la artificialidad de las relaciones creadas en torno a los objetos exhibidos. Esta investigación busca desnaturalizar este estatuto de verdad, y situar los discursos y representaciones del Museo del Oro históricamente, en el debate de la producción del pasado para el presente. La investigación aborda la pregunta *¿cómo se representa (y significa) la indianidad en el Museo del Oro?*, a través de dos ejercicios analíticos complementarios: la arqueología y genealogía, que visibilizan este carácter histórico de las representaciones del Museo, así como sus continuidades y discontinuidades.

**Palabras clave:** Museo del Oro, representación, indianidad, arqueología, genealogía.

## ABSTRACT

The Gold Museum is a historical configuration which exhibits are articulated to archeology and museology as well as juridical discourses that constitute enunciability and visibility regimes of indianity and the “pre-Hispanic past”. Due to their institutional position, museums have scientific credibility, and their exhibits are marked by status of truth, despise of the artificiality of the relations created around the objects displayed. This research approaches the question *How indianity is represented and signified in the Gold Museum?*, by means of two complementary analytical exercises: archeology and genealogy which show the historical character of the Museum representations as well as their continuities and discontinuities.

**Key words:** Gold Museum, representation, indianity, archeology, genealogy.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco la colaboración que me brindara para la elaboración de este proyecto el Museo del Oro del Banco de la República, el Instituto de Estudios Sociales y Cultural –Pensar, el programa de Maestría de Estudios Culturales, y la Biblioteca Luis Ángel Arango, en las secciones de Hemeroteca y Manuscritos. Agradezco igualmente a los guías y visitantes del Museo del Oro que compartieron abiertamente sus opiniones, así como a los participantes y colaboradores de los talleres y la exposición *Frente a la vitrina*. Eduardo Londoño, Flor Alba Garzón, Diana Vargas, Nohora Rodríguez, Claudia Espitia, Jhony Rojas, María Antonia Uscátegui, Luis Santamaría, Fernando Camelo, Germán Ramírez, Luis Alberto Pedreros, Pablo Obando, Ana María Londoño, Sandy Morales, Angélica Arias, Liliana Triana, Eduardo Restrepo, Santiago Castro-Gómez, Diana Bocarejo, Marta Cabrera, Juan Carlos Segura, Diana Velázquez, Bernardo Rengifo, Paula Hernández, Pilar Cuevas, Viviana Martínez, Ariel Cifuentes, Diana González, Liz Huertas, Marcela Arandia, Jacqueline López, Virginia Pinilla, Guillermo Rizo, Layla Cifuentes, Humberto Duque, Catalina Ayala, Katherine Mejía, Rafael Camelo, Viviana Camacho, Rubén Zapata, Diana Marcela Camelo, Juana Leal, John García, Gustavo de la Hoz, Laura Esguerra, Andrés Casallas, John Bernal, Hebert Caballero, así a como las familias Hernández Peralta, Aranguren, Rodríguez, Escarraga Choachi, Franco, González, Ceballos Gómez, Huertas Peralta, Ayala Ortiz, Jiménez Raya, Iglesias Raya, y Raya Noriega

## ÍNDICE

	<b>Pág.</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	8
<b>La representación: problema y apuesta epistemológica.....</b>	12
<b>Arqueología-genealogía.....</b>	14
<b>Una aproximación situada y contextual.....</b>	15
<b>CAPÍTULO 1. LA REPRESENTACIÓN EN EL MUSEO DEL ORO.....</b>	19
<b>Las representaciones y sus efectos.....</b>	24
<b>Representaciones históricas y contingentes.....</b>	28
<b>CAPÍTULO 2. EMERGENCIA Y CONSOLIDACIÓN DEL MUSEO DEL ORO...</b>	40
<b>Antecedentes de la institución museal en Colombia.....</b>	42
<b>La emergencia del Museo del Oro: décadas de 1930 y 1940.....</b>	47
<b>El Museo del Oro abre sus puertas al público: décadas de 1950 y 1960.....</b>	60
<b>Algunas consideraciones sobre la emergencia y consolidación del Museo.....</b>	76
<b>CAPÍTULO 3. TRANSFORMACIONES DEL MUSEO DEL ORO.....</b>	78
<b>Un museo más amplio y cómodo para el público.....</b>	79
<b>Entre el valor económico y patrimonial.....</b>	83
<b>Intentos por reconstruir el pasado prehispánico.....</b>	87
<b>50 años del Museo del Oro.....</b>	103
<b>Algunas consideraciones sobre las transformaciones del Museo del Oro:     1970 - 1980.....</b>	119
<b>CAPÍTULO 4. EL ACTUAL MUSEO DEL ORO: CONTINUIDADES Y DISCONTINUIDADES.....</b>	120
<b>"Los artífices del oro", "El metal sagrado" y el "Salón dorado".....</b>	121
<b>El Museo del Oro se renueva.....</b>	128

<b>Indianidades de ayer y hoy.....</b>	<b>143</b>
<b>Algunas consideraciones sobre la renovación del Museo del Oro entre 1990 y el 2008.....</b>	<b>146</b>
<b>CONSIDERACIONES FINALES.....</b>	<b>150</b>
<b>Balance: Una representación posible del Museo del Oro.....</b>	<b>159</b>
<b>Un museo, muchas voces.....</b>	<b>164</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>166</b>
<b>Entrevistas.....</b>	<b>181</b>
<b>Talleres.....</b>	<b>182</b>
<b>Manuscritos.....</b>	<b>183</b>
<b>Catálogos y boletines del Museo del Oro.....</b>	<b>183</b>
<b>Prensa.....</b>	<b>186</b>
<b>ANEXOS. ....</b>	<b>196</b>



Museo del Oro en 1968, en González-Gálvis, 2009, p.118

## INTRODUCCIÓN

El Museo del Oro guarda aproximadamente 55 mil piezas prehispánicas, la colección comenzó a formarse desde 1939 bajo la vigilancia del Banco de la República, entidad financiera encargada de producir el papel moneda y regular la economía del país desde 1923. Por más de diez años el Banco compró piezas para fundirlas y mantener el oro en la reserva nacional, hasta que Gregorio Hernández de Alba solicitara al Ministerio de Educación que el Banco guardara las piezas; Luis Ángel Arango y Antonio Caro, en la dirección del Banco asumirían esta nueva tarea. Las piezas permanecieron por cerca de treinta años en los sótanos del Banco y posteriormente en la Sala de Juntas del mismo; “grandes personalidades”, diplomáticos y representantes de entidades financieras de otros países serían los únicos que podrían apreciarlas. Sólo hasta 1968 el Museo del Oro abre oficialmente sus puertas al público en sus instalaciones actuales, en el Parque Santander.

A lo largo de su historia, el Museo del Oro ha reafirmado el valor patrimonial de las piezas de su colección y ha reconstruido una visión del pasado antecesor a la nación republicana que se formara en el siglo XIX, una vez lograda la independencia. Una historia que, sin embargo, se muestra también contingente a las vicisitudes propias de quienes la construyen inspirados por ideales particulares y dentro de discusiones que podrían considerarse relevantes para sus contemporáneos, discusiones que también llevan a desacuerdos. Aunque muchas de las piezas sean las mismas, su lectura es cambiante, y esto muchas veces parece poco evidente para el visitante desprevenido que espera acercarse a ese pasado congelado en las vitrinas, para conocer la historia “verdadera”.

Mi hijo me pidió que viniéramos a Bogotá a conocer el Museo del Oro, porque el profesor les dijo en clase, que aquí iban a conocer a los ‘verdaderos’ indígenas, siendo que nosotros somos indígenas, que vivimos en una región en donde conviven dos grupos indígenas, los Inga y los Kamëntsá. Es ahí, que uno se da cuenta como nos menosprecian e inculcan en nuestros hijos, el irrespeto de sus tradiciones y el olvido de lo que son, que puede uno esperar de un país en el que un profesor le dice a un niño indígena, que tiene que ir al Museo del Oro de Bogotá a conocer a los verdaderos indígenas... (Doraida en Velázquez, 2005, p. 41)



Durante dos años trabajé como guía del Museo del Oro y conté historias. Durante este tiempo me hice preguntas que luego se convertirían en la pregunta-ruta de mi investigación: ¿cómo se representa (y significa) la indianidad en el Museo del Oro? <sup>1</sup> Sabía que no era dueña por completo de mis discursos, que era parte un aparato más grande, un aparato que tenía unas políticas de representación y visibilidad que en gran parte determinaba lo que pudiera o no decir durante mis guías. Un marco que no siempre resultaba satisfactorio ni para mí ni para mi auditorio. Pero un marco que no era tampoco totalmente rígido, dentro del cual podían existir apuestas concretas, que luego se consolidarían en este proyecto.

a mí a veces si me entraba un poquito la crisis, y yo creo que nos entraba a todas [las guías], de pensar que uno está ahí... metido en esa cápsula, que es un lugar muy protegido, donde usted precisamente está hablando de indígena pero no está haciendo nada por los indígenas de hoy, y pues uno de antropólogo dice “hey!”, además la crítica de los otros colegas, y bueno, pues eso a veces sí cala, y a veces eso sí es desesperante pensar en que la gente que tiene el control de esos objetos es gente que no piensa en la gente de hoy en día (Luisa, 2010, 15 de octubre de 2010).<sup>2</sup>

El guía camina en arenas movedizas, puede hablar de muchas cosas externas al libreto, pero no deja nunca de ser un guía de la institución. Mientras habla frente a las vitrinas ve su reflejo en ellas. Su chaleco negro con el nombre del “Museo del Oro del Banco de la República” y el botón con una pieza prehispánica famosa, el pez alado de San Agustín, por ejemplo como fue mi caso, le recuerdan dónde está y quién es. El guía sabe que mientras lleve ese chaleco todos lo verán como alguien que debería conocer perfectamente la colección, alguien que la defiende como un bien patrimonial, es un sujeto que hace parte del Museo del Oro, y habla desde esa posición institucional. Mientras hacía los talleres “Frente a la vitrina con tu familia”, sin estar vinculada al Museo, me di cuenta de cómo aparecían en mi discurso respuestas institucionales, casi de manera automática, que ha fuerza de repetir las parecen naturales, políticamente correctas. Discursos que parecían de imposible omisión en visita guiada, en la que aparecían ciertas predisposiciones y hábitos que marcaban en cierto modo los roles del guía y el visitante, y sus

---

<sup>1</sup> Afirma Foucault que la pregunta por el “cómo” exige una descripción de la naturaleza de las relaciones de poder inherentes al discurso, el rastreo de sus articulaciones históricas, las reglas y racionalidades que las vinculan en ensambles o dispositivos históricos en los que operan instituciones, sujetos en posiciones enunciativas particulares, saberes, formaciones discursivas en una interrelación tensional que posibilita igualmente su rearticulación y reconfiguración (Foucault, 1991, p. 73).

<sup>2</sup> Los nombres de los guías entrevistados fueron cambios, respondiendo a su petición de anonimato.

formas de relacionamiento. Aún ya fuera del Museo, me costaba distanciarme de las frases automáticas del guía, si bien no concordaba en lo personal con algunas de ellas.

Guía: Sí, el museo antes compraba las piezas [...]. Pero ya no [se compran las piezas], hay una ley que ya no permite la compra, porque lo que pasa es que se llega a un punto donde la gente ya no es que se encontró la pieza sino que empiezan a buscar las piezas, y a sacarlas de todas partes donde puedan estar, para traerlas, entonces se pierde la evidencia científica de las condiciones en las que se encontraron que son súper importantes para reconstruir toda la historia de esas comunidades.

Señora: Pero puede ser que otras se lo compren y entonces...

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

Guía: Se pueden registrar en el ICANH y las puede mantener en su casa legalmente, porque si las tiene sin certificación es como si las tuviera ilegalmente.

Señora: Robadas [...]

Guía: Porque eso es patrimonio nacional, o sea, se puede tener en la casa pero el punto es que tenga usted esa certificación.

Señora: Mmm, ya.

Guía: Porque usted no las puede vender, pero las puede tener.

(Recorrido guiado, 2010, 3 de julio).

El guía puede hablar de muchas cosas que no necesariamente están escritas en el libreto del Museo, pero no deja nunca de ser un guía de la institución. Así me lo indicó Luisa: “Pues, básicamente es el guión, el guión es el que te limita, pero también está la condición de que eres empleado del Museo que eso también te limita” (Luisa, 2010, 15 de octubre). El guía sabe que mientras lleve ese chaleco del Museo todos los verán como alguien que hace parte del Museo del Oro, y que en gran medida lo defiende y promociona, y habla desde esa posición institucional. Existen muchas respuestas automáticas que justifican que las piezas de la colección estén en el Museo del Oro y tengan un estatuto patrimonial, así como discursos que parecen avalar únicamente a los arqueólogos y expertos para manipular las piezas prehispánicas cuando muchas comunidades indígenas y campesinas han exigido ser los dueños legales de las piezas, e incluso han llegado a decir, “que las piezas se están muriendo en el Museo”. Algunos guías creen que valdría la pena preguntarse por qué esas respuestas institucionales, tan obvias, habrían de ser las mejores, y si no habría otras respuestas posibles, que abrieran debates frente al lugar del “patrimonio prehispánico”.

Ayer que pasó la marcha del Congreso de los Pueblos, por el frente del Museo y hubo ahí como un pequeño “bonche”. Entonces yo siempre he pensado, ¿qué pasaría si llegara el día que los indígenas dijeran “bueno..., nada, nos metemos al Museo y cogemos todo eso, porque venga para acá porque eso es nuestro”, ¿qué posición asumo yo [como guía del Museo] frente a eso? Como este alemán que va todos los meses a decir que la estatua de San Agustín, que por qué está en el Museo del Oro, que eso es colonialismo, que se robaron la estatua, que la devuelvan, y a mí eso me causa mucho conflicto. Porque yo en última sé que eso sí es de ellos, pero también pienso “oh, Dios mío”, cómo nos vamos a privar todos los demás de eso, ¿sí?, porque uno también tiene pasado indígena.

Pero entonces, ¿de quién es eso, de lo mestizos, de los colombianos, de todo el mundo, o eso es de los indígenas? Y a mí me llama la atención, porque los niños son menos..., ellos no son políticamente correctos, sino que ellos siempre me dicen lo que piensan... Y entonces estos niños me dicen, “si esto es una momia, ¿entonces por qué está en exposición?, eso es como si expusieran a mi abuelita para que todo el mundo la viera”. Entonces, hay indígenas, que han venido al Museo, creo que eran Koguis los que dijeron que esos objetos de las vitrinas Tairona están muriendo, porque como para ellos son seres vivos esos objetos están muriendo, pero también es difícil, porque esos objetos no mueren del todo porque de alguna manera nuestro papel es darle vida. Pero entonces eso es muy complejo (Julia, 2010, 13 de octubre).

He querido acercarme a partir de esta investigación al Museo del Oro, como una de las guías, que trabajó en él y atravesada por sus políticas de representación. Como quien desde esa posición se preguntaba por su lugar dentro del museo en tanto aparato de representación, y en términos más amplios en el marco de las luchas por la representación y significación de la indianidad y del pasado prehispánico hoy. No ocupé en el museo la posición del experto avalado por los regímenes de veridicción y los saberes de la arqueología, antropología, la museología, mis inquietudes no surgieron de la posición de curadora, museóloga o antropóloga. Fue en mi rol de guía, frente a las vitrinas que revisitaba una y otra vez, y en la relación que establecía con los visitantes en los recorridos guiados, que me cuestioné como sujeto enunciador y productor de representaciones, y cuestioné también los discursos y prácticas de representación que construía en sus guías, así como las políticas de representación del Museo que las enmarcaban.

Preguntándome qué tipo de “parlamentos” eran los más convenientes y los más coherentes política y éticamente al hablar de la indianidad en el espacio de la institución museal, llegué a esta investigación. Para Alejandro la respuesta es clara, “este (museo) debería llamarse ‘Museo del Exterminio’” (Alejandro, 2010, 14 de agosto). Pero aunque comparto la molestia de Alejandro, en estos dos años de pensar el Museo y pensarme a mí misma en él, he comprendido

que no podemos tener un Museo del Oro, ni un Museo de lo indígena, ni un Museo del exterminio...

Sólo tenemos museos de representaciones, construcciones históricamente situadas, políticamente atravesadas por apuestas e intereses que logran tomar voz y posicionarse ética y políticamente ya sea de manera espontánea e intempestiva, en el discurso del guía y los visitantes, o de manera más amplia en la institución museal. No se trata entonces de contar la verdad, se trata de construir una representación políticamente situada que necesariamente entrará en conflicto con otras representaciones. Esta investigación se aproxima al Museo del Oro desde la representación que concibo como una práctica de poder, que produce sujetos en posiciones enunciativas validadas por las disciplinas de la antropología y la arqueología, y la museología, saberes históricamente contingentes. En el Museo se que producen diversas narraciones de la indianidad y del pasado prehispánico. Estas narraciones entran en tensión, se transforman y dan lugar a una y otra lectura posible, siempre histórica, siempre contingente, siempre sujeta al cambio y a la transformación.

### *La representación: problema y apuesta epistemológica*

Johanna: A mí me llama la atención es también esa necesidad como de reconstruir, como de mostrar obviamente hipotéticamente [...].

Es como esa necesidad que hay de tener una idea de cómo eran, como esa paranoia frente a lo que no está puesto, organizado. [...]

No me gustó mucho el hecho de tomar piezas y organizarlas [...]

Tallerista: ¿Te parece que es una historia creada?

Johanna: [...] más cuando los hallazgos

no dan cuenta de todo eso [...]

es un poquito como una violación,

o como una sobreinterpretación, creo yo.

(Taller Frente a la vitrina, 2010, 14 de agosto).

Para ubicar el problema de la representación en el contexto particular del Museo del Oro introduje una conversación que tuve con una participante de mis talleres. La joven se muestra indignada ante un montón de construcciones fantasiosas de las que no hay clara evidencia: conjuntos armados donde narigueras, orejeras y pectorales de estilo similar y datadas en períodos

aproximados, aparecen juntas, sin que se encontraran en un hallazgo arqueológico de ese modo. Collares armados al gusto del que recibiera un montón de cuencas en cornalina, jadeíta o cuarzo desordenadas y se diera al trabajo de reconstruir esos collares, sí, claro con la intención de que fueran lo más fieles posibles a su forma original, pero ciertamente reconstruidos en el presente. Ese es el Museo del Oro, un lugar en el que muchas piezas, llegan y se dicen auténticas, pero que en realidad luego de muchos años se descubre que tiene arreglos posteriores de manos de guaqueros y restauradores. La molestia de Johanna era lógica, ¿no se supone que los museos nos cuenta la verdad, la historia tal cual fue, así como lo harían los historiadores y los investigadores juiciosos? No tenemos acceso a ese pasado prístino, ni a la cosa en sí, sólo a las representaciones del mundo. El museo es un museo de la representación de la representación del pasado prehispánico. Un pasado que se escribe y reescribe una y otra vez desde el presente que lo narra.

Se trata de un museo que, además, puede representar de maneras diversas, razón por la cual unas piezas entran y luego salen, unos cubos museográficos se cambian por vitrinas, un museo que se renueva, y se remodela, no sólo arquitectónicamente como ya sabemos, sino también ideológicamente, a nivel de las ideas que moviliza detrás de las piezas y su colección. Las prácticas de representación desbordan la vitrina, tienen efectos concretos en la materialidad de la vida social, han contribuido a formar las posiciones que ocupan los grupos prehispánicos en la narrativa de la historia nacional y el papel que juegan los discursos sobre el patrimonio y la multiculturalidad para reforzar una construcción del pasado indígena.

Estas cuestiones de lo que muestra o no el museo, lo que se puede o no decir en él, y las apuestas por una forma particular de hablar del pasado prehispánico, se abordan desde una teorización de la representación inspirada en las reflexiones de Stuart Hall (1997a, 1997b). La investigación se plantea como pregunta ¿cómo se representa (y significa) la indianidad en el Museo del Oro?, o dicho de otros modo, ¿bajo qué condiciones históricas las políticas de representación del actual Museo del Oro han sido posibles y qué tensiones y disonancias acompañan a sus prácticas de representación? Esta es la pregunta-ruta de la investigación, y para abordarla sigo una metodología particular que describiré a continuación.

## *Arqueología-genealogía*

Propongo una lectura de fuentes primarias y de archivo a luz de la arqueología y genealogía foucaultianas que visibilizan este carácter histórico y las tensiones y discontinuidades que subyacen a las prácticas de representación del museo. Estas escogencias metodológicas no corresponde a un abordaje investigativo preconcebido de un objeto “ya dado” y “asignado” una disciplina particular como la antropología o la museología, como si una disciplina fuera la responsable de tratar uno y otro problema particular. Considero que siguiendo la construcción, que yo misma, he hecho del problema, a partir de preguntas éticas y políticas, así como intereses investigativos específicos (alrededor de la representación de la indianidad en el Museo del Oro), he de buscar diversas herramientas y aproximaciones teóricas y metodológicas, de autores diversos, inscritos en campos disciplinares distintos, y en algunos casos, de límites no muy definidos ni muy estrechos. Concibo, entonces, que los objetos que estudiamos nos constituyen como sujetos investigadores y somos nosotros quienes les damos forma en tanto nos aproximamos a ellos con intereses particulares. Apuesto por la inter y transdisciplinariedad reconociendo que el estudio de las prácticas de representación de la indianidad participa en un campo de luchas de significación y que mis apuestas teóricas y metodológicas no son arbitrarias sino estratégicas.

A partir del trabajo de archivo y la arqueológica-genealogía como metodologías he abordado el objetivo principal de este trabajo que consiste en desnaturalizar (o problematizar)<sup>3</sup> las prácticas de representación de la indianidad ubicando sus lugares de enunciación y devalando su contingencia histórica. A través de este ejercicio, arqueológico-genealógico he pretendido: 1)

---

<sup>3</sup>Este ejercicio de desnaturalizar corresponde a lo que Foucault llama actitud crítica: *problematizar*, tomar distancia, y cuestionar lo que puede ser dicho bajo unas articulaciones de poder-saber y en ciertos regímenes de veridicción, (Foucault, 1983). Foucault define la crítica como el movimiento por el cual el sujeto se atribuye “el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder acerca de sus discursos de verdad; la crítica sería el arte de la in-servidumbre voluntaria, de la posibilidad reflexiva” (Foucault, 1978, p. 5).

La crítica no es una cuestión puramente intelectual sino que tiene fundamentalmente un carácter político; la actitud crítica es una forma de actuar y de existir que demanda un *coraje* pues se corre un riesgo: el rechazo, la sanción e incluso la reacción violenta de quienes prefieren seguir viviendo del mismo modo, en las mismas articulaciones de poder sea porque las consideran deseables o porque creen que son naturales e inamovibles (Foucault, 2009a).

identificar los discursos de la antropología, la museología y la legislación que articulan y sostienen las prácticas de representación de la indianidad en el Museo del Oro; 2) determinar las condiciones históricas de posibilidad en las que se interceptan estos discursos para producir diferentes apuestas museográficas y representaciones de indianidad en el Museo del Oro; 3) visibilizar las tensiones, rupturas, discontinuidades y transmutaciones que se dan en las apuestas museográficas del Museo del Oro. Adicionalmente, en forma paralela a este ejercicio analítico arqueológico-genealógico, he desarrollado una serie de talleres, *Frente a la vitrina* y *Frente a la vitrina con tu familia*, en el Museo del Oro, en julio y agosto del 2010,<sup>4</sup> que tenían por objetivo 4) abrir un espacio de discusión en el Museo del Oro y de extrañamiento ante la puesta museográfica y sus políticas de representación de la indianidad. A estos talleres me referiré con más detalle en los anexos, de este documento.

### *Una aproximación situada y contextual*

Inscribo esta apuesta de visibilización del problema de la representación en el Museo del Oro en el marco de los Estudios Culturales, partiendo de la idea de que ocupo un rol activo en la investigación que propongo, con la que estoy involucrada en un plano que trasciende un interés por la producción de conocimiento por el conocimiento, y que me atraviesa desde mi experiencia personal como guía. De modo que mis inquietudes no son meramente teóricas o académicas, sino que radican en mi preocupación por los efectos concretos que tienen las prácticas de representación de la indianidad en nuestro presente concreto, en nosotros mismos y en nuestras relaciones con los otros. La pregunta por el presente es importante porque sólo en el aquí y en el ahora es posible decir “no” a una forma particular de articulaciones de poder, saber, representaciones y regímenes de enunciabilidad y visibilidad. El presente es el momento de la acción, el momento de la transformación, el aquí y el ahora es el momento que nos constituye, el único momento en el que podemos actuar (Castro-Gómez, 2011, 10 de agosto).

Pienso que esta investigación constituye un aporte a los debates de los estudios culturales frente a la relación de cultura y poder, en la medida en que muestra cómo las prácticas de

---

<sup>4</sup> Es posible visitar el sitio web de estos talleres en: <https://sites.google.com/site/frentealavitrina/> y <https://sites.google.com/site/lavitrinadetufamilia>.

representación de la indianidad, que son a su vez prácticas de poder, reproducen discursos sobre el patrimonio y el pasado prehispánico como columnas pilares de la idea de nación, producen posiciones de sujeto en el museo – expertos, curadores, y museógrafos – construye relaciones entre guías y visitantes, mostrando, además, cómo estas prácticas de representación contribuyen a la consolidación de ciertas significaciones de la indianidad fuera de los museos y en nuestras relaciones cotidianas con el otro.<sup>5</sup> Finalmente, esta investigación no se limita a llenar un aparente vacío “de conocimiento” sobre las prácticas de representación, sino que a través de su localización e historización desmiente su aparente naturalidad y abre el campo a la creación de otras prácticas de representación que puedan ser más pertinentes para nuestro presente, en continua construcción. Restrepo señala que el propósito de los estudios culturales “no es el de la acumulación ampliada del conocimiento por el conocimiento mismo”, y citando a Stuart Hall asegura que los estudios culturales tienen ante todo una *vocación política*<sup>6</sup> (Restrepo, 2009, p. 6), que tiene como finalidad última develar el carácter histórico y contingente de las articulaciones de poder en las que vivimos, para mostrar que son también susceptibles al cambio, y pueden ser de otro modo. Finalidad última, también, de esta investigación.

La apuesta epistemológica y metodológica por la representación y la arqueología-genealogía, hacen que esta investigación sea eminentemente contextual, en la medida en que obligan a situar históricamente los discursos y representaciones de la indianidad, establecer las diferentes luchas que se dan en la significación de la indianidad, definir los lugares desde el cual se producen – sus locus enunciativos y posiciones de sujeto –, identificar las nuevas articulaciones discursivas, representaciones y de relaciones de poder que se dan en movimientos de continuidad y discontinuidad, así como los efectos que tienen en los cuerpos de los sujetos y en las relaciones que entre ellos se tejen en un momento dado, en el mundo concreto. Esta apuesta epistémica y metodológica es particularmente situada, no corresponde a un marco teórico o metodológico

---

<sup>5</sup>Asegura Restrepo, que los estudios culturales se preguntan por el modo en que la cultura “se encuentra constitutivamente articulada con dispositivos del poder [...] que son de particular relevancia política para la comprensión e intervención en el presente” (Restrepo, 2009, p. 6).

<sup>6</sup>Grossberg dice que los estudios culturales asumen necesariamente, la politización de la teoría, y que la realización de un trabajo investigativo crítico, implica un posicionamiento político, y la convicción de que éste importa y puede de alguna manera contribuir al cambio en las articulaciones de poder de nuestro presente (Grossberg, 1997, p. 253). Es esta convicción, la que motivaría y justificaría embarcarse en una empresa investigativa políticamente situada.



estático, predeterminado y unívoco,<sup>7</sup> sino que nos embarca en un recorrido por la red de relaciones que configuran al Museo dentro de un dispositivo de representación de la indianidad cuyas representaciones tienen efectos concretos en nuestro presente.

He dividido este documento en tres capítulos. En el primer capítulo, **“La representación en el Museo”** busca responder a una pregunta fundamental: ¿por qué aproximarse al Museo del Oro desde la representación? Para mostrar las implicaciones y apuestas teóricas, metodológicas, políticas, éticas y epistémicas que tiene mirar el museo desde la representación y en dicha medida producir una representación del mismo, contingente y localizada. En este capítulo ahondaré en la conceptualización de la representación que guía este trabajo y su pertinencia para este estudio a nivel teórico y metodológico. La representación (Hall 1997a, 1997b) sirve como marco de análisis del carácter no natural de las formas en que se habla, se exhibe y se estudia el pasado prehispánico en el Museo del Oro, así como las construcciones históricas que le atraviesan. En este capítulo presento también algunas conversaciones que tuve con visitantes y guías del Museo del Oro alrededor de las políticas de representación del Museo, sus efectos, así como las diferentes lecturas y representaciones.

En el segundo capítulo **“Emergencia y consolidación del Museo del Oro”**, a partir de un ejercicio arqueológico-genealógico me ocupo de las condiciones de emergencia del Museo del Oro como colección del Banco de la República y luego como institución museal, así como de las representaciones que se dan de la indianidad durante ese período de emergencia y consolidación del Museo del Oro que he marcado entre las décadas de 1930 y 1960. Me valgo de la arqueología (Foucault, 2002) para determinar las circunstancias que hacen posible la existencia de una serie de discursos sobre la indianidad y su articulación en torno a otros discursos sobre la “nación” y el “patrimonio”. Asimismo rastreo las condiciones históricas que hacen posible que los objetos prehispánicos se definan como objetos de estudio, conservación y exhibición en museos especializados, como el Museo del Oro. Estudio los regímenes de enunciabilidad y visibilidad de la indianidad, así como los regímenes de veridicción que autorizan a algunos sujetos para significar la indianidad y producir discursos y representaciones de ésta. A partir de la genealogía

---

<sup>7</sup> Restrepo afirma que los estudios culturales “se plantearían como un *contextualismo radical*, como una teorización de lo concreto”, del entramado relacional que constituye una práctica, o una representación, que no puede estudiarse con teorías preconcebidas, “universales” (Restrepo, 2009, p. 9, 10).

estudio las relaciones de poder que atraviesan las prácticas de saber desde las que se producen diferentes narrativas del pasado prehispánico, y muestro las articulaciones que se producen en el Museo en torno a relaciones de poder-saber-representación. Identifico, igualmente, luchas y tensiones con respecto a las prácticas de representación de la indianidad del Museo.<sup>8</sup>

En el tercer capítulo **“Transformaciones del Museo del Oro”** continuo el ejercicio arqueológico-genealógico iniciado en el segundo capítulo para ubicar las prácticas de representación del Museo del Oro en configuraciones históricas articuladas a regímenes particulares de enunciabilidad de la indianidad enfatizando, en este tercer capítulo, en las transformaciones del Museo con relación a sus políticas de representación de la indianidad. Así como las rearticulaciones que se producen en las conceptualizaciones, significaciones y narraciones particulares de la indianidad a partir los saberes de la antropología y la arqueología en las décadas de 1970 y 1980.

Finalmente, en el cuarto capítulo **“El actual Museo Del Oro: continuidades y discontinuidades”** nos acercamos al proceso de remodelación y renovación del Museo del Oro que inicia la década de 1990 y concluye con la reapertura del Museo en el 2008. En este último capítulo busco identificar las políticas de representación del actual Museo del Oro y contrastarlas con sus políticas previas. Es un ejercicio alrededor las continuidades y discontinuidades de sus representaciones de la indianidad, así como de las condiciones históricas que durante este largo proceso han posibilitado la puesta museográfica del actual Museo del Oro, reabierto en el 2008, luego de un proceso de remodelación de diez años.

---

<sup>8</sup> A través de la genealogía podemos cuestionar verdades ampliamente aceptadas y disipar los presupuestos que limitan la manera como nos definimos y pensamos, y definimos y pensamos a los otros (Foucault, 1992, p. 574).



**CAPÍTULO 1.**  
**LA REPRESENTACIÓN *EN* EL MUSEO DEL ORO**

**Museo del Oro, exhibición permanente 2008. Archivo personal.**

## CAPÍTULO 1. LA REPRESENTACIÓN EN EL MUSEO DEL ORO<sup>9</sup>

“La presunta neutralidad innata de los museos y las exhibiciones es [...] la cualidad que les permite convertirse en instrumentos de poder así como en instrumentos de educación y experiencia”.  
(Karp y Lavine, 1990, p. 14).

En este primer capítulo ahondaré en la conceptualización de la representación desde los postulados de Stuart Hall (1997a, 1997b), y su pertinencia como apuesta epistemológica para este trabajo, a fin de estudiar las representaciones de la indianidad que se producen en el Museo del Oro. A lo largo de su historia, el Museo del Oro ha reafirmado el valor patrimonial de las piezas de su colección y ha reconstruido una visión del pasado antecesor a la nación republicana que se formara en el siglo XIX, una vez lograda la independencia. Una historia que sin embargo, se muestra también contingente a las vicisitudes propias de quienes la construyen inspirados por ideales particulares y dentro de discusiones que podrían considerarse relevantes para sus contemporáneos. Aunque muchas de las piezas sean las mismas, su lectura es cambiante, y esto muchas veces parece poco evidente para el visitante desprevenido que espera acercarse a ese pasado congelado en las vitrinas, para conocer la historia “verdadera”. De modo que hay que renunciar a ese deseo de “intentar meterse en la piel del pasado, para tratar de verlo como fue en realidad” (Chakrabarty, 2008, p. 315).

No se trata entonces de contar la verdad, se trata de construir una representación políticamente situada que necesariamente entrará en conflicto con otras representaciones. Estas prácticas de representación como ya lo mencionamos no son naturales al museo sino que son construcciones históricas.<sup>10</sup> Pero si hay muchas lecturas posibles, no necesariamente todas son

---

<sup>9</sup> Opto por hablar de la representación *en el* Museo del Oro, y no *del* Museo del Oro, puesto que no puede hablarse de un discurso homogéneo o claramente delimitable del que el Museo del Oro sea autor; guías y visitantes pueden posicionarse frente a la representación de maneras diversas, e incluso en una relación tensional.

<sup>10</sup> La representación ha sido conceptualizada de modo distinto al que manejo aquí desde corrientes que la definen como el intento por reflejar algo concreto dado de antemano y pre-existente en el mundo. Desde

comparativamente igual de deseables o pertinentes. De modo que implícitamente nos enfrentamos a una complicada pregunta de orden ético, en lo que respecta a la pertinencia de una representación sobre otra: ¿qué políticas de representación y de visibilidad considero más pertinentes para el momento actual? Estas cuestiones de lo que muestra o no el museo, lo que se puede o no decir en él, y las apuestas por una forma particular de hablar del pasado prehispánico, se abordan desde la conceptualización de la representación que propone Stuart Hall (1997a,1997b).

La historia que pueda escribirse de las sociedades prehispánicas, si bien es una historia que trata de muchos años atrás, es una historia que escrita en el presente se muestra siempre contingente a las vicisitudes propias de quienes la construyen, en un locus de enunciación particular, inspirados por ideales e intereses que podrían considerarse relevantes para sus contemporáneos, pero que están sujetos a discusión, y en dicha medida surgen también desacuerdos. No podríamos hablar entonces de una historia objetiva, abstracta, inmutable, inobjetable. Aunque muchas de las piezas del Museo del Oro sean las mismas que se han exhibido desde la fundación de la colección en 1939, y aunque estas piezas sean originales, y hayan estado hace 500, 1000 o 2000 años en manos de quienes ahora tratamos de imaginar y representar a partir de ellas, no son piezas del todo estáticas, su lectura es cambiante, y esto muchas veces parece poco evidente para el visitante desprevenido que espera acercarse a ese pasado congelado en las vitrinas, para conocer la historia “verdadera”. En los museos, el contacto “directo” con la pieza que se presume original nos da la sensación de conocer de primera mano. La disposición de los objetos en las

---

esta perspectiva se cree que un mundo exterior cargado de suyo de significados puede ser reflejados “en el espejo” del lenguaje. Esta concepción reflectiva de la representación y de las practicas de significación acarrea una serie de problemas como la de asignar a la representación un estatuto de verdad inquebrantable, un sentido único inmutable, ahistórico y universal. En el caso del museo estaríamos negando que detrás de las exhibiciones hay una serie de elección y criterios de curadores y especialistas que determinan que se muestren unas piezas y no otras, y que esto se haga de un modo u otro. Esta perspectiva reflectiva ignora que las prácticas de representación emergen en un momento y espacio determinados, en condiciones históricas que las validan y ratifican. Finalmente esta perspectiva naturaliza y esencializa las representaciones y hace imposible pensar la posibilidad de que éstas puedan ser cambiadas. Los sujetos estarían entonces “sumidos a las reglas y convenciones” que rigen estas representaciones, sin otra alternativa posible (Foucault en Hall, 1997b, p. 55). Otra aproximación de la cual me distancio en esta investigación es la aproximación intencional de la representación que extrae del contexto social e histórico específico a unos autores “independientes” y “libres”, “productores” de las representaciones a las que impondrían “su propio y único sentido del mundo (Hall, 1997b, p. 25).

vitricas, los textos, las relaciones que establecen entre unos y otros, la iluminación, el acompañamiento sonoro, son todos elementos técnicos que están atravesados por decisiones que hacen los curadores a la hora de montar una vitrina. Estas decisiones determinan la selección de piezas y la preferencia de una serie de lecturas de las mismas, en detrimento de otras.

Asegura Hall que *no hay grado cero en el lenguaje* (Hall, 1993), de modo que en las vitricas las piezas exhibidas, en tanto signos, pueden ser interceptados de diversas formas por los curadores, en las prácticas de significación, que les atribuyen en el montaje asociaciones posibles, no esenciales. El guión museográfico establecerá significaciones entre piezas exhibidas, y sugerirá ciertas lecturas del pasado prehispánico. Estas lecturas preferentes, son aquellas que sugiere la puesta museográfica, anclada en una serie de políticas de representación que privilegian formas particulares de enunciar y visibilizar la indianidad.<sup>11</sup> Cuando se visibiliza la no necesaria correspondencia entre un signo y su interpretación, abrimos paso a la discusión sobre las decisiones detrás las convenciones y las intenciones que acompañan las decisiones curatoriales.

Uno de los principales problemas es que una vez se hace el montaje parecieran desaparecer y ocultarse "los mapas" de los curadores de manera que "las leyes de proyección se vuelven invisibles" (Deleuze citado en Roca, 2008, p. 7). Lo que hace que las representaciones que hacen los museos adquieran un mayor grado de autoridad por la "autenticidad" de las piezas exhibidas y la validez académica que han ganado los estudios y teorías que inspiran la exhibición. A medida que esto ocurre, parece casi imposible percibir la ficción y la construcción que subyace a la composición de una vitrina armada por curadores y museógrafos, con sesgos disciplinares particulares, sujetos después de todo contingentes a sus condiciones históricas. Como diría Pazos, "el museo de antropología es una forma de producción de conocimiento que, como tal, traduce en formas de ordenamiento y exposición de objetos de líneas teóricas, los conceptos y las formas discursivas fundamentales de la antropología" (Pazos, 1998, p. 33).

---

<sup>11</sup>"Parece axiomático que no sea posible exhibir objetos sin poner en ellos una construcción. Mucho antes de la exposición verbal mediada por las etiquetas o el catálogo, la exhibición de objetos lleva consigo una serie de proposiciones de orden" (Baxandall, 1990, p. 34).

El Museo del Oro es un museo de la representación, de la representación del pasado prehispánico. Un pasado que se escribe y reescribe una y otra vez desde el presente que lo narra. En el museo se articulan prácticas de exhibición y producción de conocimiento, así como agendas alrededor de lo que debe ser preservado y reafirmado como patrimonial; se producen relatos de “nación” e “identidad”, y se producen narraciones del pasado desde el presente. En un momento dado, estos discursos y prácticas discursivas se entrelazan para producir una serie de representaciones de la indianidad con las que nacen categorías para pensar lo que llamamos “indígena”, y en esa medida producen “lo indígena” y lo naturalizan al punto de que pensamos que es una realidad preexistente a su enunciación y representación. Me refiero con el término *indianidad*, justamente al carácter construido, contingente y mutable de las narraciones. “El indígena” no es una realidad preexistente a su descripción, es una producción social histórica que más allá de describir particularidades culturales denota una relación del conquistador, el criollo, el mestizo, el ciudadano colombiano con ese “otro” (Flórez, 2003, p. 89).

La categoría “indígena” no corresponde entonces a una serie de realidades auténticas, naturales y constitutivas de quienes reciben este apelativo, sino como constructos discursivos que interceptan y sujetan a los individuos englobados bajo esta categoría arbitraria que más allá de una mera denominación involucra prácticas de poder específicas que atraviesan las representaciones y tienen efectos concretos en nuestras relaciones con los otros y las valoraciones que les atribuimos, dando lugar a prácticas de discriminación, marginalización, exotización, aculturación, integración, así como la idealización o inclusión, por ejemplo.<sup>12</sup> En lo que respecta a la producción de identidades, considero pertinente para este estudio la reflexión de Stuart Hall quien señala que las identidades no pueden concebirse como unidades sino como construcciones múltiples y fragmentadas en las que se entrecruzan y oponen discursos, prácticas y posiciones diversas; estas identidades se construyen precisamente dentro de formaciones discursivas específicas por medio de una serie de estrategias enunciativas que emergen a la par

---

<sup>12</sup> En “El espectáculo del otro”, Stuart Hall muestra como las prácticas de representación pueden ser también prácticas de estereotipación de la diferencia. De modo que encontramos prácticas de representación reducen al “otro” al opuesto binario de un enunciador superior al que se le atribuiría la autoridad para representar al “otro” y cuyas representaciones se tomarían como universales negando su locus de enunciación. Las prácticas de representación están atravesadas por “juegos de poder” que dan pie a la fantasía morbosa, la fetichización, la infantilización, la esencialización del “otro” (Hall, 1997c, p. 277).

con juegos de poder en las que una identidad se construye como diferente a otras, excluidas y diferenciadas (Hall, Du Gay, 2003). Es de esperar entonces, que algunas construcciones discursivas aparezcan con mayor fuerza que otras en tanto que poseen el aval institucional que las hace aparecer como verídicas o naturales, desvirtuando otras construcciones.

### *Las representaciones y sus efectos*

No podemos tener un Museo del Oro que sea una “copia fiel” de una aparente “realidad” originaria, anterior a la representación, de “lo indígena” o “lo prehispánico”. Pues eso que llamamos “indígenas” o prehispánico se produce en el circuito de la representación, está inscrito en regímenes de inteligibilidad y enunciabilidad, que en el museo toman cuerpo en sus exhibiciones, siempre mediadas y construidas en contextos históricos específicos, atravesadas por relaciones de poder y saber. En el proceso de construcción de la “nación” el museo juega un papel central en la representación y significación de una “identidad nacional”. En la construcción de la identidad y de la memoria colectiva que subyace a la idea de nación participan activamente saberes como la historia y la arqueología; operando en relaciones de poder-saber que permiten a los museos enseñarnos lo que debemos “recordar, impidiendo la dispersión de la memoria social y cortando de raíz cualquier otra posibilidad de construcción histórica” (Gnecco, 2001, p. 74).

Diría Gnecco que: “la objetivación de la alteridad en los museos, sobre todo de la alteridad indígena, contribuyó a su sometimiento por el proyecto nacional [...], supuso la domesticación de la memoria social de los “colombianos” [...] la alteridad se transformaba en mismidad a través de su incorporación al proyecto colectivo” (Gnecco, 2001, p. 74).<sup>13</sup> En este orden de ideas, Gnecco señala que la puesta en escena de las colecciones arqueológica en los museos “responde

---

<sup>13</sup>La historia nacional aglutinante y continua aparece en las cartillas de los colegios y desde muy pequeños los niños crecen escuchando esta única versión anclada en el universalismo de las historias hegemónicas (Gualteros, 2006, p. 130). En los museos se materializa esta memoria hegemónica, los objetos se ordenan de acuerdo a regímenes que los descontextualizan y adquieren significaciones nuevas producto de su manipulación por parte de los curadores y museógrafos (Balerdi, 2008, p. 26). Añade Gnecco que la mirada del **visitante de** museos está entrenada para releer y reproducir esa memoria social hegemónica y domesticada (Gnecco, 2000, p.178). Bernal (2008) plantea que los museos tendrían un estatuto de *veracidad y neutralidad* bajo el cual se autorizarían para seleccionar los objetos patrimoniales y excluyen las representaciones de “nación” e “identidad” de carácter popular, independientes de la academia.



a efectos de poder muy concretos” ligados a la práctica disciplinaria y hegemónica de la arqueología” (Gnecco, 2001, p. 74) y asegura que la historia hegemónica nacional que se narra en los museos inscribió a los pueblos indígenas en una suerte de pasado prehispánico predecesor a la nación moderna,<sup>14</sup> un pasado estático en el tiempo.

A lo anterior se suma el hecho de que se destaquen únicamente a los grupos que habían materializado su nivel de “desarrollo” en orfebrería, estatuaria y construcción de grandes ciudades, de modo que sólo los Muiscas, Quimbayas, Taironas y la gente de San Agustín aparecerían representados en los museos a lo largo del siglo XIX y en buena parte del XX (Gnecco, 2000, pp. 173- 175). Vivas dice que la arqueología en su afán por estudiar y proteger la cultura material precolombina ha dejado al margen a las comunidades indígenas actuales: “la cultura material indígena que ha construido el [...] ‘patrimonio arqueológico nacional’ refleja cómo ese discurso ha sido ajeno a las comunidades que se supone representa, político [...] en sus efectos al homogenizar los grupos humanos del pasado bajo y comercializar sus particularidades” (Vivas, 2003, p. 109). Todo depende de quién dictamina qué patrimonios han de ser coleccionados y exhibidos en los museos, generalmente “prima la política del Estado y el saber de los científicos sociales” y las comunidades no pueden escoger estos patrimonios ni intervenir en su exhibición (García-Canclini, 1989, p. 176).<sup>15</sup>

En agosto del 2010, realicé en el Museo del Oro una serie de talleres (*Frente a la vitrina*) sobre la representación en el Museo, Guillermo y Ariel, dos participantes, señalan que las vitrinas inducen a pensar que en épocas prehispánicas se utilizaban una serie de adornos, pero no mencionan a los devenires históricos y lo que ocurrió desde entonces.

---

<sup>14</sup>Asegura Pazos que el museo que nace en el siglo XIX, en el marco de un proyecto de nación, “en consonancia con el proyecto general de la ciencia moderna y el afán ilustrado de la nueva gobernabilidad, de que los museos [...] proporcionen al ciudadano, que ahora objeto de conocimiento, los principios de inteligibilidad de una naturaleza que hay que dominar y, en el caso de los primeros museos de antropología, de una historia que desde las sociedades primitivas conduce teleológicamente hasta él” (Pazos, 1998, p. 35).

<sup>15</sup> El patrimonio funciona como un aglutinante en el que se ordenan las relaciones desiguales y las diferencias, se exaltan ciertos grupos sobre otros y se les atribuye un papel en la formación de la nación y su historia nacional. En esta medida el patrimonio también es un “espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos” (García-Canclini, 1989, p. 182).

Guillermo: [...] se ponían todo eso, pero no tiene ninguna relación de los indígenas, qué sucedió con ellos. Y yo pienso que ahí, si estaríamos nosotros llamados a reconstruir una significación distinta de todos ellos... ¿Qué pasó?, ¿qué están haciendo?, ¿dónde viven?

Y entonces representar cómo participan o no participan, y verlos como más vivos ahí, y para decir oiga, estos individuos [...] tienen un papel protagónico, tienen una historia, y no los estamos mostrando aquí porque sean unas piezas de museo, los estamos mostrando porque son algo vivo en una cultura, que pervive, ¿cierto?, entonces a mi me parece que sí es necesario reconstruir ese discurso.

Ariel: Me parece de suma gravedad eso, el asunto de dejarlos por fuera, (...) no sé cómo lo podemos mostrar pero sí puedo pensar lo no deseable que es lo que ocurre en varios museos, [...] “sí les abrimos un espacio”, pero pues es lo mismo, dicen ellos hacían esto, esto y aquello, pero no te ofrecen niveles de lectura, por ejemplo “¿quieres saber qué opina esta señora que vive en el Putumayo?, o ¿este que vive en Baudó?, o este o este, es decir todos...

(Taller Frente a la vitrina, 2010, 14 de agosto 14).

Frente al debate de la fetichización de los objetos se afirma que en el desplazamiento de los objetos desde su contexto de producción a una puesta estática desaparecen todos los nexos del objeto con sus condiciones históricas de significación. Desde esta perspectiva, Gnecco propone explorar las dinámicas de los procesos de creación de sentido para así “señalar que su significación no está inscrita en ellos, es decir, que no es inmanente sino histórica” (Gnecco, 2003, p. 15). Asegura Martín-Barbero que el museo es “una máquina de simulación, que en el mismo acto de 'preservar lo real'” lleva sus piezas a la agonía, pues “en últimas, musealizar no es en verdad preservar sino congelar, esterilizar y exhibir, esto es, espectacularizar” (Martín-Barbero, 2000, p. 58). Con respecto a esta esterilización, Canclini indica que los museos producen una abstracción de los objetos de la vida cotidiana, los convierte en una suerte de “símbolos que ofrecen la escala reducida” de lo que encontramos afuera, e irónicamente ese objeto concreto mutilado en el museo, nos da la impresión de ser el más auténtico de todos, el que condensaría “la totalidad” de los objetos que encontramos afuera (García-Canclini, 1989, p. 170).

A este respecto resulta interesante el comentario de Isabel, de la etnia Kamëntsá frente a las vitrinas del Museo del Oro: “Eso parece tan raro, ahí metido en esa caja de cristal... y pensar que son ollas como las que uno usa pala chicha en fiestas... Yo las miro y se me hacen raras, que hasta miedo me da..., yo sé que da risa, pero uno no está acostumbrado a ver las cosas así...”

(Isabel en Velázquez, 2005, p. 39). Canclini asegura que en los museos arqueológicos, se destaca la cultura material de estos indígenas “de otro tiempo”, “su patrimonio cultural ‘puro’”, no se suele explicar “qué procesos históricos, qué conflictos sociales los diezmaron y fueron modificando su vida” y se subordinan las particularidades de los grupos indígenas “al carácter genérico del indio y a la unidad” (Canclini, 1989, p. 175). De igual forma, Arocha llama la atención sobre la visibilización y exaltación de la cultura material indígena que contrasta con el silencio habitual de los museos y otras instituciones oficiales sobre las violencias que sufren los pueblos indígenas contemporáneos: “la sobreexaltación del patrimonio de estos pueblos ha funcionado como una cortina de humo a las violaciones territoriales y el destierro forzado [...]” (citado en Álvarez, 2009, 9).<sup>16</sup>

Frente a esta sobreexaltación de la cultura material orfebre en el Museo del Oro, Sofía, una de sus guías, señala que en un sitio tan hermoso como el Museo del Oro, en donde las piezas han sido exhibidas de forma bella y armoniosa, se corre el riesgo de “trivializar el pasado [...], la existencia material indígena [...], el conflicto de conquista, [...] el día a día de los indígenas [...]. Uno [como guía, o visitante] no se puede quedar en la superficie [...] y el discurso yo creo que va más orientado a usar unas categorías que no sean tan livianas” (Sofía, 2010, 15 de octubre). En esta misma línea, Ariel y Johanna, en el marco de las discusiones que tuvimos en los talleres *Frente a la vitrina*, dicen que en las vitrinas del Museo del Oro hay una cantidad inmensa de objetos que atraen la mirada del visitante pero que “dicen mucho:

Ariel: Es como que aquí tenemos un montón de cosas..., y entonces te las ofrecen dentro de un espacio, y tal vez a uno le interesa algo y lo ve, pero realmente nunca te ofrecen nada, sino un montón de cosas...

Johanna: Yo quisiera terminar diciendo que visualmente están muy bonitas las cosas, interesantes, pero el contenido, realmente lo que significa..., pues todo está muy bonito, muy bien puesto, pero realmente parece como diseño de interiores. No te lleva más allá. (Taller Frente a la vitrina, 2010, agosto 14).

---

<sup>16</sup> Detrás de esta idea de patrimonio arqueológico ha operado una suerte de fetichización de la cultura material “que separó los objetos de quienes los producían y a los productores de los medios para producirlos” (Zambrano citado por Vivas, 2003, p. 114).

En los museos aparece una primera tensión frente a lo que se dice y lo que no se dice, lo que se muestra y no se muestra, lo visible y lo no visible. Por lo general, el discurso hegemónico del museo habla de lo indígena como del pasado, de una herencia ancestral, pero pocas referencias hay al indígena actual. Esta percepción del sujeto indígena como un sujeto estático en el tiempo, primitivo, anterior a la formación del Estado moderno, está claramente atravesada por el imaginario colonial y el proyecto civilizatorio moderno a partir del cual el sujeto blanco europeo, y de igual forma el criollo nacional, impuso un modelo de civilización eurocéntrico como modelo cultural universal, invisibilizando otras formas culturales que aparecen congeladas en el tiempo, anteriores a la modernidad. Una cierta representación de lo indígena en los museos empieza igualmente a imperar a partir de los discursos del pasado ancestral lejano, de lo exótico y del olvido. Sin embargo, ante estas formas hegemónicas de representación también aparecen otras lecturas. Cuando hablamos de los museos como espacios culturales estamos hablando también de “campos de batalla ideológica” (Wallerstein citado en Castro-Gómez, 2000, p. xxxv).

### ***Representaciones históricas y contingentes***

El Museo del Oro, inscrito a los lineamientos de la UNESCO, se autodefine como una institución responsable de preservar, investigar, clasificar y dar conocer su “colección de objetos de metal y otros materiales creados por las culturas arqueológicas que produjeron metalurgia en el territorio colombiano, con el fin de conservar este legado del pasado prehispánico como un patrimonio cultural de las generaciones actuales y futuras de colombianos” (Banco de la República, 2008a). El Museo apela a un legado ancestral que pertenecería a “todos” los colombianos en el momento presente y que constituiría un “patrimonio nacional” colectivo que sin embargo, ha sido seleccionado por un grupo de funcionarios y expertos avalados por los saberes y regímenes de veridicción de la arqueología y de la legislación. Dentro de los lineamientos de la UNESCO y el ICOM (Consejo Internacional de Museos), el Museo del Oro ha definido su misión educativa como la de “facilitar la interacción de los distintos públicos con las exposiciones permanentes y temporales [...] con el fin de ayudar a la comunicación del mensaje del Museo, formar entre los colombianos el gusto y las habilidades para ver museos y promover, mediante la mirada al pasado, la reflexión sobre el presente y futuro” (Londoño, 2004, p. 132).

Este mensaje que el Museo se propone difundir es la “promoción [de] la identidad mediante el patrimonio (cultura material de las sociedades del pasado) — [...] resignificado desde el presente— para lo cual el Museo define cuatro pilares en su misión: patrimonio, identidad, diversidad y convivencia” (Museo del Oro, 2008, página web). Pilares que son específicamente categorías de inteligibilidad del pasado prehispánico; desde estas categorías se produce una narrativa, entre muchas otras posibles, que he llamado *indianidad*. Más allá de describir ciertos objetos, la exhibición induce una serie de relacionamientos con nuestra concepción de los indígenas, prehispánicos y contemporáneos, mirada que no es fija y está sujeta a tensiones.

Visto así el Museo, como productor de significados posibles alrededor de sus piezas y de discursos derivados de estas significaciones, como una institución inserta en prácticas de saber históricamente condicionadas, no podemos limitarnos a la definición generalizada del museo que plantea el ICOM, organismo de la UNESCO. El museo no es simplemente una organización sin ánimo de lucro que “adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, para fines de estudio, de educación y de deleite” (Ibíd.). El Museo es una configuración histórica cambiante, no una institución inerte. En el Museo se articulan prácticas de exhibición y producción de conocimiento, así como agendas alrededor de lo que debe ser preservado y reafirmado como patrimonial. En el Museo no sólo se exhiben piezas, también se producen relatos de nación, identidad nacional, se producen narraciones del pasado desde un presente situado.

Concibo, así, el Museo del Oro como una institución anclada a un dispositivo<sup>17</sup> de representación de la indianidad y a sus colecciones como producciones representacionales del pasado prehispánico dentro de la historia nacional. El Museo sería entonces una configuración histórica articulada a un dispositivo de representación de la indianidad al que se articulan también otros elementos heterogéneos, disciplinas como la arqueología, la museología, políticas y discursos jurídicos que construyen formas de enunciar y mostrar el pasado indígena prehispánico dentro de narrativas de “nación” y “patrimonio”. Dispositivo en el que aparecen discursos y sujetos

---

<sup>17</sup>Un dispositivo es un ensamblaje o red de relaciones entre elementos heterogéneos, articulaciones particulares de prácticas discursivas y las prácticas no discursivas que se materializan en prácticas sociales (Foucault, 1994) y que emergen en un momento histórico “en un entramado de relaciones de poder” (Castro-Gómez, 2010, p. 29). Este ensamblaje funciona conforme a unas *reglas*, una racionalidad que define el dispositivo en términos de sus objetivos, medios, técnicas y estrategias específicas, sin que esto implique que el dispositivo no pueda reconfigurarse a partir de nuevas articulaciones que a la vez puedan superponerse”(Castro-Gómez, 2011, 21 de septiembre).

inscritos en posiciones particulares de enunciación generando una serie de efectos de verdad sobre el pasado prehispánico y atribuyendo una serie de significaciones a la indianidad.<sup>18</sup>

El Museo está así atravesado y condicionado por un dispositivo de representación, en una “red de relaciones entre elementos heterogéneos, unos discursivos y otros no discursivos” (Foucault, 1994, p. 300). La categoría de *dispositivo* me permite identificar una serie de elemento que se articulan al Museo y hacen “máquina”, formando un ensamble de elementos móviles que se articulan y re-articulan en el marco de unas ciertas condiciones históricas de posibilidad.<sup>19</sup> De modo que en este dispositivo de representación circulan relaciones de poder a través de nodos que abarcan una serie de discursos, instituciones (como el Museo del Oro), marcos legales, constructos teóricos, comunidades científicas y prácticas de saber-poder-representación, justificadas por una serie de racionalidades reconocidas y validadas en el cuerpo social.

A la par que aparecen las primeras exhibiciones de tipo arqueológico y etnográfico en el país en 1938 y se funda la colección del Museo del Oro en 1939, se están desarrollando las disciplinas de la arqueología, la antropología y la museología en el país, saberes que funcionan como sistemas de representación, modelos clasificatorios y organizativos de signos y relaciones de sentido que producen conceptos y categorías de inteligibilidad de la indianidad y del pasado prehispánico, instalando regímenes de enunciabilidad y visibilidad en los guiones y puestas

---

<sup>18</sup> He planteado a partir de una lectura del trabajo de Michel Foucault que el Museo no podría ser un dispositivo, puesto que no es el único elemento que dictaminaría las representaciones de la indianidad y sus construcciones, sino que es un elemento que se articula a muchos otros y que en dicha medida se inserta en proceso históricos más complejos y largos, como lo que sería la genealogía que hace Castro-Gómez (2005) del dispositivo de blancura en *La hybris del punto cero*. Igualmente, el trabajo del antropólogo Langebaek (2003) en *Arqueología colombiana. Ciencia, pasado y exclusión*, muestra como mucho antes de la independencia se están formando una serie de lecturas de los objetos amerindios y de la cultura material prehispánica, y se están formando una serie de prácticas de exclusión y de diferenciación en las prácticas de intelectuales anteriores a la institucionalización de la antropología en Colombia.

<sup>19</sup>En todo dispositivo, como lo concibe Foucault, circulan relaciones de poder a través de nodos que abarcan una serie de instituciones, leyes, constructos teóricos, comunidades científicas, prácticas y discursos justificados por una serie de racionalidades reconocidas y validadas en el cuerpo social. Existen además conflictos y tensiones entre los diversos elementos que constituyen los dispositivos, pues estos elementos (discursos, instituciones, sujetos, etc.) luchan entre sí. En esta batalla por significar la realidad de una manera particular y moldear las acciones de otros surgen estrategias y tácticas de dominación y resistencia, territorialización y desterritorialización que son naturales a los juegos de poder.

museográficas<sup>20</sup> que emergen en un determinado momento histórico (Hall, 1997b, p. 17). Al lado de estos nuevos saberes, surgen sujetos capacitados para hablar de los objetos prehispánicos y exhibirlos en el Museo (el curador-experto), se producen objetos de exhibición, y aparecen sujetos visitantes.<sup>21</sup> Estos visitantes aprenden a relacionarse con la institución de un modo particular, como “una casa de tesoros, un instrumento educativo, [o] un templo laico”, en el que ciertos comportamientos están prohibidos y en el que se esperan expresiones de admiración, curiosidad y respeto, modos determinados de ver las piezas y participar en la exhibición (Baxandall, 1990, p. 33).

La pieza en la exhibición parece permanecer en el tiempo, 600 o incluso 1500 años, pero sus significados posibles “siempre están cambiando, se resbalan” (Hall, 1997b, p. 62). Son muchas las posibles lecturas de un mismo objeto, de un mismo signo; no hay grado cero en el lenguaje, los signos pueden ser interceptados de diversas formas en las prácticas de significación; las asociaciones a las que nos remiten los signos son producto de convenciones de carácter histórico y no esencial (Hall, 1993, p. 95). Toda representación es contingente a los avatares de la historia y a las configuraciones epistémicas de un momento dado, de modo que a pesar de la presencia física de un objeto en la exhibición, y una suerte de estaticidad física del mismo, sus significados se mantienen en continuo cambio, sin adherirse ninguno de ellos de forma definitiva.<sup>22</sup> “Los

---

<sup>20</sup>Plazos argumenta que la representación en los museos está atravesada por prácticas de producción de saberes que producen a su vez formas de ordenamiento y expresión de los objetos exhibidos. "El museo de antropología es una forma de producción de conocimiento que, como tal, traduce en formas de ordenamiento y exposición de objetos de líneas teóricas, los conceptos y las formas discursivas fundamentales de la antropología" (Pazos, 1998, p. 33).

<sup>21</sup>Parto del postulado de Michel Foucault de que existe una relación profunda entre saber y poder, y en esa medida los discursos que se construyen son emitidos desde locus enunciativos determinados en los que los sujetos ocupan posiciones y se insertan en relaciones de poder que no sólo los constituyen sino que incluso los crean. Dichas relaciones de poder son asimismo “un conjunto de acciones que inducen otras y se siguen de otras”, las acciones de los sujetos no modifican ni afectan directamente a los otros sino que repercuten en las acciones de los otros” (Foucault, 1991, p. 75, p. 85). Estas relaciones de poder circulan en los museos, forman sujetos visitantes, producen discursos y producen miradas particulares frente a los objetos exhibidos y las significaciones atribuidas a estos.

<sup>22</sup> He pretendido problematizar la categoría de *representación* desde la reflexión que desarrolla Stuart Hall en su libro *Representation* (1997a, 1997b), quien señala – desde una línea muy foucaultiana a mí parecer – el carácter contingente de la representación, su contingencia histórica, en términos generales su carácter no esencial. Me interesó particularmente la construcción que hace Hall de la representación en un enclave con la producción de la “otredad”.

objetos se incorporan y construyen en articulaciones discursivas preexistentes” enmarcadas por prácticas de conocimiento y métodos de exhibición (Lidchi, 1997, p. 198), se forman estrados de significación superpuestos y permeables.

Si tomamos pieza del Museo Oro, un *poporo* por ejemplo, podemos ver en un primer nivel de significación como se produce un concepto sobre la pieza a partir su función: “recipiente para cal asociado al mambeo de hojas de coca”. En un segundo nivel un *poporo* más de la colección, como el *Poporo Quimbaya*, que el Museo y el Banco de la República han exaltado en la puesta museográfica, difundido en sus publicaciones e incluso publicitado en billetes, monedas, portadas de catálogos, afiches, etc., se carga en un segundo nivel de significación de connotaciones que poco tienen que ver con el objeto, ligadas a categorías como “patrimonio”, “nación” e “identidad nacional” – que más tarde probetizaremos –. Hay quienes llegan al Museo con la convicción de que deben ver el *Poporo Quimbaya*, reconocen bajo ese nombre un recipiente cilíndrico en forma de pera con cuatro esferas en su parte superior; aseguran que es “foto obligada” de turistas nacionales y extranjeros, pero se muestran dudosos al tratar de explicar: “qué es” por lo que suelen recurrir al guía que les dará una significación posible dentro de regímenes de enunciabilidad e inteligibilidad situados, y en dicha medida *no universales*.

Niña pequeña: Y ese jarrón (señalando el Poporo Quimbaya).

Guía: sí, ven te cuento la historia, [...] pues imagínate que tú dices que es un jarrón y cuando llegó acá decían que era un jarrón, pero ya no le dicen jarrón.

Niña pequeña: Pero es que parece...

Guía: Parece, ¿cierto?, porque tiene un huequito acá, y la forma es como la de un jarrón.

Pero resulta que esto es un poporo [...]

Señora: Sí el poporo.

Guía: El Poporo Quimbaya.

Señor: Sí, ese es famoso [...]

Señora: ¿Y esa pieza de dónde es?

Guía: Esta es de Antioquia.

Señora [...]: Ah... ¿en serio? [con mucha sorpresa y emoción] [...]

Señora: Es de nosotros mira, es de nosotros.

(Recorrido guiado, 2010, 17 de julio de 2010)

Las piezas del Museo del Oro están cargadas con unos sentidos particulares como “patrimonio arqueológico” y “milenario”, o “herencia de nuestros antepasados indígenas”, sentidos que no



son inherentes a las piezas sino que son producidos y reproducidos en el mismo acto de la exhibición que ratifica ciertos objetos como “piezas de museo” y justifica incluso la existencia de un museo como el Museo del Oro para que las guarde, proteja, estudie, y difunda. Un aspecto que me interesa, que trasciende la exhibición misma, corresponde a los efectos que las prácticas de representación del Museo tienen en la forma como concebimos lo indígena como una especie de comunidad imaginada a la que se circunscriben diferentes grupos poblacionales que vivieron o viven en el territorio colombiano.

En relación a lo anterior podemos decir que las practicas de representación no se dan únicamente en un plano semiótico, sino también en un plano político<sup>23</sup> que obedece a las relaciones históricas, discursivas y de poder que atraviesan las exhibiciones, así como los saberes que las sostienen (Lidchi en Hall, 1997, p. 153). Los museos producen en sus objetos exhibidos un efecto semántico y político, Karp llama a este efecto el “efecto museo” que consiste en cómo los museos convierten sus objetos en instrumentos de poder a través de los cuales producen “imágenes del yo y del otro” (Karp y Lavine, 1991, p. 14, 15). Los museos como el Museo del Oro, producen representaciones de indianidad, indianidades posibles, y en dicha medida son espacios de indianización, de producción del “otro indígena”.

En los talleres *Frente a la vitrina*, Alejandro, uno de los participantes, criticó fuertemente la puesta museográfica del Museo del Oro y a sus guías, la visita al Museo le dejaba un “sabor agrio”, no veía en ningún lugar a las comunidades indígenas contemporáneas, y las representaciones del pasado prehispánico le parecían particularmente sesgadas, en ellas primaba la exaltación del patriarca, de la división de clases y la estratificación social, la caricaturización y banalización de la cultura material indígena, y su cosmología, el discurso reduccionista e idealizador “buen salvaje”, la “universalización” de las categorías occidentales como modelos para comprender al “otro”:

---

<sup>23</sup> Asegura Álvaro Pazos que “una lectura epistemológica de los museos etnográficos [y arqueológicos] es también una lectura política [...] que no puede pasar por alto la función que han desempeñado en el despliegue de estrategias imperialistas y nacionalistas, ligadas al proyecto (externo e interno) de las sociedades modernas y su [...] gobernabilidad” (Pazos, 1998, p. 33)

Alejandro: Lo que vemos es entre otras cosas un patriarcado, una manera de entender el mundo: el padre, el hombre, el pene [...]. A mí no me gustan las guías, sobre todo en el Museo del Oro. Me parece que las veces que vine desde pequeño, me ha parecido algo aburridísimo, y confieso que sobre todo los guías de acá..., el parlamento del guía acá es como una cosa... pura anecdótica, como la cosita, el detalle, y digamos que un Museo del Oro que está agrupando toda una historia de las comunidades indígenas en este país, carece no por casualidad de poca politización. Una cosas es ver aquí siempre la idealización del indígena y de las comunidades indígenas, y ver cosas de oro, 50 mil joyas y..., o sea este debería llamarse “Museo del Exterminio”, una memoria de estos pueblos y de lo que nos dejaron, porque igual son tres cosas las que hay acá. Me parece un poco infame que después el Museo del Oro venga a reivindicar cosas, que el patrimonio, hablar de las minorías étnicas en este país, [...], no sé este museo sobre todo, me parece bastante hipócrita.

Tallerista: ¿Y digamos a qué le apostarías? [...]

Alejandro: Pues yo quisiera retomar lo que usted decía en las vitrinas, y es el concepto occidental de clase, que pareciera no tener nada que ver con los indígenas, pero claro que sí, aquí hay un resto de clase y de estatus, y no porque estuviera propiamente en estas culturas indígenas, sino porque el que las está viendo, está haciendo esa lectura, se está tratando de jerarquizarlo [...]. Y ante todo es una exposición de hombres, por más piezas de mujeres que haya. O sea, los indígenas son hombres...

(Taller Frente a la vitrina, 2010, 14 de agosto).

El Museo del Oro es un museo arqueológico y como tal se dedica a representar el pasado prehispánico. Pasado leído y reactualizado desde el presente, ya que las piezas son resignificadas por la museografía y el guión, así como por el hecho mismo de ser expuestas. Cuando me paro frente a las vitrinas y veo las piezas de la colección, las leo no como las pudieron leer quienes las hicieron, nos separan al menos 600 años, a veces incluso 1500. Pero además de esta primera separación espacio-temporal entre las piezas que veo y yo, el sujeto que las observa, existe una segunda separación fundamental. Los mapas mentales que poseo y a través de los cuales organizo el mundo a mí alrededor no son los mismos de los orfebres y alfareros prehispánicos. Tampoco fueron los mismos parámetros los de los arqueólogos que los estudiaron, ni el de los curadores y museógrafos responsables de su exhibición.<sup>24</sup> Humberto y Viviana, participantes de los talleres *Frente a la vitrina*, discutieron conmigo estas cuestiones:

---

<sup>24</sup> “Los problemas técnicos relativos a la disposición de objetos[están] atravesado por consideraciones [...] relativas a la relación del objeto con un sistema cultural ajeno o propio, y a las posibilidades” limitadas “que tienen las formas de representación de la institución museística de restablecer esta integridad”(Pazos, 1998, p. 33).

Humberto: Yo no creo que esto sea una radiología, [...] no es una radiología lo que se encuentra en los hallazgos [arqueológicos] [...].

Viviana: [interrumpiendo a Humberto] Porque en realidad es imposible, estamos hablando [...] de un discurso [...] es arbitrario, no es algo natural, no es algo que podamos decir que es así tal estaba, y acá está la prueba. Y sin embargo, no se trata de ponerle malicia al asunto, simplemente, el hecho de que estamos hablando de hace cientos de años que son cosas que se han perdido, pues no más imagínate en una familia que no son sino unas generaciones y se pierden muchísimas cosas, cómo no se nos va a perder un montón [...] Obviamente si hay [...] un discurso entablado que muchas veces ha sido cambiado, y que creo que para eso es el taller, para descubrir ese discurso, y qué otros discursos están por fuera, y qué podemos hacer con ellos [...].

Tallerista: Me parece clave lo que tú dices, y es que hay que “historizar”, digamos tener en cuenta que la exposición fue creada en un momento que es diferente del que está reconstruyendo, pero también que el que está leyendo la exposición está en un momento que es distinto al que está tratando de leer. Y en esa medida, todos estamos sesgados de alguna manera por las categorías que utilizamos para clasificar la “realidad”, con esos signos y esas relaciones que establecemos ya sea pues en parte por nuestra experiencia en el mundo.

(Taller Frente a la vitrina, 2010, 14 de agosto).

En las vitrinas del Museo, los objetos y los textos que los acompañan son codificados por los curadores y museólogos para luego ser decodificados por quienes frente a la vitrina observamos los objetos y leemos los textos para reconstruir y reconfigurar sus significados posibles. Ahora bien, para hablar de nuestra experiencia frente a la vitrina con otros visitantes deberemos nuevamente codificar nuestros pensamientos en palabras inteligibles para nuestro interlocutor. En cada uno de estos procesos de codificación y decodificación más que una mera traducción de pensamientos a signos comunicables, hay una serie de desplazamientos, reconfiguraciones<sup>25</sup> e

---

<sup>25</sup> Foucault, en *Las palabras y las cosas* (1966) plantea una reflexión importantísima en torno a la representación como una epistème que posibilitaría la emergencia de las ciencias modernas – y las ciencias humanas como la antropología–. En un momento dado surgieron una serie de presupuestos que produjeron una escisión “constitutiva” entre objetos y sujetos de estudio, que en el ámbito de la lingüística y la semiología permitieron concebir las primera separaciones del signo, entre significado y significante, que desarrolla Saussure y que retoma sucintamente Hall en su texto *Representation* (1997a, 1997b). Hall (Ibíd.) concibe la representación en la escisión de los códigos significativos de las palabras y el lenguaje, y lo que serían las cosas que “están afuera” del lenguaje, que serían el límite que estaría más del allá del conocimiento aprehensible – como lo define Kant –, y que como planteo en este documento resultan inaccesibles a pesar de su aparente materialidad “eventual” o “fenomenológica”. En este trabajo entonces la representación estaría en el plano no de las cosas tal cual son, sino de las significaciones atribuidas a las cosas, que hacen que las cosas sean percibidas materialmente de un modo particular y en dicha medida sean producidas. Este es un tema que podría ser explorado más ampliamente en la

incluso transmutaciones del sentido<sup>26</sup> que puede tener la vitrina y los objetos exhibidos, así como de nuestra experiencia frente a la vitrina en el acto mismo de observarla. En estos desplazamientos, las lecturas preferentes sugeridas por la puesta museográfica pueden dar lugar también a lecturas disidentes, en la medida en que quien se ubica frente a la vitrina, puede entrar en tensión con lo que ésta le sugiere.

Johanna: Y no sólo es eso, al final en la Sala de la Ofrenda, que es la sala del ritual, y sólo tenemos un ritual que es de la Sierra Nevada de Santa Marta, o sea, yo creo que me parece indigno de ver eso porque es sólo el mambo haciendo un ritual que es por todas las comunidades, y que no aparecen, como no se sabe qué...

Liz: O que por lo menos la sala le diga algo más, como bueno, qué va a pasar ahí, parece que fuera como más un juego con el sonido del agua, pero al final como que la exposición no te dice nada (Taller Frente a la vitrina, 2010, 14 de agosto).

En el museo, el visitante no se limita a interpretar enunciados estáticos y definidos, como enuncia Fornäs (2000), los significados no se producen por sí solos, sino que se construyen a través de los textos, en juegos intertextuales, enmarcados en contextos y mediados por la agencia interpretativa humana.<sup>27</sup> El visitante de museo, visto desde este rol activo, posee una autonomía relativa en la decodificación de los mensajes que lo interpelan pues a pesar de que estos tengan una posible lectura preferente o dominante, pueden existir lecturas alternativas, o disidentes como las llama Gnecco (2000). Fiske diría que la polisemia de los textos permite formas de resistencia, y en dicha medida frente a una misma puesta museográfica pueden surgir lecturas

---

reconstrucción del dispositivo de indianidad o *indianización* así como las *epistèmes* (de la semejanza, clásica o moderna) que hicieron que en un momento dado en Colombia la otredad fuera objeto de *problematización* y se constituyera en objeto de estudio, a la par que se le construyó técnicamente a través de los discursos y prácticas de la antropología, la etnografía y la arqueología, así como en el ámbito jurídico, patrimonial y del discurso nacionalista. *Otredad* que es, entonces, producto de un proceso histórico y contingente.

<sup>26</sup> La producción y consumo de mensajes está sobredeterminada por las condiciones de existencia del mismo. Los mensajes son polisémicos pueden tener múltiples interpretaciones, sin embargo, las posibilidades del pluralismo es limitada. Existen unos significados preferidos dominantes, no impuestos, preferidos, pero no preferidos por condiciones naturales, lo que no niega la posibilidad de otras significaciones (Turner, 1990).

<sup>27</sup> Los textos no producen significados por sí solos, éstos se desarrollan a través de los textos, en juegos intertextuales, enmarcados en contextos y mediados por la agencia interpretativa humana (Fornäs, 2000)

disidentes que entran en tensión con la lectura dominante o preferente que sugieren las vitrinas y han privilegiado los curadores y museógrafos en el montaje (Fiske, 1987 en Turner, 1990).<sup>28</sup>

Tallerista: ¿Cómo ven organizados los objetos? ¿Qué intención encuentran allí? [...]

Johanna: Se trata ver los procesos, como una serie de objetos que se producen [...]

Ariel: Hace un salto de una situación técnica a una situación doméstica [...]

Viviana: y además los objetos, con esa sombra invisible que está en la vitrina, lleva del objeto al sujeto [...], es ir al Museo para ver cosas que para alguien significan algo [...].

Tallerista: ¿Ustedes creen que hay una intención particular en el manejo de las luces, si hay algo que se quiere destacar, creen que hay una propuesta clara de la persona que arma la vitrina?

Guillermo: Yo pienso que sí hay una propuesta clara, [...] y es la intención de mostrar [...] las figuras de los gobernantes, de los miembros que eran como destacados dentro del grupo, que son los que debieron haber usado ciertas piezas como los tocados, hicieron todos esos adornos [...]. No hace resaltar a los individuos del común y corrientes de la comunidad (Taller Frente a la vitrina, 2010, 14 de agosto 14).

El Museo del Oro tiene políticas específicas de representación, en la medida en que toma decisiones sobre qué se muestra y qué no, y cómo se muestra lo que se exhibe en sus vitrinas. Es decir que cuando nos paramos frente a la vitrina, estamos ante un espacio de enunciabilidad y visibilidad atravesado por posturas y decisiones. También el guía posee políticas frente a lo que dice o no en una visita particular, y el público visitante tiene políticas sobre qué mira o no, sobre qué comenta o pregunta. Lo interesante es que cuando esas tres políticas de representación se entrecruzan en el Museo, no necesariamente lo hacen armónicamente.

Es que uno [como guía] les hacía la pregunta a los niños que si los indígenas se habían acabado, y ellos decían que sí. Entonces ahí uno tenía que intervenir y decir que eso no había pasado, pero eso no se lo da a uno el Museo, tú no tienes oportunidad de decir eso, hasta que llegas al panel de la foto que dice “en Colombia, hay más de 80 comunidades

---

<sup>28</sup>Como lo anunciaría Gramsci al hablar de la hegemonía en la visibilización o invisibilización que hacen los museos se mueve una intención que legitima formas particulares de representación del sujeto indígena, en la medida en que es posible la invisibilización también es posible que surjan intentos de visibilización fuera e incluso dentro del mismo museo, esto como producto de las tensiones permanentes que atraviesan las prácticas hegemónicas y ante las cuales surgen prácticas contrahegemónicas o de resistencia.

indígenas, más de 60 lenguas”, y los indígenas están en las peores condiciones y sigaaamos al tercer piso, que es que allá está lo más maravilloso<sup>29</sup> (ridiculizando y con indignación).

No, pues uno tiene que restringirse mucho, porque si tiene que hablar de los objetos y se pone a contextualizarlos, pues no le queda a uno tiempo para hablar de la gente (Luisa, 2010, 15 de octubre).

Nosotros vinimos porque nos dijeron que nosotros [por ser indígenas] entrábamos gratis...Todo muy bonito...pero para qué guardar todo eso aquí, si no es de aquí...Todas las cosas tienen su lugar y éste no es el de estas cosas, estas cosas son de muerto y eso está mal, es un irrespeto... (Jacinto en Velázquez, 2005, p. 43).

Siempre hay unos comentarios que lo ponen a uno como [guía] a pensar, “yo como le hago entender...” [...] cuando por ejemplo dicen “fundan todo eso y paguen la deuda externa”, ¿sí?, [...], o por ejemplo “eso cuánto valdrá, cuántos quilates tiene”. Realmente es una dificultad que la gente asuma una categoría distinta de valoración de lo que está viendo como oro y como Museo del Oro, y decirle es que eso no es de oro solamente, es que es una aleación, [...] y entonces la gente se siente desalentada de pensar que eso no es puro oro. Y es más la gente admiraría mucho una vitrina hecha de lingotes de oro, eso sería igualmente admirable (Sofía, 2010, 15 de octubre).

Yo decía, “no... , yo no puedo decir lo mismo que está escrito ahí [en la vitrina]”. [...] [Es] un engaño para uno, para el visitante, y para la persona que está ahí también, o sea uno trata de limpiarse la conciencia con muchas cosas que está diciendo durante la guía, ¿sí?, [...] cuando dice, “Bueno, la primera ciudad a la que llegaron los españoles [Santa María de la Antigua, Golfo de Urabá], está vuelta mierda”, y la gente “uy, no debería decir eso”, pues [...] lo tengo que decir. (Luisa, 2010, 15 de octubre).

Gracias a su posición institucional los museos gozan de credibilidad científica, y sus exhibiciones tienen un cierto estatuto de verdad, a pesar de la artificialidad de las relaciones creadas en torno a los objetos exhibidos y las significaciones a ellos adscritas. Este trabajo busca desnaturalizar este estatuto de verdad y situarlo histórica y políticamente, en el debate de la producción del pasado para el presente,<sup>30</sup> a través de dos movimientos analíticos complementarios: la arqueología y la genealogía.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> En el tercer piso del Museo del Oro, se encuentra la Bóveda, que por mucho tiempo, hasta el 2004, funcionó como la sala del esplendor, como bien la define Sofía, bajo el nombre de “El Salón Dorado”. En esta sala se recalcaba sobre el brillo del oro, sobre el tesoro precolombino. Muchas piezas juntas producían un efecto casi (sino por completo) enceguecedor. Sin embargo, el Salón Dorado ya no existe. Tenemos la Sala de la Ofrenda, que presenta un espectáculo similar, pero más discreto.

<sup>30</sup> Foucault propone una *ontología del presente*, una investigación histórica que muestre qué tipo de experiencias, relaciones de poder y acontecimientos nos han llevado a reconocernos como sujetos en lo

La arqueología es un ejercicio que busca determinar las circunstancias que hacen posible la existencia de una serie de discursos, así como su superposición sobre otros en un momento determinado (Foucault, 2002); la arqueología indaga igualmente por las condiciones históricas que sostienen determinadas prácticas, que para el caso particular de este trabajo corresponden a prácticas de representación de indianidad.<sup>32</sup> La genealogía centra su atención en el conjunto de relaciones de poder que atraviesan los dispositivos, así como las luchas y tensiones que acompañan ciertas prácticas, en nuestro caso las prácticas de representación de indianidad.<sup>33</sup> No se trata entonces de “reconstruir” una linealidad histórica unidireccional y preexistente del Museo del Oro, sino una microhistoria y una micropolítica, de las continuidades, discontinuidades, rupturas, tensiones y luchas que acompañan las prácticas de representación del Museo, y los juegos de poder en las que estas se producen, para hacer un diagnóstico del presente y entender por qué hemos llegado a ser lo que somos hoy y pensar en un modo de existencia distinto, posible (Castro-Gómez, 2010, p. 49).

---

que pensamos, decimos y hacemos hoy, esta ontología puede posibilitarnos dejar de ser eso *para ser de otro modo* (Foucault, 2009b).

<sup>31</sup>El propósito de estos dos movimientos, arqueológico-genealógico es “[analizar] la emergencia histórica de las formas de poder que aún hoy en día nos constituyen” (Castro-Gómez, 2010, p. 11).

<sup>32</sup> El propósito de la arqueología es estudiar las instancias y mecanismos de veridicción y los modos cómo se produce y valida “la verdad”, así como la *epistème*, ensamblaje de signos que forman discursos considerados como verdaderos en un momento específico (Castro-Gómez, 2011, 28 septiembre).

<sup>33</sup>“El propósito de la genealogía es realizar un análisis del modo en que [las relaciones de poder] [...] producen saberes, objetos de conocimiento, instituciones, practicas y sujetos” (Castro-Gómez, 2010, p. 23).



**CAPÍTULO 2.**  
**EMERGENCIA Y CONSOLIDACIÓN**  
**DEL MUSEO DEL ORO**

Vitrinas del Museo del Oro en 1947, en Botero, 2004, p.3.



## CAPÍTULO 2. EMERGENCIA Y CONSOLIDACIÓN DEL MUSEO DEL ORO

Este capítulo gira en torno a la pregunta ¿bajo qué configuraciones históricas es posible que surja una colección prehispánica en el Banco de la República y que luego se convierta en una institución museal especializada en la orfebrería prehispánica y en un espacio abierto al público?, que abordo a partir de un ejercicio arqueológico-genealógico. Empezamos con algunos antecedentes del surgimiento de los museos en el siglo XIX, del desarrollo de las prácticas del coleccionismo, y del desarrollo de la antropología y la arqueología en Colombia. Revisamos manuscritos de Gregorio Hernández de Alba, cartas y bosquejos que dan cuenta del surgimiento y fundación de la colección de orfebrería del Banco de la República en 1939 y el proyecto de un museo especializado para albergarla.

Adicionalmente, he recogido una serie de noticias del Museo del Oro publicadas en la prensa de la época, con el fin de articular un archivo que me permitiera estudiar las condiciones históricas de emergencia del Museo del Oro y el entramado de relaciones de poder-saber una serie de representaciones de la indianidad. Me he ocupado igualmente del período de consolidación del Museo que incluye el inicio de exposiciones internacionales, así como la adecuación de diferentes espacios para su exhibición, y la posterior construcción de un edificio especializado para el Museo, abierto al público general en 1968. Para estudiar este segundo momento me he valido de boletines publicados posteriormente por el Museo (en la década de 1970) y de prensa de la época.

A través de la revisión, selección, y articulación de estas fuentes he logrado consolidar un *archivo* que más que la suma de documentos, esboza el mapa de interrelaciones que en un momento dado articulan una serie de prácticas discursivas, enunciativas y representativas en una suerte de sistema de enunciaciones y representaciones posibles de la indianidad en un momento histórico determinado. Dice Foucault que el *archivo* corresponde a los sistemas de enunciados, “al sistema de la discursividad, a las posibilidades e imposibilidades enunciativas de que éste dispone. El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” y su funcionamiento (Foucault, 2002b, p. 219). Desde esta perspectiva estas fuentes no producen en su conjunto una

historiografía lineal y progresiva del Museo Oro, sino un mapa posible de sus articulaciones particulares a relaciones de poder-saber en un momento histórico determinado.

### **Antecedentes de la institución museal en Colombia**

La institución museal es bastante compleja, en ella rigen unas políticas de representación, enunciabilidad y visibilidad que abogan por formas particulares de narrar la historia. Los museos son instituciones que por excelencia guardan, clasifican, organizan y pretenden decir algo verdadero a partir de sus objetos. O por lo menos esa fue su función dominante a lo largo del siglo XIX y gran parte del XX. Los museos hasta el siglo XVIII fueron gabinetes de curiosidades en los que se almacenaban un sin número de objetos de las más diversas características, colecciones producto de viajes y guerras en el extranjero, travesías en las que se “incautaban” objetos de poblaciones no occidentales.<sup>34</sup> Los gabinetes de curiosidades del siglo XVI y XVII que anteceden a los museos, que surgen el siglo XVIII y XIX, han sido por lo general definidos por su falta de organización, como una suerte de colección desinteresada en la que cualquier curiosidad puede volverse digna de colección. Sin embargo, señala Perry, “estos lugares reflejaban la ideología del momento en el cual los objetos se trataban como curiosidades dentro de un esquema del mundo que concebía que, lo que no era familiar, era exótico” (Hooper-Greenhill, citado en Perry, 1999, p. 42).

Los primeros gabinetes de curiosidades europeos, de los siglos XVI y XVII, presentaban los objetos a partir de su interrelación, bajo *la epistème de la semejanza* (renacentista) que articulaban objetos en un pequeño microcosmos (Hooper-Greenhill, 1992, p. 101,102). Los museos modernos del siglo XIX dispondrían sus objetos desde otro modelo, un modelo clasificador, aparecerían entonces distinciones geográficas y temporales y responderían a una pregunta particular por la historia, la historia de los grandes imperios, y la historia de los antepasados, principalmente. Este museo (moderno) “se presenta como una colección de objetos

---

<sup>34</sup> Los gabinetes curiosidades obedecían a algún criterio, para determinar qué objetos se guardaban y eran dignos de colección, así como establecer gradaciones entre los mismos bajo criterios de belleza, autenticidad, exotismo o científicidad, criterios históricamente situados, y atravesados por juegos de poder (Hooper-Greenhill, 1992, p. 5).

ordenados, no por criterios de curiosidad o excepcionalidad, como ocurre en la epistème renacentista” (Pazos, 1998, p. 35) sino bajo los sistemas de clasificación y ordenamiento de la ciencia (moderna).<sup>35</sup> Como veremos más adelante, desde la fundación del Museo del Oro, de la mano del trabajo de Gregorio Hernández de Alba, el Museo tiene una pretensión científica, definida por las nascentes disciplinas de la antropología y la arqueología, que si bien no tenían en el país un precedente institucional, se definían dentro de las prácticas del saber moderno, se ufanaban de su sistematicidad y orden jerarquizado y clasificatorio, del seguimiento de un método científico y de una distinción inicial entre el investigador y la cosa estudiada por este – en este caso los objetos arqueológicos y el pasado prehispánico –.<sup>36</sup>

En Latinoamérica, se producen en el siglo XIX una serie de prácticas escriturales, de organización y catalogación, así como prácticas de exhibición que construyen una fábula de la identidad nacional, producen un pasado predecesor a la nación y proyectan una línea hacia un futuro moderno y progresista, como proyecto nacional (Castro-Gómez, 2008, p. 229). Una estrategia fundamental para la consolidación de este proyecto, era la visibilización de la cultura nacional que debía ser admirada y ampliamente conocida: fechas especiales, festividades patrias, monumentos, exhibiciones, acumulación de bienes simbólicos. “La cultura debía ser ilustrada, es decir, visualizable, ser traducida en imágenes” (González-Stephan, 2000, p. 5). Siguiendo el sueño de la modernidad y la ratificación de la riqueza económica y cultural de las nuevas naciones, se organizan las primeras exposiciones universales, se publicitan los objetos conmemorativos de la nación, se comienzan a fijar fechas de las fiestas nacionales, y lentamente

---

<sup>35</sup> “Se trata, en consonancia con el proyecto general de la ciencia moderna y del afán ilustrado de la nueva gobernabilidad, de que los museos públicos proporcionen al ciudadano, que es ahora sujeto de conocimiento, los principios de inteligibilidad de una naturaleza que hay que dominar y, en el caso de los primeros museos de antropología, de una historia que desde las sociedades primitivas conduce teleológicamente hasta él. En este sentido, el museo será institución productora de conocimiento, marco de desarrollo y circulación de nuevas disciplinas, como la antropología, y de nuevas formaciones discursivas, como el evolucionismo cultural” (Pazos, 1998, p. 35).

<sup>36</sup> Podrían verse algunos rastros de la epistème de la semejanza en las lecturas de las piezas que pretenden encontrar lo que ocultan los signos que serían sus marcas, formas, colores y en el estudio simbólico de los objetos, con un interés de acceder a través del signo, a la cosa misma. Sin embargo, el Museo del Oro es una institución que surge tardíamente en el país, en el siglo XX, en el que hay una preponderancia del estatuto científicista de las ciencias modernas. Este tema queda por ser estudiado en más detalle, en todo caso.

va surgiendo la idea de patrimonio, no económico y común a la nación.<sup>37</sup> Señala González-Stephan que esta tarea de visibilización se dio tanto en el plano temporal como espacial: “la historiografía general y literaria de la época [...], organizaron la publicidad de objetos y salones alrededor de fechas conmemorativas que in-formaron a la nación de “historia” (de valores sin precio) y de mercancías (valores intercambiables)” (Ibíd., p. 7).<sup>38</sup>

De esta forma surgían las prácticas del coleccionismo de objetos de valor cultural y simbólico junto a las prácticas de acumulación de mercancías,<sup>39</sup> las exposiciones universales servían entonces para “hacer visible un capital cultural; poder mostrar una riqueza almacenada en el tiempo (un capital de pasados) y en el espacio (un capital en materias primas presentes); producir el efecto – la representación – de la acumulación originaria – de mercancías –. Producir, por lo tanto, imágenes de patrimonios nacionales por la vía de discursos historiográficos, museológicos o expositivos” (Ibíd, 2000, p. 6). Las exposiciones universales buscarían afanosamente enaltecer el pasado antecesor de la nación y señalar su esplendor cultural, exhibir la constante producción cultural e intelectual que se desarrollaba en el momento y ofrecer al mercado internacional una

---

<sup>37</sup> González-Stephan muestra como a lo largo del siglo XIX se producen una serie de prácticas escriturales, de organización y catalogación, así como prácticas de exhibición que tienen por fin construir una fábula de la identidad nacional, organizar un pasado predecesor y proyectar una línea hacia un futuro moderno y progresista, como proyecto nacional. “La producción de un patrimonio en el área de la cultura funcionaba como soporte imaginario de identidades que se estaban forjando. Por ello, la ficción de abundancia, del esplendor, de la antigüedad” (González-Stephan, 2000, p. 3).

<sup>38</sup> “El proyecto de construcción de identidades nacionales en el siglo XIX descansó en una serie de dispositivos deudores de una economía de la capitalización de bienes simbólicos, regulados en su gran mayoría por una gramática de la acumulación – el afán coleccionista ahora trasladado al ámbito público – para también una nueva economía de la representación. Al parecer, la producción de un patrimonio en el área de la cultura funcionaba como soporte imaginario de identidades que se estaban forjando. Por ello, la ficción de abundancia, del esplendor, de la antigüedad” (González-Stephan, 2000, p. 3).

<sup>39</sup> Señala González-Stephan que el coleccionismo no se reducía a la acumulación de objetos bellos y apreciados en el mercado de lo simbólico, incluía también la acumulación del saber en academias, diccionarios, enciclopedias y literatura historiográfica, así como la creación de espacios para exhibir esa riqueza cultural: galerías, exposiciones y museos. Las naciones independientes debían mostrarse capaces no sólo de consumir, sino también de producir y de proveer al mundo con materias valiosas.

En las exposiciones universales se ofertarían esas riquezas económicas y culturales sin distinción alguna: café, quina, enciclopedias y tratados: “De allí la estrategia de la *coleccion* como práctica cultural estuvo relacionada con el aparecer como sociedades ricas y abundantes – en particular en la exhibición de materias primas – capaces de entrar en el mercado internacional y poder demostrar no ser despreciables consumidores” (González-Stephan, 2000, p. 6).

abundante variedad de productos naturales explotables: “por un lado, geografía “salvaje”, abundante en recursos naturales explotables; y, por el otro, el ingrediente “cultural” amortiguaba las posibles amenazas de esta “tierra incógnita”, el miedo hacia los llanos y las selvas desconocidas, donde se hallaba esa riqueza” (Ibíd., p. 17).<sup>40</sup> Exposiciones que también servirían para responder y complacer el imaginario de lo exótico que despertaba el Nuevo Mundo y las recién fundadas repúblicas americanas.

Muy temprano en el siglo XIX, el 28 de julio de 1823, a solicitud de Simón Bolívar, se funda el primer gran museo de nuestro país, el Museo Nacional, abierto al público en una ceremonia presidida por el General Francisco de Paula Santander el 4 de agosto de 1824.<sup>41</sup> El Museo cuenta con las “antiguas colecciones de virreyes y particulares que [...] incluían objetos indígenas” (Langabaek, 2003, p. 77).<sup>42</sup> El Museo tendría una sección destinada a la exhibición de otros “objetos y curiosidades indígenas” que sumaban 18 piezas para el año de 1881 (Reyes, 2001b, p. 44) y dentro de las cuales se incluía “una momia encontrada cerca de Tunja con su manta bien conservada” (Rodríguez, 1998, p. 78).

En este museo Gregorio Hernández de Alba haría en 1938, la primera exposición arqueológica y etnográfica del país, que en palabras de Perry (1999), muestra como la lectura del legado indígena es históricamente situada y se vale de recursos de exhibición no exclusivos de los museos. Las técnicas de exhibición de unos escenarios exotizantes como lo son los circos y las

---

<sup>40</sup> En las primeras exposiciones universales del siglo XIX, no sólo se exhibían objetos simbólicos o elaborados que pudieran indicar un cierto “desarrollo cultural”, intelectual o artístico, sino que se exhibían los recursos naturales, los productos nacionales para mostrar que estaban dispuestos para el mercado mundial.

<sup>41</sup>Langebaek asegura que inicialmente “el proyecto ilustrado de los criollos no fue [...] nacionalista” y buscaron siempre distanciarse de los grupos mestizos, indígenas y negros, sin embargo cuando el éxito de su proyecto independentista demandaba un aglutinamiento nacionalista supieron que “las sociedades prehispánicas podían ayudar a reforzarlo” (Langebaek, 2003, p. 71, 72).

Una vez lograda la independencia los criollos se preocuparían por “adoptar valores ‘civilizados’ y por ende muy diferentes de los que tenía, por una parte, la población mestiza, negra e indígena” (Ibíd., p.77). Los primeros museos republicanos, del siglo XIX, como el Museo Nacional, no se ocuparon tanto de aglutinar “objetos curiosos, sino más bien [...] de representar la historia de la nueva República”, y al pasado prehispánico como su antecesor, en una suerte de pre-historia nacional (Ibíd., p. 76, 77).

<sup>42</sup>Langebaek anota que durante la colonia, una serie de objetos “curiosos”, piezas de orfebrería, huesos humanos y de animales, cerámica, etc., fueron enviados a los gabinetes de curiosidades de España, mientras que otros objetos permanecieron en las colonias (Langebaek, 2003).

ferias de fenómenos, fueron también incorporadas por el museo en su exhibición de “lo diferente” (Perry, 1999, p. 40).<sup>43</sup> La antropología desde un interés particularmente arqueológico se ocupó de las sociedades de otro tiempo, y luego la etnología de las sociedades no occidentales; en ambos casos, “la Europa moderna fue el referente para catalogar su grado de tecnología, progreso y civilización” (Ibíd., 41).<sup>44</sup>

Con el surgimiento de los museos etnográficos hay otro giro importante en la forma de exhibir, se privilegia un cierto “realismo” que permita ver al público las diversas expresiones de la condición humana y pueda por comparación acercarse con lo no familiar. Sin embargo, “las buenas intenciones o un compromiso con el “realismo” no garantiza que los estereotipos no se acentúen de otras formas impresionantes [...]” (Durrans citado en Perry, 1999, p. 44). Las primeras exposiciones humanas de este tipo tuvieron lugar en ferias mundiales “en donde la gente era presentada como atracción y como “salvaje”, “bárbara”, “exótica”, “caníbales”, y “guerreros” (Perry, 1999, p. 45).

Asegura Perry, que la exposición arqueológica y etnográfica que organizó Gregorio Hernández de Alba produjo un efecto de exotización de las comunidades indígenas, “los indígenas fueron presentados bailando y cantando, lo cual sirvió a los bogotanos para sentirse aún más distantes y diferentes de ellos” (Ibíd., p. 46). Otra particularidad de esta primera exposición fue que se incluyeran sólo indígenas provenientes de tierras altas, Guajiros, Paeces, Guambianos, Tunebos y Sibundoyes, y no de tierras bajas, de las selvas. Existía una idea de que el trópico era más salvaje e indómito, así como sus gentes.<sup>45</sup> En las tierras altas se identificaban grandes

---

<sup>43</sup> “La diferencia entre el mundo occidental y el no occidental se basaba en ideas de tiempo [...]. Los museos y sus exposiciones también ayudaron a crear esta brecha al exponer culturas y sociedades estáticas que eran consideradas como pueblos sin tiempo y sin historia” (Perry, 1999, p. 40).

<sup>44</sup> “la distinción entre conocedor y salvaje juega un papel importante aquí. Los conocedores occidentales son los que se asignan a ellos mismos la tarea de salvar, interpretar, preservar y definir objetos producidos por otras personas, asumiendo que estas no son capaces de realizar esta tarea por ellos mismos” (Price citado en Perry, 1999, p. 51).

<sup>45</sup> “La división entre los indígenas de las tierras altas y tierras bajas viene desde el siglo XIX, cuando el estudio de las comunidades indígenas estaba concentrado en las tierras altas. El objeto de esta clasificación era demostrar sobre todo a los europeos, que la nacionalidad colombiana estaba basada en un estado de la civilización que provenía de los complejos desarrollos de los indígenas de las tierras altas, los cuales tenían un avanzado desarrollo tecnológico” (Perry, 1999, p. 48).

monumentos, técnicas de metalurgia y una aparente organización social compleja; en cambio, “los grupos indígenas que vivían en las tierras bajas del país eran considerados como los responsables del subdesarrollo debido a su naturaleza ‘primitiva’” (Ibíd., p. 48).

### **La emergencia del Museo del Oro: décadas de 1930 y 1940**

La colección del Museo del Oro del Banco de la República se funda en 1939 en el marco de una serie de discusiones importantes sobre la preservación de las piezas prehispánicas, la revaloración del pasado prehispánico y una serie de proyectos para fortalecer la identidad nacional. Empieza así la recolección de objetos prehispánicos por parte del Banco, aunque aún no hablándose como tal de un Museo. La colección se convierte en objeto de estudio de las disciplinas de la antropología y arqueología colombiana, que se institucionalizan en esta época. Así mismo la colección es narrada por el Museo del Oro, por los antropólogos y arqueólogos expertos, por el gobierno nacional y por los entes que regulan la actividad cultural en el país – como el Ministerio de Educación – a partir de un emergente discurso patrimonial de corte nacionalista que apela a convertir las “herencias aborígenes” en foco de atracción turística.

Este primer estrato histórico, de finales de la década 1930 que se extiende hasta la década de 1940, está marcado por las investigaciones arqueológicas y etnográficas de pioneros de la antropología colombiana, como Gregorio Hernández de Alba, quien además sería responsable de la primera exposición Arqueológica y Etnográfica que tuviera lugar en 1938 en el Museo Nacional, en el marco del V centenario de Bogotá, y quien se dice fue el precursor de la colección del Museo del Oro siendo una de las figuras destacadas en la gestación del mismo. Este antropólogo autodidacta, que estableciera una importante relación con Paul Rivet y el Museo del Hombre en España, quien fundara el Servicio Arqueológico y el Instituto Etnológico, mostraría en la exposición Arqueológica y Etnográfica de 1938 parte de los hallazgos de sus expediciones y ratificaría su importancia.

Gracias al apoyo del gobierno, y de muchos esfuerzos personales, Gregorio Hernández de Alba pudo visitar la Guajira y Tierradentro. En su visita a la Guajira, en 1935, Hernández de Alba se maravillaba por la cultura de sus trabajos manuales, pero también se angustiaba como un

indigenista clásico de la década de 1940, quien veía a los indígenas poco organizados y a medio camino de la civilización. Se trata de una posición indigenista que busca la protección del indio y valora sus tradiciones, pero que a la vez, quiere su integración al proyecto nacional, católico y progresista.

...buena cruz capuchina puso el gobierno aquí, buena cruz que en las manos de los PP es remedio de hambre de este pueblo, entre sus labios es educación, civilización, colombianización, liberación al fin de tanta explotación humana como antes se ha visto con las castas de oscuro pensamiento y difícil voluntad (citado en Perry, 2006, p. 19).

Como católico hay en mí especial sentimiento al escuchar de vuestros labios el canto religioso y como humano siento satisfacción al ver en vosotros el beneficio de la salud, del alimento, la defensa vital que esa cruz capuchina os está dando. Porque eso quiere Colombia, vuestra Colombia, esto el actual gobierno: cristianizar, la religión de Cristo es fundamento histórico de la nacionalidad colombiana (Ibíd., p. 20.).

Hernández de Alba piensa que el indio necesita ayuda, que el indio quiere insertarse en ese proyecto de nación que se está formando: “No; el nativo, y yo lo sé de cierto, quiere aprender lo nuevo, es comprensivo y se muestra vivaz, ambiciona visitar las ciudades” (Ibíd.). Hernández de Alba quiere integrarlo amablemente, no de manera violenta, sino sutil y paciente; pero, sin lugar a dudas, no puede concebir que los grupos indígenas tengan una vida tan distinta a la que se propone la nación ilusionada con las promesas de progreso, ilustración y el amparo de la fe católica, como única y universal. Se trata de “llevarlo poco a poco”, como si con ello se eliminara del todo violencia sobre los pueblos antes sometidos, pero nunca vistos como iguales por el estado nacional. Los indígenas de Gregorio Hernández de Alba son niños, aún no ciudadanos, pero que pueden llegar a serlo con instrucción y paciencia:

Lo que hace falta es un sistema racional, regido por el conocimiento del alma indígena y la costumbre vieja que como tal es la ley; comprender al nativo no sujetándolo a un rígido sistema de disciplina, no pretender arrancarle de un tajo idioma y religión; llevarlo en cambio y poco a poco de su forma de vida, idioma y religión; llevarlo en cambio y poco a poco de su forma de vida, idioma y religión a la cultura nuestra, con sus industrias, sus fiestas, danzas y libertad” (Ibíd.).



Los indígenas Guajiros llevados a la exposición de 1938 aparecen así como niños, tímidos aún poco conocedores de la lengua española, oficial para la nación, y sin embargo diría Gregorio Hernández de Alba “inofensivos”,<sup>46</sup> no esos salvajes temibles que se mantenían aún en el imaginario común a fuerza del impacto que tuvieron las crónicas españolas y la justificación evangelizadora de la Iglesia. Se enorgullece Gregorio Hernández de Alba de poder llevar a estos indígenas para que canten y bailen, se les presenta en un espectáculo en el que todas las miradas los examinan. Los indígenas en “exposición” debían permanecer como objetos observables, objetos de estudio y admiración, pero no sujetos que pudieran relacionarse de manera horizontal con la audiencia que tan cerca y a la vez tan lejos, por primera vez los veía. Se trató igualmente de un intento importante de visibilizar la cultura indígena contemporánea, que cohabitaba con los santafereños por esa época, ocasión que sin embargo no evadiría la configuración de un entretenido espectáculo y un acto que haría “gozar” a los asistentes.

En 1939, un año después de que se hiciera la primera exposición “Arqueológica y Etnográfica” en el Museo Nacional, Gregorio Hernández de Alba enviaría una carta al Ministro de Educación, Alfonso Araújo, solicitando que el Banco de la República conservara las piezas prehispánicas que llegaban a sus manos a través de las Casas de la Moneda donde se fundían.<sup>47</sup> El Ministro de Educación extendería oficialmente esta solicitud en una carta enviada en marzo de 1939 al Comité Ejecutivo del Banco (Botero, 2006, p. 264), dirigido por Luis Ángel Arango y Antonio Caro: “Se encarece al Banco que trate de comprar, para conservarlos, los objetos de oro o plata de fabricación indígena y de época precolombina, los que el ministerio compraría por su valor material” (Museo del Oro, 1989, p. 61).

En 1940 se hizo la primera compra de piezas para la colección del Banco de la República, seguida de una importante adquisición de 153 piezas de la colección de “El Mensajero” en noviembre 1941, en diciembre de ese mismo año se compraron 67 piezas a Fernando Restrepo

---

<sup>46</sup> Aquí vemos como se *infantiliza* al “otro” y se le atribuyen rasgos como la dependencia, incapacidad, ignorancia, inmadurez y debilidad, el “otro” es ubicado en una posición inferior (Hall, 1997c).

<sup>47</sup> A partir de 1935, el Banco de la República tuvo “el monopolio de compra y venta de oro, por mandato de la ley” lo que familiarizó a sus gerentes, don Julio Caro y Luis Ángel Arango “con los objetos elaborados en ese metal precioso por los orfebres indígenas de pasados siglos, objetos que con frecuencia eran ofrecidos a la venta por medio de esta entidad” (Gama, 1983, pp. 171-172).

Vélez, en 1942 se adquirió la colección de Leocadio María Arango, de modo que al final de año de 1942 la colección del Banco de la República tendría 1987 piezas de orfebrería (Museo del Oro, 2006, p. 21 ). En 1946 la colección del Banco de la República se expandiría con la compra de “colecciones no metalúrgicas”, “de dos obras de cerámica a Luis Alberto Acuña, y luego una colección de 264 piezas del mismo material a Fernando Restrepo Vélez. Dos años más tarde, en 1948, se adquirieron los primeros objetos de piedra” (Museo del Oro, 2003, p. 9). Con la adquisición de estos objetos y la posterior creación del Museo del Oro del Banco de la República, diría Hernández de Alba, “se dio [...] el paso más importante y efectivo para salvar lo aún salvable de las joyas indígenas [...] prohibiendo la fundición de objetos de origen arqueológico en las casas de moneda o de ensayes, y adquiriendo las mejores colecciones” (Museo del Oro, 1948, p. 12).

Hernández de Alba comienza a diseñar un museo para la colección se venía exhibiendo en el reducido espacio de la Sala de Juntas que “Jefes de Estado y personalidades salientes de las Américas; europeos distinguidos; hombres de negocios; antropólogos y turistas” habían visitado para ver la muestra de “las valiosas joyas” (*Un museo...*, 1948, p.1). El 13 de noviembre de 1944, Hernández de Alba se dirigió a Luis Ángel Arango, entonces Subgerente del Banco de la República, para presentarle su diseño. La creciente colección exigía un espacio más amplio. En 1947 se inició el traslado de la colección a un gran salón en el tercer piso del edificio Pedro A. López, decorado “con una alfombra persa y un fino jarrón chino, que le sumaban ostentidad y lujo”, en este nuevo espacio las piezas se organizan por primera vez de acuerdo a unas áreas arqueológicas definidas (González-Gálvis, 2009, p. 109).

El diseño de Hernández de Alba estaba inspirado en los museos que conociera en sus viajes a Francia, Alemania, España y Estados Unidos. Las piezas serían el centro y “la decoración debería ser reducida” al mínimo “para no distraer la atención del visitante”, y debían ofrecerse al público fotografías y catálogos, pues según decía Hernández de Alba “no puede olvidarse que la mayoría de los visitantes de un museo desea llevar un recuerdo” (Hernández de Alba, 1944, p. 1). Se enviarían jóvenes a Estados Unidos “para recibir en los principales museos la instrucción necesaria sobre conservación, catalogación, clasificaciones y presentación del material para lograr un resultado acorde con la etnología y la moderna didáctica de los museos” (*Un museo...*,

1948, p. 1). El museo del Banco maravillaba a sus visitantes, según lo anota Hernández de Alba: “a algunos les parece estar en frente de una visión de cuento de 'Alí Babá', por la fantasía de los objetos y su riqueza intrínseca. Una rectificación al concepto peyorativo sobre las culturas indígenas, es para otros. El más numeroso conjunto de joyas dejadas por civilizaciones desaparecidas, opina el hombre que ha viajado y ha visto muchos museos” (Ibíd., p. 1).

En 1944, el Museo del Oro presentaría su primer catálogo, que tendría una segunda edición en 1948. En el primer catálogo del Museo del Oro de 1944, que escribiera Gregorio Hernández de Alba, se presentan una serie de objetos de la colección exaltando la maestría y técnica con que han sido realizadas, la calidad del oro empleado, así como su belleza y valor estético, en ocasiones refiriéndose a ellas como obra de arte. También es frecuente encontrar descripciones de las piezas que postulan etapas o fases de desarrollo en la orfebrería, fases que se asocian a una aparente evolución o desarrollo cultural o social de los grupos humanos prehispánicos que fueran sus artífices.

Cuando se describe el hoy conocido *Poporo Quimbaya*, primera pieza del catálogo, se dice por ejemplo que es un objeto de “oro fino” de “777.7 gramos”, con una “altura total [...] de 233 milímetros y [...] diámetro máximo de 115 milímetros”, que se destaca “por su admirable trabajo de orfebrería, en el cual se combinaron hábilmente las técnicas de fundición, repujado, soldadura y cincelado y muestra una fase típica del arte Quimbaya de los objetos de oro” (Museo del Oro, 1944, p. 21). Hay una referencia constante a etapas de desarrollo que los grupos humanos irían superando para alcanzar paulatinamente una evolución superior, e incluso hay referencia constante a una aparente gradación evolutiva entre los grupos prehispánicos. Se trata de un discurso de corte evolucionista que se produce no sólo en el emergente Museo del Oro, sino también desde las instituciones científicas como el Instituto Etnográfico, el saber experto de la antropología y la arqueología, y de la voz de quienes se presentan como expertos investigadores. Es un discurso que aparece con frecuencia en las notas periodísticas, en los discursos de mandatarios y entre la “gente del común”.

En la década de 1940, el Museo del Oro en alianza con antropólogos como Gregorio Hernández de Alba, trataban de rescatar estos objetos, de la misma forma que algunos artistas de tendencia primitivista y el movimiento de *Los Bachué* en algún momento lo hubieran propuesto; en un

intento de mostrar que varios de los grupos indígenas prehispánicos que habitaron el territorio de la hoy Colombia, alcanzaron un alto grado de complejidad cultural, social, política, religiosa. De ahí el afán de exaltar las técnicas metalúrgicas de las piezas de orfebrería, la alfarería, los tejidos, el esculpido de esmeraldas, cuarzos y otros líticos, así como la talla de piedra en las necrópolis encontradas en San Agustín y Tierradentro.

En la primera semana de enero de 1939, Colombia realizó una exposición en California en la que presentó una serie de materias primas representativas así como una muestra de sus maravillas naturales y atracciones turísticas. El Departamento de Bellas Artes, del Ministerio de Educación Nacional, exhibía una muestra de los museos Etnográfico y Arqueológico, en la que se incluyeron “los riquísimos ejemplares arqueológicos que fueron adquiridos en la región de San Agustín” que “demuestran un grado de adelanto escultórico no conocido antes para esta civilización” (*El Espectador*, 1939, 6 de febrero, p. 2). Este discurso reivindicador se define por oposición al discurso denigrante por parte de varios cronistas, conquistadores y colonos españoles, así como a un buen número de mestizos y republicanos, que a lo largo del siglo XIX, y aún en el siglo XX, asimilaban lo indígena con lo bárbaro y opuesto a la civilización.

En la segunda edición del catálogo del Museo del Oro, del año 1948, se describe la colección como ejemplo “de belleza” que debe servir “al conocimiento de nuestro pasado, a la revaluación de los que fueron nuestros antepasados precolombinos” (Museo del Oro, 1948, p. 3). De esta forma, el Museo del Oro pretende exaltar la belleza y técnica de las piezas, su valor simbólico y ritual, así como la función social y el uso cotidiano de las piezas de orfebrería, de modo que estos objetos exalten la complejidad de la organización social y de la cosmología de los grupos prehispánicos: “religión y magia pueden entresacarse de entre la ideología de las innumerables figurillas míticas o rituales, representaciones de divinidades u ofrendas a ellas destinadas, y de los amuletos o "contras" que hacen el mal o que de él libran” (Ibíd., p. 16).

Las piezas prehispánicas se definen además bajo la categoría de arte como expresión de la más alta civilización. “En aquellas obras de arte de pueblos primitivos (y acaso no tan primitivos, pues llegaron a trabajar el oro en forma que aún nos sorprende) vemos, en lineamientos esquemáticos, traducidas algunas de las más constantes expresiones de la civilización al través de

todos los tiempos" (Ibíd., p. 2). Sin embargo, además del oro prehispánico, por esta época cobrarán mucha importancia los vestigios líticos y la estatuaria, que serán asociados, a adelantos tecnológicos que expresan su alto nivel de civilización.

El Museo del Oro tendría la misión de "reivindicar" a los pueblos aborígenes prehispánicos (orfebres) difundir la complejidad de su cultura simbólica y estructuración social a través del estudio cuidadoso de las piezas de su colección. Las piezas de orfebrería se asocian a jerarquías sociales que denotarían un "alto desarrollo". A este respecto, Gustavo Santos, director del Museo en 1948, diría que en la colección del Museo del Oro se encuentran maravillosas piezas que destacan "ante todo, la vanidad femenina y la prepotencia masculina: la primera en una infinidad de pequeños utensilios destinados a realzar la coquetería femenina; la segunda en objetos que simbolizan el poder y la autoridad masculinos" (Banco de la República, 1948, p. 2). Las piezas de la colección que servían para el estudio del "mundo prehispánico" y de sus "complejas sociedades", se convirtieron en piezas que debían ser protegidas de la codicia.

Así lo expresaría Gregorio Hernández del Alba en 1944, y nuevamente en 1948, en la primera y segunda edición del catálogo del Museo del Oro. "[Se está] cumpliendo en el Museo una admirable obra educadora [...]. El oro de los indios colombianos, no de moneda sino de ornamentos y de símbolos religiosos, vuelve a brillar de nuevo bajo el sol. El será un emblema de la similitud de ideologías, de técnicas, de aspiraciones espirituales, que tuvieron los hombres de nuestro Continente antes de la llegada de los blancos de Europa" (Museo del Oro, 1948, p. 18).

Un discurso recurrente en este primer Museo del Oro, además de aquel que se refiere al valor estético y técnico de las piezas, o la complejidad cosmológica y social de los grupos indígenas que fueron sus artífices, es el discurso que apela a una valoración no económica de las piezas prehispánicas, en particular las de orfebrería.<sup>48</sup> Diría Gustavo Santos, director del Museo del

---

<sup>48</sup>El objeto a lo largo de su "vida social" circula en diferentes regímenes de valor, y a lo largo de su vida social un mismo objeto puede ser intercambiado por otro, o por dinero, siendo en algún otro momento extraído del mercado, dejando de ser un bien circulante para convertirse en un objeto de colección, o de apreciación estética (Appadurai, 1991; Karp, 2006, p. 93). Una vez el objeto deja de circular necesita

Oro, en el marco de la conmemoración del XXV aniversario del Banco de la República, en 1948, que la colección del Museo era una riqueza que

no se traduce en dividendos, ni tiene curso en la Bolsa, todo este portento de belleza, de fineza, todo este valiosísimo aporte al mejor conocimiento de nuestro pasado, a la revaluación de lo que fueron nuestros antepasados precolombinos, lo debemos a la feliz iniciativa, feliz y genial, de dos hombres, y de una Institución, a cuyo servicio, en hora venturosa, se encontraban. La institución: el Banco de la República. Los hombres: Julio Caro y Luis Ángel Arango, Gerente y Sub-Gerente del Banco (Banco de la República, 1948, p. 3)

En el catálogo del Museo del Oro de 1948, asegura Gregorio Hernández de Alba que en épocas prehispánicas el oro indígena tenía una valoración muy distinta a la que conocía el europeo conquistador, y que heredarían los hijos de la conquista. El oro, diría Hernández de Alba, tenía para los grupos prehispánicos un “valor ornamental, estético, religioso, diferente de la apreciación con el valor meramente económico de moneda, que traía el europeo, pasó casi desapercibido por los conquistadores y primeros colonos” (Museo del Oro, 1948, p. 10). Para Hernández de Alba es claro que muchas obras de arte prehispánicas fueron destruidas y cayeron “en los crisoles de las Reales Casas de Moneda en Popayán, en Santa Fé, o en la metrópoli” a lo largo de la Conquista y la época colonial y que “este aspecto español [del] aprecio del oro debía quedarnos entre la herencia cultura-económica, y así tras de la independencia el violar sepulturas buscando oro de los indios continuó como libre profesión ilusoria, pues también los "guaqueros" esperan su Dorado” (Ibíd., p. 11).

Sólo hasta la década de 1930 entra en vigencia en el país una ley que protegiera los objetos prehispánicos de las tumbas indígenas, “[declarando] que los contenidos de tumbas indias [eran] de utilidad pública”, sin embargo la Ley 103 de 1931 resultó a menudo “inoperante” (Ibíd.). Hernández de Alba asegura además que los vestigios de “lo que fueran las civilizaciones indígenas de Colombia” deben conservarse y presentarse en un Museo adecuado “al fin de una manera digna de la República y de su capital”, logrando de este modo “la conservación de estas

---

asumir un nuevo rol, podrá ser llevado a un museo para ser simulacro de identidad y convertirse en un tesoro cultural (Karp, 2006, p. 94), de manera que el museo tendrá el efecto de fijar esta nueva disposición no comercial sobre el objeto una y otra vez, mientras lo miramos, fotografiamos, y vemos en afiches y postales.

reliquias históricas para los turistas y hombres de ciencia” (*El Espectador*, 1942, 2 de marzo, p.3). No obstante, en el catálogo del Museo de 1944, se sugiere que las piezas de orfebrería no necesariamente se limitan al espacio de Museo, y podrían verse muy bien junto con las alhajas de una fina dama, por su hermosura y delicada terminación: “una dama elegante [...] no vacilaría en llevar como adornos lucientes, y no desdeñaría [...] el arreglar sus cejas con una de esas admirables pinzas depilatorias que nuestros abuelos de estas tierras de América usaron” (Museo del Oro, 1944, p. 9).

Si bien se reconoce importancia a la protección y preservación de estos vestigios, en ocasiones también se les califica tesoros escondidos que esperan por ser descubiertos por algún “afortunado”. Así ocurre en la crónica narrativa que presenta *El Espectador*, en agosto de 1948 bajo el título “Fabulosos tesoros del Caribe” en la que se habla de “una gran cantidad de fabulosas riquezas” que los conquistadores enterraron para proteger de piratas como Morgan, tesoros que permanecen “ocultos, esperando la mano que los descubra y se apodere de ellos, muchos cofres llenos de monedas de oro y numerosísimas joyas”, en un tono tal que pareciera invitar a la g.uaquería y búsqueda de tesoros amerindios” (*Revista de El Espectador*, 1948, 29 de agosto, p. 6). Sin duda la creación del Museo del Oro no pondría fin al saqueo de tumbas indígenas. En junio de 1947 se anuncia el saqueo de un hallazgo arqueológico que “ha despertado la fiebre del a g.uaquería” en el Quindío, y cuyas piezas han sido avaluadas “en varios miles de pesos” (*El Espectador*, 1947, 12 de junio, p. 3). En otras ocasiones las piezas de orfebrería y cerámica prehispánica son compradas por coleccionistas, muy a pesar de la vigencia de la antes mencionada Ley 103 de 1931, vigente en aquel momento: “[trabajadores] se encontraron con varias piezas en oro y una bella colección de cerámica, objetos estos que están en poder del señor Leonardo” (*El Espectador*, 1949, 1 de marzo, p. 7)

Los tesoros prehispánicos despertaron el sueño de riqueza de los hombres de Belalcázar, quienes quedaron embelesados con la historia del cacique bañado en oro que ofrecía junto con su pueblo innumerables piezas de oro y esmeraldas en magnificas lagunas, la Leyenda de El Dorado asociada al saqueo, también aparece asociada a la preservación de los vestigios prehispánicos, a la investigación arqueológica y a la difusión de sus hallazgos. Así lo celebra el Museo del Oro en la segunda edición de su catálogo de 1948.

Felizmente esta tierra de los indios celaba y aún guarda en tumbas muchos objetos, y así con ellos se va hallando ahora sí, se va corporizando ese viejo Dorado; esa que fuera en parte la ilusión de la conquista, que puede aún llegar a proporciones no sospechadas y que un día podrá decirnos, al fin, todo el aspecto que las piezas del buscado metal guardan de unas culturas no conocidas a su tiempo, de una mentalidades que en mucho se ignoraron (Museo del Oro, 1948, p. 12)

Para Gregorio Hernández de Alba, la colección del Museo del Oro y aquellas de otros museos arqueológicos y etnológicos, la investigación que sobre sus piezas se desarrollan, y la difusión de los nuevos conocimientos que esta produce, han reconstruido de alguna forma un nuevo Dorado, que muestra la iniciativa de los genios creativos que fueron los artífices de las majestuosas piezas de orfebrería. Así, se pronunciaba orgullosamente en su ponencia “Native Gold”, en el XXIX Congreso Internacional de Americanistas de 1949:

Fortunately the lands of the Indians still concealed among its tombs treasures of native art. Thus day by day we are building up our own El Dorado, that fabulous dream of the conquerors which can still materialize in proportions never before realized and one day these collections may tell us of those long-ago cultures, of the creative minds that reigned in those kingdoms and of their inventive genius (Hernández de Alba, 1949, p. 4).

El maravilloso Museo del Oro del Banco de la República se convertía en un centro cultural y de atracción turística para nacionales y extranjeros, así lo indicaba Gustavo Santos, director del Museo del Oro en 1948: “El Museo del Oro es, sin lugar a duda, la más extraordinario atracción de orden cultural que Bogotá pueda ofrecer a propios y [...] particularmente a [...] turistas que, de lejanas tierras, vienen a visitarnos con la esperanza de encontrar [...] cosas nuevas, exóticas, que [...] no hayan visto. A estas esperanzas responde con creces el Museo del Oro” (Banco de la República, 1948, p. 1). El Museo del Oro ofrecía en cada una de sus vitrinas con un “refinamiento y buen gusto insuperables” un “motivo de maravilla, de estupor y a la vez de intriga. De intriga porque, observando detenidamente aquellas pequeñas y grandes joyas de arte precolombino” (Ibíd., p. 2, 1).

Gustavo Santos, estaba seguro de que así como las más bellas ciudades de Europa, Madrid, Londres, París, tenían un símbolo de cultura y atracción turística, como los museos del Prado, la *Wallace Collection* y el Louvre, Colombia tenía con la creación del Museo del Oro un lugar que



evocara “un mundo de cultura y belleza, el símbolo del valor espiritual de un país”, y no dudaba en afirmar que “en día no lejano, cuando nuestro Museo del Oro sea más conocido y su fama se extienda por todo el mundo no será producto de un fácil tropicalismo adelantar que Bogotá será conocida como la sede del Museo del Oro” (Ibíd., p. 3). Pero Gustavo Santos no es el único a augurar la gloria del Museo del Oro, Andrés Samper indica que “puede hablarse del ya célebre Museo del Oro” (Samper, 1948, 21 de julio, 4). El Museo del Oro, en camino de convertirse en atracción turista, es exaltado además como un orgullo nacional, por la admiración que produce en extranjeros con su colección única en el mundo.

[el] dato del mayor interés y que acrecentará nuestro prestigio de país intelectual, de país preocupado en todas sus esferas por las cosas del espíritu que ni mueren ni fluctúan, de país de Quijotes, bello mote en este pobre mundo de Sanchos, el poder decir que esta maravilla que nuestro Museo del Oro, se debe a la iniciativa y esfuerzos de nuestra máxima institución bancaria, a nuestro Banco de la República, caso exótico, desconcertante en la historia de instituciones similares, pero, para ventura nuestra y orgullo de nuestra tierra, caso eminentemente colombiano (Banco de la República, 1948, p. 3).

Aparece aquí un discurso de corte nacionalista que encuentra en un pasado prehispánico esplendoroso un origen digno de la nación colombiana, los indígenas prehispánicos se convierten así en “nuestros aborígenes” (Museo del Oro, 1944, p. 5) en tanto que el Museo del Oro constituye con su muestra del “oro de los indios colombianos” un “valiosísimo aporte al conocimiento de nuestro pasado, a la revaluación de los que fueron nuestros antepasados precolombinos” (Museo del Oro, 1948, p. 18, 3). Se establece una cierta continuidad histórica entre los pueblos prehispánicos que habitaron el territorio que actualmente se conoce como Colombia, y aquellos que lo habitan como hijos de la República, denominándose a uno y otros como colombianos. El Museo atesora el “pasado de la nación” en el que se identifican una serie de grupos indígenas que se distinguen por sus particularidades estéticas y simbólicas en las piezas de orfebrería y cerámica que resguarda la institución museal (Taironas, Sinues, Quimbayas, Chibchas, Chiriquí, Coclé) (Museo del Oro, 1944).

Se habla de los indígenas prehispánicos como punto de origen de la nación colombiana y de los indígenas contemporáneos como miembros de la misma, y sin embargo, la cohesión nacional se pone en tela de juicio de tanto en tanto, “un grave problema de soberanía nacional se está

presentando en la Guajira, con motivo de la emigración en masa” de indígenas, nuestros “compatriotas” que han pasado de ser “indios a menos de 10000” (*El Espectador*, 1949, 10 de enero, p.1). Se acrecienta la tensión entre el gobierno nacional entre las poblaciones indígenas y el gobierno por la explotación petrolera y minera en los territorios que se les habían asignado, así el 7 de enero de 1939, se anuncia que “indios de Arauca atacan a los ingenieros y geólogos” de grandes compañías petroleras (Ibíd.). La relación de “la nación” con los indígenas contemporáneos parece más difícil que la que se teje en los libretos de museos y manuales de historia con los indígenas prehispánicos de los que “heredáramos” un maravilloso tesoro orfebre, a punto que “el gobierno nacional ha venido tomando por el estudio de todo lo relacionado con el arte indígena, tratando de adquirir un mejor informe sobre la civilización de los antepasados” (*El Espectador*, 1943, 21 de julio, p. 6).

En la prensa de este período, hay serie de discursos que definen la indianidad en términos de civilización y barbarie. En el primer semestre de 1939 aparecen dos noticias que se refieren a los indígenas de la época como violentos e inescrupulosos, fuente de miedo para colonos, la población no indígena y la fuerza pública. El 25 de febrero de 1939 se cuenta el asalto que perpetraran guajiros en Puerto López en estado de ebriedad luego de llorar la muerte de uno de sus compañeros: “Los indígenas en casos semejantes acostumbran embriagarse y, por lo tanto no venían en juicio. Alguno de los indígenas ebrios decidió hacer un disparo” (*El Espectador*, 1939, 1 de junio, p. 6). Cuatro meses después, el 1 de junio de 1939, aparece la noticia titulada “Los obreros del Catatumbo torturados por los indios” en la que se asegura que unos “obrerros que han sido capturados por los indios [...] [que] los someten a violentas torturas” (Ibíd.).

En una noticia de enero de 1939, se afirma que “un grupo de indios de Tierradentro asesorados por varios intérpretes, recurrieron a la entidad solicitando préstamos sobre sus tierras y ganados, *vinculándose de esta forma a la civilización* aprovechando los servicios que la caja presta a los agricultores” (*El Espectador*, 1939, 25 de enero, énfasis agregado). Aquí los bancos se definen como instituciones modernas, propias de la civilización, y los indígenas que manejan otras estructuras y figuras institucionales dentro de sus comunidades se reconocen como opuestos a la civilización, que se acercan a ella para aprovechar “sus beneficios”. En 1943 otra noticia destaca la labor de “indios [que] capturan a los prófugos” de la prisión de Aracuara, convirtiéndose en

“guardianes poderosos [de] la selva”, se asegura además que “las tribus indígenas que se han instalado en las cercanías de Araracuara *están muy civilizadas* y frecuentemente visitan la colonia” (*El Espectador*, 1943, 27 de febrero, énfasis agregado). Se habla de los indígenas como seres extraños que habitan la selva, pero que en este caso usan su fuerza para ayudar a la comunidad no indígena porque han pasado por un proceso de “civilización”.

En 1946, los indígenas Sibundoyes preparan un largo viaje al extranjero. “Recorremos el mundo civilizado para después rendir informe al cabildo de nuestra tribu”, dice Francisco Mujuy, quien define el mundo “exterior” a su comunidad como un mundo civilizado (*El Espectador*, 1946, 6 de septiembre), y según Gonzalo González, los Sibundoyes “quieren conocer el mundo, para volver a sus tribus con una versión propia de lo que ellos han oído llamar civilización, humanidad, concierto universal” (Ibíd.). Se narra un mundo exterior al indígena, como una suerte de mundo “universal” y se asumen unos valores particulares europeos-occidentales como norma, valores que se impusieron en América en la conquista y que fueron fuertemente defendidos y difundidos en la República, para continuar rigiendo en la década de 1930 y 1940 como valores oficiales de una nación que busca el progreso; valores asentados en el siglo XIX en un código civilizatorio, comportamental, y gramatical (González-Stephan, 1996; Pedraza, 1999) que si bien ha mutado en el siglo XX, deja su rastro: “Muchas veces los hemos visto vagar por las calles de Bogotá, observadores, recelosos, asombrados de una arquitectura que no sospechan” (*El Espectador*, 1946, 6 de septiembre). La crónica termina con un comentario que busca resaltar como los Sibundoyes que no se rigen por este código civilizatorio, comportamental, y gramatical que mencionamos previamente, chocan con quienes se autodenominan “civilizados”: “No diré nada de los terribles olores que percibí en la pieza de los dos diplomáticos Sibundoyes” (Ibíd.).

“En la historia de la chicha” que publica *El Espectador* en junio de 1948, se habla de “un grupo de indios Huitotos” que fueron llevados a un “juzgado permanente [...] después de un fenomenal escándalo que armaron en la calle a consecuencia de una tremenda borrachera” (*El Espectador*, 1948, 13 de junio), La violencia, la borrachera, la suciedad y el mal olor que se ligan

en estos discursos a los indígenas y se convierten en rasgos para definirlos,<sup>49</sup> para justificar una serie de políticas de limpieza y corrección de sus comportamientos e imaginarios por parte del gobierno que se concretizan en los acuerdos establecidos con las misiones religiosas, y la guerra contra la chicha. La chicha, bebida tradicional indígena, es definida en este contexto como “el antihigiénico y amarillento licor de maíz” que embrutece produciendo “sórdidos figones, [...] [y] ventorrillos escandalosos” (*Revista de El Espectador*, 1949, 29 de mayo).

### *El Museo del Oro abre sus puertas al público: décadas de 1950 y 1960*

Luego de habernos ocupado de un primer estrato histórico que comprendiera el período de emergencia del Museo del Oro, nos ocuparemos de un segundo estrato histórico que las décadas de 1950 y 1960 y que está claramente marcado por la apertura del Museo del Oro al público no especializado y las exhibiciones internacionales que comienzan en 1954, con una primera muestra de la colección en la Universidad de Columbia, en el marco de su Bicentenario, de “donde pasó [...] al Museo Metropolitano de Nueva York, al Nacional de Washington y al de San Francisco” (Quevedo, Beatriz, 1963, 29 de septiembre, p. 14E). En 1959 se abrió la colección del Museo del Oro al público general en Bogotá, en los sótanos del antiguo Hotel Granada; las piezas estaban acompañadas por fotografías que ofrecían mayor contexto a la muestra, se incluían además datos precisos de las piezas en lo que respectaba a su forma y función (Museo del Oro, 2003, p. 19). “Al ocupar su nueva sede, en 1959, el Museo contaba con más de 7.200 objetos de orfebrería, más de 300 de cerámica, y ya se había iniciado la preservación de líticos. Se renunció entonces a exhibir la totalidad de la colección; a lo sumo se mostrarían unos 200 objetos a un mismo tiempo, organizados por estilos o culturas” (Ibíd., p. 15).

---

<sup>49</sup>Es habitual escuchar aún hoy en día asociaciones de la indianidad a la violencia “salvaje”, “la borrachera”, “la suciedad” y “el mal olor”, estas relaciones significativas han sido construidas a través de *estrategias de naturalización* que Hall define como estrategias de representación diseñadas para fijar la diferencia a valoraciones estereotipadas que son esencializadas como si fueran rasgos propios y constitutivos de los “otros”, con el fin de descalifican la otredad y mantener relaciones de poder asimétricas en la que el “otro” es ubicado en una posición inferior aquel que lo represente y significa.

La compra de objetos prehispánicos se mantienen en la década de 1960, con dos importantes adquisiciones, 215 piezas de Alfredo Ramos Valenzuela y la iniciación en 1967 de las colecciones de concha y hueso (Ibíd., p. 23). Aumenta la colección del Museo del Oro a la par que se expiden nuevas leyes para la protección del patrimonio arqueológico: la Ley 163 de 1959, y su Decreto Reglamentario No. 264 de 1963, “según los cuales toda excavación debe hacerse con licencia del Instituto Colombiano de Antropología”<sup>50</sup>, y el artículo 315 del Código Penal vigente, según el cual “el que cometiere acto de profanación en el cadáver de una persona o de sus restos, o el que con fin injurioso o ilícito los sustraiga, o viole de cualquier manera una sepultura, incurrirá en prisión de seis meses a dos años” (Medina, 1976, p. 28). En 1954, la UNESCO aprueba la *Convención para la Protección de Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado*, “su primer instrumento normativo en torno al patrimonio mobiliario” (Patiño, 2007, p. 15), y expide en 1956 la *Recomendación sobre los Principios Internacionales que Deberán Aplicarse a las Excavaciones Arqueológicas*.

La década de 1960 estuvo marcada por muestras internacionales del Museo del Oro en Brasil, Estados Unidos, México, Venezuela, Sudáfrica, Japón y Canadá. “En 1962, la International Petroleum Company llevó un grupo de objetos del Museo para exhibirlos en varios países europeos; al año siguiente hubo otra muestra en la VII Bienal Internacional de Arte de São Paulo [...] a la cual siguieron exposiciones en 1966 en el Colombian Center de Nueva York, y en 1967 en el Museo Nacional de Antropología de México y en la sede del Banco Central de Venezuela en Caracas” (Museo del Oro, 2003, p. 23). Era evidente el esfuerzo por mostrar la colección fuera del país, enalteciendo la labor cultural del Banco de la República que conserva celosamente los “tesoros” que “nos hablan de aquellos tiempos lejanos” pero no por ello menos ajenos a sus herederos que patrióticamente comienzan a considerarlo propio, “muchacha india hay en las venas de los ciudadanos de la próspera República” (Longhena, 1963, 27 de enero, p. 6F). En este contexto se desarrollan exposiciones de arte primitivista de artistas colombianos inspirados en las

---

<sup>50</sup> Emerge un discurso legal bajo el cual se determina quién tiene la autoridad para tener las piezas arqueológicas y darles un uso particular académico, científico, ya en el caso del Museo del Oro educativo, recreativo, y hasta comercial (en sus afiches, postales y recuerdos disponibles en la tienda del Museo). Se define la figura del antropólogo, del museo antropológico y del Instituto de Antropología (ICANH) como garantes del buen manejo de las piezas. Se descarta la posibilidad de la repatriación de las piezas o de que estas estén en manos de particulares.

piezas prehispánicas expuestas en museos arqueológicos como el Museo del Oro, y que proclaman un discurso de orgullo nacionalista que cae generalmente en el exotismo.

En noviembre de 1965, Héctor Muñoz comenta la exposición primitivista “Leyenda de El Dorado” que se exhibe en el Jardín Botánico de Montreal: “con un afán más nacionalista que económico y publicista [...] [los artistas] aceptaron una invitación que les hizo la municipalidad de Montreal para que participaran en una exposición donde estuvieran representados todos los símbolos de la mitología chibcha” (Muñoz, 1965, 30 de noviembre, p. 3A). El artista colombiano, Enrique Cárdenas Abella aseguró que gracias a la exposición, Colombia se mostraba a la vanguardia del movimiento artístico por excelencia de la época “el exotismo americano”, dejando de estar a la sombra del arte azteca y maya (Ibíd.). En 1963 el periodista italiano Mario Longhena visitaría el Museo del Oro, que hasta entonces permanecía en los sótanos del Banco de la República, con el propósito de reencontrarse con el famoso “tesoro de El Dorado” que para su sorpresa no le inspiraba “codicia del brillo del oro” sino maravilla y respeto por “la belleza del arte” expuesto (Longhena, 1963, 27 de enero, p.6F). Al igual que el Museo del Oro, el periodista destaca el valor estético y técnico de las piezas de la colección sobre su valor económico. Lanao, otro periodista de la época define el Museo del Oro como una muestra de El Dorado que deslumbrara a los españoles y que hoy en día puede verse en la exposición de “valiosas colecciones y fantásticas muestras de la orfebrería colombiana” que “ha maravillado” a nacionales y extranjeros” que visitan el Museo (Lanao, 1962, 26 de septiembre, 6B).

De modo similar el arqueólogo José Pérez de Barradas diría que el Museo del Oro es “un museo artístico y arqueológico” que “sólo existe en Bogotá y es único en el mundo” y que ha sido posible por los “numerosos los estudios que a su alrededor [de las piezas y de las sociedades prehispánicas] han emprendido eminentes arqueólogos” (Quevedo, 1963, 29 de septiembre, p. 7E). El arqueólogo español José Pérez de Barradas, afirmaba que el “[era] único en el mundo”, con la colección más importante de orfebrería prehispánica colombiana, superando así todos los museos y colecciones particulares de esta especie (Quevedo, 1963, 29 de septiembre, p. 14E). Opinión compartida por el profesor de arte, Amílcar Marcón: “después de mi visita al Banco de la República, puedo asegurar que lo de Rusia no es comparable, desde el punto de vista del valor

documental, a la colección que existe aquí, [...] ustedes tienen piezas preciosamente trabajadas, que en algunos casos se remontan a no menos de diez siglos" (Ibíd.).

La labor del Banco de la República a la cabeza del Museo del Oro es constantemente enaltecida como una tarea al "servicio de la patria y a la cultura" (Lanao, 1962, 26 de septiembre, p. 6B), digna de admiración "no sólo en el plano nacional, sino principalmente en el internacional", por contribuir notablemente a favor de la cultura en el país, "pocas entidades del Estado tienen un conjunto tan interesante de instituciones culturales, como las que se agrupan bajo el permanente cuidado del Banco de la República. Y causa grata sorpresa tal hecho" (Quevedo, 1963, 29 de septiembre, p 7E). El Banco de la República a través del Museo del Oro se vincula al proyecto que arqueólogos e indigenistas hicieron para validar los vestigios de los antepasados prehispánicos y hacer que estos "pasen a ser patrimonio en cada conciencia de todo colombiano; pasen a ser un recuerdo grato y fructífero en la memoria de los visitantes de otras naciones a la nuestra" (Ibíd.). Hay una lectura dominante de la colección del Museo del Oro como la herencia que quedara de los pueblos prehispánicos a la nación, una herencia bañada de sangre y muerte de la Conquista y Colonia, y que sin embargo brilla para la nación que emergiera luego:

Esfumados los tiempos del mito y la leyenda, cuando tras el Dorado llegaron centenares de hombres aguerridos [...], aventureros [...]; cuando tras la magia esplendorosa de tesoros lejanos se vertió tanta sangre, se sucedieron tantas injusticias [...]; pasados esos remotos tiempos en que la leyenda se roza tan cerca de la realidad que nutre nuestra historia patria, encontramos hoy, apenas al iniciarse esta segunda mitad del siglo veinte, un testimonio, el más veraz por su significación artística, aparte de su propio valor material (Ibíd.).

En su visita al Museo del Oro en 1963, Longhena encontraría un auténtico deseo de "reivindicar a los antiguos habitantes – que constituyen la civilización precolombina" a partir de la exhibición de las piezas de la colección que "custodian los signos de su arte" suprimiendo cualquier mención a la Conquista y a la agresión que vivieron durante este (Longhena, 1963, 27 de enero, p.6F). La posición de Longhena se opondría a la de aquellos que creían que la llegada de los conquistadores españoles al continente americano había traído a una tierra "virgen" y "carente de cultura", "la cultura occidental para sembrarla en el mundo descubierto" gracias al "valor de los capitanes españoles que supieron cruzar el Atlántico" (Pereira, 1961, 19 de noviembre, p.

1)<sup>51</sup>. Longhena concluiría de su visita al Museo del Oro que Colombia “es una lenta obra de tiempo, que si bien [...] guarda el sello de la dominación española, en el resto que vemos – y es toda la Colombia actual – es fruto del cruce de los dominadores de antaño y los inmigrantes; es la combinación de gentes diversas, enemigas de la esclavitud, ansiosas de libertad y amantes del suelo que las alimentaba” (Longhena, 1963, 27 de enero, p.6F).

En 1968 se inauguraría el actual edificio del Museo del Oro, un espacio enteramente destinado a la exhibición de la colección prehispánica del Banco de la Republica. La gigante obra arquitectónica y museográfica, “que el propio gerente del Emisor, doctor Eduardo Arias Robledo, denominó ‘un estuche de cuatro pisos’” se iniciaría en 1961 bajo la firma de arquitectos “Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Suárez & Cía. Ltda” en el Parque Santander con el fin de “dotar al Museo del Oro de un edificio propio y convertirlo en un verdadero centro cultural” (Sánchez, 1961, 23 de diciembre, p. 16A). La colección del Museo del Oro crecía con las compras a gUAQUEROS y coleccionistas como Leocadio María Arango, Santiago Vélez, Lino Jaramillo, Eduardo Ochoa, etc. – en 1963 la colección contaba con cerca de 7200 piezas de oro, además de otras piezas de cerámica, líticos y objetos de hueso, que sumaban alrededor de 10.000 piezas (Quevedo, 1963, 29 de septiembre, p 7E; Lanao, 1962, 26 de septiembre, 6B), era necesario un espacio más amplio para la exhibición, así como para sus visitantes en aumento, de acuerdo a las estadísticas del Banco de la República para el año 1962 “hubo un total de 54138 visitantes entre colombianos y extranjeros”.

El gerente del Banco de la República, Eduardo Arias Robledo, aseguró que el Banco había “previsto la necesidad de ensanchar los servicios del Museo del Oro dada la importancia [de] [...] dicha institución para la vida nacional y en el ámbito internacional” y como “el más significativo centro de interés para el turismo en Colombia (Quevedo, 1963, 29 de septiembre, p 7E). En el nuevo Museo del Oro el público sería atendido por “guías capacitados” y se ofrecería “un sistema de audífonos individuales para los visitantes de idiomas diversos” (Ibíd.). Por otra parte, en su visita oficial al nuevo Museo, el presidente Lleras “sugirió que de los distintos

---

<sup>51</sup>Valga decir que en esta muestra del Museo del Oro no hay mención las tensiones que surgieran entre los grupos indígenas contemporáneos, el gobierno nacional y los colonos que se establecieron en su territorio a fin de explotar su mano de obra así como los ricos recursos naturales, tema del que nos ocuparemos más adelante.



objetos de oro que elaboraron nuestros indígenas se [hicieran] réplicas para vender a los turistas que visten el Museo” (*El Espectador*, 1968, 19 de abril, p. 3).

El nuevo edificio, inspirado en los Museos Antropológicos de la capital azteca, que serviría de cofre a las hermosas “joyas” prehispánicas debía seguir de acuerdo al arquitecto a cargo, Germán Samper Gnecco, “las nuevas técnicas de la museografía” y convertirse en “un lugar del que los ciudadanos [salieran] ilustrados en todo lo referente a la respectiva civilización en cuanto a religión, costumbres, etc.” (Sánchez, 1961, 23 de diciembre, p. 16A). El nuevo Museo del Oro contaría a partir de entonces con amplias salas de exhibición, sala de conferencias, “su propio laboratorio, sala para investigadores, talleres, biblioteca especializada y oficinas” (Pombo, 1968, 15 de abril, 1B), además se abriría por primera vez “una nueva sala destinada a exposiciones de objetos arqueológicos de otros países o de otras culturas” (Quevedo, 1963, 29 de septiembre, p. 14E).

El Museo del Oro se dividía en departamentos: el departamento de museografía a cargo de Alec Bright, de archivo, laboratorio, biblioteca, fototeca, el departamento administrativo, el departamento de Relaciones Públicas que coordinaría las guías, el departamento educativo y, el departamento de extensión cultural encargado de divulgar información sobre la orfebrería precolombina” (Pombo, 1968, 15 de abril, 1B; Quevedo, 1963, 29 de septiembre, p 14E). La colección del Museo del Oro<sup>52</sup> sumaba 10.500 piezas y el nuevo edificio ofrecía un espacio más adecuado para la exhibición del “más importante patrimonio orfebre-indígena” (Museo del Oro, 1986a, p. 67). Se desarrolló un guión museográfico anclado en investigaciones y hallazgos arqueológicos recientes, que contó con la asesoría de Luis Duque Gómez, director del Instituto Nacional de Antropología.

La exhibición mostraba diferentes “objetos de la cultura precolombina”, clasificados en siete estilos “Quimbaya, Calima, Golfo de Darién, Sinú, Tairona, Muisca, Tolima” (Quevedo, 1963, 29 de septiembre, p 7E) en una narración lineal y progresiva. Los objetos estarían “ordenados de

---

<sup>52</sup>El Museo del Oro del Banco de la Republica ya era para aquel entonces la colección privada más grande del mundo, siendo cinco veces más grande que las colecciones de orfebrería prehispánica de cualquier otro museo (Pombo, 1968, 15 de abril, p. 1B).

manera que lleven al visitante desde el comienzo hasta el fin de esa civilización” (Sánchez, 1961, 23 de diciembre, p. 16A).

Al abrirse el Museo, un experto irá explicando el desarrollo de esa cultura en forma progresiva sobre los objetos exhibidos, hasta llegar al final; esta explicación será grabada y regrabada en gran número de cintas que, junto con una maquinilla y unos audífonos, será entregada a cada uno de los visitantes a objeto de que a medida que vayan observando, se ilustren en la forma buscada por el Banco, y sin necesidad de los “guías” cuyas explicaciones en todos los casos son aisladas y no producen los resultados que fueran de esperarse (Ibíd.).

El Museo del Oro valida el guión a través de un régimen de veridicción científico de la ya ahora establecida ciencia de la antropología y la arqueología, al punto en que hay quienes aseguran que el Museo del Oro sólo ha sido posible por el interés científico que la arqueología despertara en los objetos precolombinos y en su nueva valoración, en contraposición al valor puramente económico que le atribuyera la gaaquería. Lanao, indicaría que gracias a la valoración científica, arqueológica de las piezas prehispánicas ha sido posible la creación de un espacio académico y cultural como el Museo del Oro, donde “el historiador tiene más testimonios de la cultura indígena que los que puede hallar en crónicas y archivos”, “el hombre de ciencia puede indagar el origen y el desarrollo de las técnicas del trabajo del metal; y el artista puede recrearse en un mundo nuevo de formas y temas decorativos” (Lanao, 1962, 26 de septiembre, 6B).

La inauguración del moderno edificio tendría lugar el 24 de abril de 1968 (Museo del Oro, 1989, p. 76), con ocasión de la instalación de la Asamblea de Gobernantes del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), evento que incluiría actos protocolarios y agasajos especiales para los funcionarios y sus esposas en la Casa de la Moneda, el Country Club, el recién reubicado pueblo de Guatavita (La Nueva) y en el Club Los Lagartos (Pombo, 1968, 28 de abril, p. 1B). Días antes de la inauguración, el Museo del Oro recibió la visita de monseñor Umaña Brigard quien lo bendijera diciendo que “los Ángeles guarden este sitio” (*El Espectador*, 1968, 19 de abril, p. 3), así como la visita del presidente Carlos Lleras Restrepo:

Cuando el presidente Lleras llegó a la sala de exposiciones temporales hizo algunas observaciones sobre lo bien escogidas que fueron las distintas ilustraciones de los salones del museo [...] Más adelante el presidente observó los distintos adornos hechos en oro de nuestros indígenas [...] [y dijo] “Cómo nos hemos empobrecido, ¿no? [...] El doctor

Lleras analizó las distintas piezas de orfebrería y comentó con su esposa: “Nuestros indios eran muy curiosos. Mira, por ejemplo, la cerámica Calima... Mira esos collares tan bonitos y esos alfileres tan bien hechos [...]. Repetidamente se oyó al presidente decir “Esto es algo extraordinario. Nuestros indígenas eran muy buenos artistas (*El Espectador*, 1968, 19 de abril, p. 3)

El 2 de mayo de 1968 el edificio acogía al público general, nacional y extranjero que oscilaba entre 1000 y 1200 personas al mes, entre “escolares, turistas, profesores [...] científicos, sacerdotes, viajeros de todos los rincones del país, campesinos, damas elegantes, militares, en diversidad de atuendos que acusan diferentes capas sociales, teniendo eso sí todos en común, el impacto que reciben al contemplar de cerca la diversa colección de piezas de oro que llevaron nuestros antepasados” (Pombo, 1968, 15 de abril, p. 1B; Quevedo, 1963, 29 de septiembre, p. 14E). Este público sería atendido por guías bilingües, que como aseguraba “Doña Alicia [de Iriarte] [...] habían recibido cursos de capacitación, a fin de que especialmente adiestradas, [pudieran] brindar al público, tanto nociones históricas sobre la representación cultural de las diversas piezas como una acogedora y amable atención” (*El Espectador*, 1968a, 30 de julio, p. 10A). Desde 1968, el Museo del Oro manejaría tres temáticas distribuidas en los tres pisos de exhibición:

en el primero, las zonas arqueológicas metalúrgicas y la localización geográfica de las culturas indígenas, representadas básicamente con piezas cerámicas y otros objetos; en el segundo, de manera detallada y didáctica se expusieron las técnicas de explotación y manufactura del oro y otros metales asociados, y la función de los objetos metálicos; y en el tercero se exhibieron en vitrinas las piezas más espectaculares y valiosas, como en una galería de arte, que junto al salón dorado aún sigue deslumbrando al visitante (Museo del Oro, 1986a, pp. 67-68).

En el nuevo Museo del Oro se exhibían las piezas de la colección acompañadas de diapositivas con “información objetiva sobre las zonas de cultura prehispánica, con sus correspondientes tipos raciales supérstites”, información validada por las investigaciones arqueológicas recientes y que gozaba de un estatuto científico incuestionable. Esta lectura “científica” y “objetiva de la colección y de pasado prehispánico pretendía representar el Museo del Oro “‘mondus vivendi’ y medio cultural de nuestros antepasados aborígenes” (Pombo, 1968, 15 de abril, p. 1B), sin “tergiversaciones”, bajo un ideal de “reflejo” del pasado “tal cual fue”. Las salas contaban con

una “instrumentalización primitiva [para dar] [...] un fondo ambiental perfectamente adecuado” (Ibíd.), y sumergir al visitante en una época lejana, extraña. En el Museo del Oro de 1968 se distinguen “grupos raciales” y se define a los habitantes de un pasado lejano a partir de *rasgos físicos* desconocidos. “En algunas salas al lado de las distintas piezas en oro o en barro, se podían leer fragmentos de los escritos de fray Pedro Simón sobre la época precolombina, [...] [y] de los cronistas” (*El Espectador*, 1968, 19 de abril, p. 3).

En la exhibición de 1968 se identifican seis zonas arqueológicas: 1) Tolima en donde se han “hallado tesoros constituidos por pendientes, narigueras, pectorales”, utilizados por los guerreros Pijaos; 2) la zona arqueológica Tairona “donde los aborígenes alcanzaron a desarrollar grandes centros poblados y los comienzos de una arquitectura lítica”; 3) en el alto río Calima, se localizaba la zona arqueológica Calima, de “espectacular orfebrería en la cual resaltan los grandes pectorales y diademas, así como los muy elaborados alfileres”; 4) la zona Muisca es exaltada por su “avanzada organización social, religiosa y económica”, “la leyenda de El Dorado de Guatavita [que] hizo venir a Belalcázar a estas tierras” y la calidad de la orfebrería, y se dice que “los orfebres del cacique Guatavita, eran conocidos por la excelencia de sus trabajos”; 5) la zona arqueológica Quimbaya que se dice “fue famosa en la conquista por las ricas joyas de oro, las cuales se distinguían por su realismo, acabado y delicadas formas” y la cerámica que “alcanzó el mayor grado de perfección en Colombia”; y 6) la zona arqueológica Sinú, donde vivieran “riquísimos orfebres, famosos entre las tribus vecinas por la producción de oro y manufactura de joyas” (*Magazín Dominical de El Espectador*, 1968, 12 de mayo, p. 1, 3).

La muestra del Museo del Oro de 1968 resalta la belleza de las piezas de la colección, destacando la orfebrería principalmente, y en menor grado la cerámica y el manejo de líticos. Al conjunto de piezas precolombinas de la colección se sumaría en 1969 una balsa de oro hallada en Pasca por “un grupo de campesinos, quienes hicieron entrega de la joya al párroco de esa localidad, padre Jaime Hincapié, el cual la trajo al Museo del Oro para venderla”, el Banco de la República compró la pieza que posteriormente sería conocida como *La Balsa Muisca* por \$160.000 (Sotomayor, 1969, 30 de abril, p. 5A). La “balsa tejida en delgadas barradas de oro, de unos 25 centímetros de largo por 15 de ancho [representaba] al cacique luciendo una máscara, su corona, un grueso collar de oro y demás ornamentos, acompañado de cuatro personajes

igualmente con coronas de oro y collares., y seis tunjos que representan a los remeros, a la orilla de la embarcación” (Ibíd.). La pieza sería asociada con la Leyenda de El Dorado y las ofrendas que los Muisca realizaban en lagunas como Guatavita, en donde arrojaban oro, esmeraldas y cuarzos, mientras su cacique se bañaba en las aguas con su cuerpo cubierto únicamente de polvo de oro.

En lo que respecta a la “significación” que el guión museográfico atribuye a las piezas exhibidas, Doña Alicia de Iriarte describía la colección como objetos de adorno y uso religioso para pueblos “que jamás hubieran hecho de él, un símbolo de comercio” y aseguraba que la exhibición del Museo intentaba que el visitante pudiera verlas como representativas de las figuras de poder y jerarquías sociales de los antiguos pueblos indígenas, como “adornos de caciques y guerreros, atributos de poder de jefes indígenas, ornamentos de Shamanes y sacerdotes, ofrendas sagradas que en ritos peculiares dedicaban a los dioses, joyas que ostentaron en fiestas colectivas hombres y mujeres de nuestras antiguas tribus, pertenecientes a ajuares funerarios de *personajes ricos e importantes*” (Pombo, 1968, 15 de abril, p. 1B, énfasis agregado).

Tres meses después de la inauguración, el Museo del Oro ganaría el Premio Jiménez de Quesada por “sus labores al progreso y cultura” (*El Espectador*, 1968b, 30 de julio, p. 10A), el Museo del Oro obtuvo esta distinción “por la profunda labor cultural que desarrolla, no solo entre los colombianos sino entre los extranjeros, que lo cuenta como una de las mayores atracciones turísticas y culturales de Suramérica” (Ibíd.). Días antes de la inauguración el entonces director del Museo, Luis Barriga de Diestro, diría: “Yo creo que el Museo es el más grande aporte del Banco de la República a la cultura universal [...] y es único en el mundo” (Pombo, 1968, 15 de abril, 1B).

Entretanto, en el período que nos convoca, décadas de 1950 y 1960, hay un interés creciente del gobierno por proteger los vestigios arqueológicos hallados en cementerios indígenas y designar de manera exclusiva a los especialistas capacitados, arqueólogos apoyados por el Instituto Colombiano de Antropología, para el manejo adecuado y estudio de este valioso material designado como patrimonial. Se inicia la restauración de parques arqueológicos y la creación de museos arqueológicos y etnológicos de tipo local en las zonas arqueológicas investigadas, a fin

de difundir los estudios y sensibilizar la población acerca de la importancia del patrimonio arqueológico para la memoria de la nación.

“Dentro de la política de preservación de monumentos arqueológicos, el Instituto de Antropología está fomentando la creación y organización de museos regionales dedicados preferencialmente a las exposiciones de objetos arqueológicos, etnográficos y folclóricos” (Muñoz, 1968, 4 de junio, p. 5A). Sin embargo, los saqueos en tumbas indígenas continúan, e incluso ladrones logran colarse en los museos que salvaguardan piezas de valor patrimonial. En diciembre de 1960 “ochenta y una pieza de oro de culturas indígenas prehispánicas [fueron] sustraídas” del Museo Nacional, los ladrones fueron calificados como “irresponsables” e ignorantes del “incalculable valor histórico” de los objetos, así como su valor “artístico y hasta científico”; “la denuncia por el saqueo de las dependencias del Museo Nacional fueron formuladas [...] por doña Teresa Cuervo Borda, directora del mismo y del doctor Luis Duque Gómez, director de Instituto Colombiano de Antropología” (*El Espectador*, 1960, 13 de diciembre, p. 9A).

Un punto notable en esta empresa de preservación y difusión patrimonial es que a menudo está acompañada de un proyecto de expansión turística que busca atraer al viajero extranjero seducido por los verdes paisajes y las “exóticas” creaciones prehispánicas, así como los indígenas contemporáneos.<sup>53</sup> En 1968 el Instituto de Antropología y la Empresa Colombiana de Turismo adelantarían la restauración de los parques arqueológicos de San Agustín, Tierradentro, Facatativá, Guatavita, Guasca, Bojacá, Zipaquirá y Sibaté, “sitios de interés histórico y artístico – con miras a convertirlos en grandes centros turísticos” (Muñoz, 1968, 4 de junio, p. 5A). Según un experto del sector turístico, Francisco Márquez Yáñez, “la experiencia de diversos países – España, Méjico y Perú, por ejemplo – enseña que los sitios arqueológicos de importancia,

---

<sup>53</sup>Los indígenas contemporáneos son descritos como pintorescas criaturas de extrañas costumbres, que logran bien atraer la atención de turistas. Se dice que un grupo de visitantes guajiros instalados en el Hotel Tequendama en octubre de 1957, formaban un grupo “abigarrado y pintoresco como una tarjeta postal, avanza hacia los comedores, entre los relámpagos de flash y los interrogatorios de los periodistas”, y a modo de mofa y con tono no menos despectivo, se dice que “los blancos se divertían mucho mirando a los indígenas” quienes estaban “en exhibición ante un público resuelto a mirarles comer. Uno que otro de ellos echó campechanamente un codo sobre la mesa, pero no pasó de ahí. A ninguno le saltó la fruta fuera del plato” (Pinzón, 1957, 16 de octubre, p. 11)

debidamente reconstruidos y conservados, constituyen centros especiales de atracción de turistas nacionales y extranjeros” (Ibíd.). De modo que la protección y restauración de los vestigios arqueológicos, está encaminada a hacer de ellos “lugares acogedores donde el turista tenga facilidades de transporte, hospedaje y otras comodidades” (Ibíd.).

Asimismo, el Instituto adelanta junto con el gobierno local de las zonas arqueológicas descubiertas la creación de museos arqueológicos para la conservación de cerámica prehispanica, en tanto que la orfebrería sería conservada, según la Ley 163 de 1959 y su decreto reglamentario 264 de 1963 en el Museo del Oro del Banco de la República:

El Instituto de Antropología solicitó a los gobernadores de Caldas, Risaralda y Quindío tomar medidas para proteger y conservar todos los tesoros arqueológicos de sus territorios. Les indicó que todas las piezas de orfebrería indígena deben conservarse en el Museo Nacional del Oro del Banco de la República y la cerámica en el Museo Nacional de Arqueología, o en museos arqueológicos regionales, y que no pueden salir del país, todo de acuerdo con la Ley 163 de 1959 y su decreto reglamentario 264 de 1963 (Ibíd.).

En este período aumenta el interés por las comunidades indígenas contemporáneas por parte de antropólogos e investigadores, si bien esta atención recae sobre unos grupos indígenas en particular, y no sobre otros.<sup>54</sup> La Sierra Nevada de Santa Marta y sus comunidades indígenas atraen turistas extranjeros así como especialistas de la antropología y la biología fascinados por la diversidad ambiental de la zona así como la relación de sus habitantes indígenas con la madre tierra. “John Gilbert. El viajero norteamericano hace un viaje de estudio, comisionado por el gobierno de [los Estados Unidos] [...] para observar las posibilidades turísticas de nuestro país” y habla de “las inmensas posibilidades, inexploradas, que tenemos para atraer turismo extranjero” (*El Espectador*, 1963, 15 de marzo, 1B). Sin embargo, los proyectos turísticos preocupan a las comunidades indígenas y a sus defensores quienes se oponen a las grandes

---

<sup>54</sup>A este respecto resulta ilustrativo el hecho de que el Decreto 2117 de 1969 divida y clasifique a los grupos indígenas en dos categorías: nómadas y sedentarios y que atribuya y les atribuya valores de “civilización” y “barbarie”. “El Decreto 2117 de 1969, parcialmente reglamentario de la Ley 135 de 1961, estableció dos categorías de indígenas: (a) tribus nómadas o seminómadas que viven dentro de una economía rudimentaria de caza y pesca y mantienen escasos contactos con la sociedad nacional y (b) tribus que pertenecen a las altas culturas precolombinas, notablemente asimiladas a la cultura nacional. Este decreto mantuvo la oposición entre indígenas civilizados del pasado e indígenas salvajes del presente” (Vivas, 2003, p. 122).

construcciones de hoteles, vías de acceso e hidroeléctricas. En respuesta a estas preocupaciones se emitió en 1968 un decreto de “protección especial a las comunidades indígenas colombianas” (*El Espectador*, 1968, 17 de junio, p. 4A), valga notar que en esta época, las comunidades indígenas, en particular aquellas de la Sierra Nevada, presentarían un sin número de quejas por la invasión de sus tierras a manos de colonos y cadenas hoteleras.<sup>55</sup>

En 1963, una bacterióloga y antropóloga, fascinada por la Sierra Nevada, se instaló allí para “mezclarse [con los indígenas que la habitan] [...] para conocer sus costumbres y secretos”, decía que era el momento de “estudiar su cultura ahora que todavía la tenemos”, y que está peligrosamente por las invasiones de los blancos (*El Espectador*, 1963, 6 de enero, p. 10A). Se exaltan de este modo las tradiciones indígenas ancestrales y los saberes tradicionales que se mantienen en algunas zonas del país, y se rinde homenaje al pasado indígena prehispánico levantando estatuas de caciques, como ocurriera en Cajamarca en 1953, donde se levanta “la estatua del Cacique Baltasar, tributándosele así un homenaje que estaba en mora de realizarse al guerrero bijao, fiel exponente de la raza tolimense”, del cual se resalta, sin embargo, su papel conciliador con los españoles conquistadores y su conversión al cristianismo (*El Espectador*, 1953, 3 de septiembre, p. 11). Aparece aquí una primera tensión con respecto a los discursos de la indianidad. Por una parte, tenemos una postura proteccionista que ve en el indígena contemporáneo una herencia en vías de desaparición del pasado prehispánico y las tradiciones ancestrales de “nuestros aborígenes” y por otra, una postura que exalta la intención de esos mismos indígenas de integrarse a la cultura “mayoritaria”, y sumarse al proyecto de nacional.

El gobierno promueve una suerte de matrimonio feliz entre la nación y el “pasado indígena”, y el moderno aeropuerto que se inaugura en Bogotá en 1959 recibiría un nombre que evocara ese “esplendoroso pasado”. Se dice que se hizo una lista de “80 nombres chibchas para bautizar el Aeropuerto de Bogotá [y que el] Gerente de Air Bance “descubrió” el nombre [definitivo]”: El Dorado (*El Espectador*, 1959b, 10 de diciembre, p. 12). Se establece una relación entre el esplendor de El Dorado y el avance tecnológico que representa el nuevo aeropuerto para el país:

---

<sup>55</sup>Una delegación de indígenas visitaría Bogotá para exigir de parte del gobierno nacional el “mejoramiento de sus necesidades, [el control] de las exploraciones y persecuciones que contra ellos ejecutan otros colombianos que se llaman civilizados” (*Magazín Dominical de El Espectador*, 1959, 1 de febrero, p. 1).



“También nos recordará a nosotros el nombre de Eldorado la necesidad de practicar un sano nacionalismo [...] que nos da un sitio de honor en el desarrollo de los transportes aéreos “(*El Espectador*, 1959a, 10 de diciembre, p. 4). Se “[evoca] [...] un rito aborígen que encendió la imaginación de los conquistadores y que convertido en leyenda, en mito casi, al menos en la imaginación de quienes hayan de visitarnos y en el recuerdo de quienes pasen algún tiempo entre nosotros, pondrá un poco de polvo áureo sobre la imagen brumosa de la ciudad andina” (Ibíd.). La leyenda de El Dorado asociada a la riqueza de los pueblos Muisca, se vinculaba a una buena imagen que el turista pudiese hacerse de nuestro país.

La imagen de la leyenda de El Dorado se monumentalizaría en la moderna edificación del aeropuerto, en tanto que los esfuerzos por encontrar el oro de los indígenas de la leyenda no cesaban. En 1965 se anuncia la inversión de Jaramillo Sánchez quien se proclamaba “propietario” de la mina de oro y aluvión denominada “El Dorado, localizada en la Laguna de Guatavita”, según título expedido en 1949 por la gobernación de Cundinamarca, contando con la aprobación del Ministro de Educación de aquel entonces “para adelantar estudios y trabajos de exploración en esa laguna en busca del fabuloso tesoro de los chibchas” (*El Espectador*, 30 noviembre 1965, p. 3A). Como era de esperarse el Instituto Colombiano de Antropología “ordenó al alcalde de Sesquilé que procediera a suspender toda clase de trabajos en la laguna” ante lo cual Jaramillo Sánchez dijo “que [demandaría] a la Nación por perjuicios” (Ibíd.). Vemos una tensión entre el discurso del patrimonio arqueológico que promueve legislación del momento en la figura del Instituto Antropológico y el Ministerio de Educación y aquellos que se proclaman propietarios privados de estos bienes patrimoniales definidos como nacionales.<sup>56</sup>

Tensiones similares se desatan en torno a la revaloración del pasado prehispánico por artistas primitivistas como José Horacio Betancourt, cuya estatua *Bachué* colocada en la plazoleta de Nutibara, en Medellín, fue profanada. El cuerpo desnudo de la diosa indígena fue cubierto con un “improvisado brassiere”, y los habitantes del pueblo pidieron que la estatua “fuera retirada de la

---

<sup>56</sup>Con respecto a este punto vale la pena señalar que los esfuerzos por proteger el patrimonio y los monumentos nacionales concebidos como importantes atractivos turísticos no lograban calar por completo en las diferentes esferas de la sociedad, y terminaban rayados o con comentarios vulgares (*El Espectador*, 1963, 26 de enero, p. 9)

vista del público” (*El Espectador*, 1954, 8 de octubre, p. 1).<sup>57</sup> El artista se reusó a ceder ante la movilización de “los sacerdotes, los hermanos cristianos, los jesuitas, la Acción Católica y una profusa cantidad de damas y caballeros muy piadosos” (Benítez, 1954, 19 de octubre 1954, p. 18): “Mis discípulos creen en América, [...] creen en la necesidad de presentar nuestros mitos, nuestros hombres, nuestras fuerzas, [...] ¿qué puedo hacer yo? ¿Defraudarlos? [...] Seguiré luchando por crear un ambiente artístico aquí” (Ibíd.). A pesar de la resistencia del artista, la escultura “fue retirada [...] por considerársela inmoral” (Ibíd.). En respuesta a este hecho, Valencia señalaría que negar la herencia indígena, es muestra de ignorancia, pues “a un pueblo mestizo, mitad español y mitad indio, no puede exigírsele que se le ampute ninguna de sus dos raíces. Sería mutilarlo” (Valencia, 1958, 13 de julio, p.7).

Mientras los artistas primitivistas defienden una revaloración de las “raíces indígenas”, en la prensa encontramos un sinnúmero de comentarios despectivos sobre los grupos indígenas contemporáneos, descritos como “una masa [...], ignorante del idioma español, sin otra ocupación distinta del pastoreo de ganados, es algo muy difícil de acomodar en una ciudad moderna que se mueve al ritmo del petróleo y de la técnica” (*Magazín Dominical de El Espectador*, 1959, 14 de junio, p. 1). Hay quienes contrastan la exuberancia pasada de los indígenas con su miseria actual: “Donde antes existió el Imperio de los Incas. Los indígenas desplazados a las tierras más pobres”, afirmando que es necesaria la intervención estatal y de organizaciones internacionales como “las Naciones unidas, la Unesco, la Organización Mundial de la Salud, la Organización Internacional del Trabajo” (*El Espectador*, 1959, 11 de noviembre, p. 4). Otros proponen la colonización agrícola y ganadera, y el desarrollo de industrias de explotación de avanzada en las zonas mineras y petrolíferas del territorio nacional, en donde a menudo hay asentamientos y resguardos indígenas. Se habla de “colonizar, abrir tierras, sembrar pastos, y sementeras, [...], abrir caminos y más caminos” (López, 1958, 24 de agosto, p. 7).

Aunque la explotación cauchera es una de las principales industrias promovidas por el gobierno,

---

<sup>57</sup> Aquí vemos como se fetichiza pecho desnudo de la mujer indígena y se le condena una supuesta “voluptuosidad morbosa” que le asigna el mismo que decide cubrirla con un “brassiere improvisado” para ocultar una “vulgaridad” que no le es propia sino que se le atribuye. El fetichismo funciona aquí como una estrategia de representación que justifica el encubrimiento de algo que se desaprueba y que produce igualmente una fascinación que al mismo tiempo se niega. Se sustituye con el “brassiere improvisado” el cuerpo desnudo, objeto de tabú (Hall, 1997c).

en esta época, existen tensiones importantes no sólo entre los indígenas que son reducidos a mano de obra barata, sino entre misioneros y caucheros. Por una parte “el cauchero se queja de que los Misioneros obstaculizan la consecución del indio [...] y han vuelto al indio perezoso y pícaro, [...] sostiene que si los ‘padres’ no molestaran tanto, el indio trabajaría más, produciría más, ganaría más y por consiguiente mejoraría su situación, lográndose a la vez la mayor prosperidad para todos”, por otra parte, “los Misioneros explican que si no fuera por su intervención el indígena ya hubiera sido aniquilado completamente” (*Magazín Dominical de El Espectador*, 1959, 1 de noviembre, p. 1). Si bien, el misionero asume aquí una posición protectora del indígena, no deja de verlo como un “salvaje”, concibiendo su misión alfabetizadora y catequizadora como una contribución a “civilización y progreso”: “Día a día estos meritorios religiosos buscan por todos los medios a su alcance, la manera de atraer a la civilización a centenares de indígenas de distintas tribus que viven en la selva [...], han fundado escuelas de artes y oficios, [...] para los indígenas que han venido conquistando hacia la civilización y vida cristiana” (*El Espectador*, 1959, 27 de septiembre, p. 6).

Son frecuentes las menciones a la “extinción” de estos pueblos a causa de las enfermedades, y las deficientes condiciones sanitarias, “la falta de agua potable para el uso doméstico, riegos y otros menesteres”, “las plagas y epidemias”, “la explotación del indio, a quien se ha convertido en algo semejante a una bestia de labor” (*El Espectador*, 1952, 12 de mayo, p. 9). Asimismo, se narran varios encuentros desafortunados de los indígenas con los colonos, y la fuerza pública. En enero de 1952 se habla de un “nuevo ataque de los indios motilones” a los obreros y colonos, y se hace mención al descontento de los indígenas frente a la garantía de sus derechos sobre sus territorios y su seguridad (*El Espectador*, 1952, 31 de enero, p. 3).<sup>58</sup> Se describe la miseria de los indígenas y su “éxodo” en busca de mejores condiciones de vida, se habla de “un abandono completo” por parte del Estado y una aculturación creciente a causa del contacto con “la civilización”, “naturalmente, sin que ella lo beneficie” (*El Espectador*, 1959, 31 de mayo, p. 1). El “indígena” es considerado como una pieza de museo que da testimonio de otro tiempo y que “se mueve entre desaparecer [...] o conservar sus modalidades” (*El Espectador*, 1959, 13 de

---

<sup>58</sup> Gros destaca la magnitud de las luchas indígenas por la recuperación de sus territorios en este período, “a finales de los años sesenta una gran parte de los territorios comunitarios había sido [...] recuperada” (Gros, 2000, p. 39).

junio, p. 4).

### *Algunas consideraciones sobre la emergencia y consolidación del Museo*

El Museo emerge en medio de la institucionalización de la antropología y la arqueología, ambas reconocidas como prácticas científicas de importancia para el país.<sup>59</sup> El Museo nace además en una ruptura importante, en una valoración nueva de los objetos enterrados en cementerios indígenas y dentro de de tal vez la única institución que en ese momento podía darle origen, el Banco de la República, que desde 1935 era el único avalado legalmente para comercializar oro, incluidos objetos de orfebrería prehispánica. El Museo inicia como una colección de orfebrería, en una época en la que aún no se concebía una valoración patrimonial, o simbólica a los objetos prehispánicos. Con la fundación de la colección se toman medidas jurídicas para evitar el tráfico y comercialización de estos objetos; así mismo, el antropólogo se convierte en experto avalado para manipular este nuevo patrimonio nacional y se sanciona la gaaquería. Lo que contrasta con la compra de objetos de prehispánicos a gaaqueros y coleccionistas privados por parte del Banco de la República. Se adelantan excavaciones arqueológicas en el territorio nacional, la colección crece así como los estudios sobre la misma. El Museo se va consolidando como institución museal, con un equipo especialistas radicados y en un edificio moderno.

En los catálogos, guiones y puestas museográficas del Museo encontramos tres formaciones discursivas, claramente identificables con relación a la significación y representación de la indianidad y el pasado prehispánico; la primera es el evolucionismo cultural; la segunda es la del patrimonio como un bien común nacional que debe ser protegido, conservado y manipulado exclusivamente por ciertos sujetos avalados para ello; la tercera es la exotización de la indianidad y la cuarta fetichización y mercantilización institucionalizada del patrimonio arqueológico a

---

<sup>59</sup> Langebaek rastrea algunos antecedentes de la arqueología en Colombia y del interés por los restos arqueológicos. En el siglo XVIII identifica la admiración de aficionados y miembros de la Expedición Botánica por la monumentalidad de vestigios arqueológicos en piedra que se atribuyen a gigantes o a grupos indígenas muy antiguos y distintos a los que encontraran los españoles en la conquista (Langebaek, 2003). En el siglo XIX destaca la Expedición Coreográfica en la que participaron Manuel Ancizar y Agustín Codazzi y en la que advierte se concedió nuevamente “una gran antigüedad a las sociedades indígenas” que elaboraran estos restos monumentales y se atribuyó a los grupos indígenas contemporáneos una cierta “decadencia” (Ibíd., p. 86).

través de nacientes planes de turismo que empiezan a desarrollarse y para los cuales resulta fundamental la restauración y adecuación de museos y parques arqueológicos para recibir visitantes, en particular de origen extranjero.

En la época estudiada se significa la indianidad en términos de civilización y barbarie, los grupos sedentarios que consideran “civilizados” en contraste a los “nómadas bárbaros”, se significa la indianidad con costumbres y hábitos ligados a la “suciedad”, la “borrachera” y la “dejadez”, y la no reglamentación de la conducta, se exaltan las sociedades jerarquizadas en las que se acumulan riqueza y aparecen oficios especializados que dan origen a las prácticas de orfebrería, alfarería y estatuaria, así como a la construcción de santuarios y grandes ciudadelas en piedra. Se valoran estas producciones culturales como signos de complejidad social y política, desde una narración eurocéntrica, de la historia y evolución de las sociedades humanas, que tendría como cúspide la figura de la nación estado occidental, la economía capitalista. Estos discursos tratan de ordenar la indianidad desde regímenes de inteligibilidad propios de la época, heredados del siglo XIX (Dussel, 1999; Rojas, 2001)<sup>60</sup> y del proyecto de construcción de la nación “moderna” – reglamentada por gramáticas, manuales de urbanidad y constituciones (González-Stephan, 1996; Restrepo y Arango, 1998).<sup>61</sup> Además, este ejercicio evidenció tensiones alrededor de los megaproyectos extractivos y de colonización, justificados bajo discursos desarrollistas.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup>El modelo eurocéntrico de la modernidad, construye la idea de la superioridad europea y de “sus características excepcionales” frente a todas las demás culturas de la periferia mundial (Dussel, 1999, p. 147), produce un metarrelato de la evolución y progreso gradual de las sociedades que llevaría a todos los pueblos a avanzar desde lo primitivo a lo moderno, siendo el estado-nación moderno europeo, la cúspide de dicha evolución (Lander, 1993) Los saberes del modelo eurocéntrico se autodefinieron como universales, ubicándose en un pretendido punto cero (Castro-Gómez, 2005), “para hablar desde ningún lugar” (Castro-Gómez, 2007, 26 de abril).

<sup>61</sup> González-Stephan argumenta que en el proyecto de construcción de una nación moderna en América Latina, las constituciones, gramáticas y manuales de comportamiento formaron al nuevo ciudadano, normativizaron su habla, sus actuaciones en el ámbito social y doméstico y moldearon su cuerpo con normas higiénicas y comportamentales (González-Stephan, 1996)

<sup>62</sup> El *desarrollo* es “un régimen de representación” y una “invención” que emergió en la época de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial y que desde entonces definió a unos países como subdesarrollados frente a otros que sería modelo de desarrollo, el Primer Mundo (Escobar, 1996).



**CAPÍTULO 3.**  
**TRANSFORMACIONES DEL MUSEO DEL ORO**

Vitrinas del Museo del Oro en la década de 1962, en Botero, 2004, p. 3

### CAPÍTULO 3. TRANSFORMACIONES DEL MUSEO DEL ORO

Este capítulo continua el ejercicio arqueológico-genealógico iniciado en el capítulo precedente, abordando las prácticas de representación del Museo del Oro como configuraciones históricas articuladas a regímenes de enunciabilidad de la indianidad como los saberes de la antropología y la arqueología que producen en las décadas de 1970 y 1980 nuevas conceptualizaciones, significaciones de la indianidad en sus estudios e investigaciones. Nos ocupamos de las transformaciones del Museo y sus políticas de representación.

#### *Un museo más amplio y cómodo para el público*

En 1970, el edificio del Museo del Oro recibió el premio de la IV Bienal Colombiana de Arquitectura. Declararon los jurados que la obra “se [proyectaba] incluso fuera de los límites nacionales pues la famosa y ya mundialmente conocida colección de oro del Banco de la República, se [encontraba] dentro de un ámbito digno, sobrio, bien conocido y bien ejecutado” (Museo del Oro, 1989, pp. 77-78). El Museo se constituye así, de manera simultánea, en un emblema nacional de talla internacional. Para 1970, el Museo realiza la exposición internacional, “Oro y textiles de Perú”, seguida por exposiciones en Chile, México y la Unión Soviética (Museo del Oro, 1989, p. 79). En 1974, el Museo envía una muestra internacional a la ciudad de Nueva York, la exposición que recibe el nombre “El Dorado. El oro de Colombia Antigua” se instala en el *Center for Inter-American Relations* (CIAR), este recinto trabaja por el entendimiento político y promueve el campo cultural y artístico, de modo que la exposición participa en el marco de las relaciones diplomáticas entre Colombia y los Estados Unidos, países que han trabajado colectivamente para mostrar “lo mejor que tiene Colombia” (Myriam, 1974, 17 marzo, p. 10).

Las muestras internacionales del Museo llegarían igualmente a Europa en 1978. “Una importante muestra de orfebrería y cerámica precolombinas, perteneciente al Museo del Oro de Bogotá, recorre [...] Europa y los Estados Unidos, en un plan de divulgación preparado por la dirección de la entidad” (Caicedo, 1978, 9 de julio, p. 1B). La colección del Museo del Oro recorre igualmente el país, entre 1977 y 1978 se organiza una expedición viajera que recorrería varias

ciudades entre ellas Barranquilla, Ibagué, Popayán, Bucaramanga, Cúcuta, Medellín. Esta exposición pretendía acercar la colección del Museo a colegios y universidades fuera de Bogotá, y estuvo acompañada de actividades y material didáctico, así como de conferencias dictadas por especialistas (Museo del Oro, 1978a, p. 36).

La exposición viajera nacional estaba formada por magníficas piezas [...], acompañada por una serie de paneles, en los cuales aparece una explicación didáctica de las principales zonas del país donde se desarrolló la orfebrería precolombina, las técnicas empleadas en la confección de los objetos, la cronología de esta industria, [...] lo que hasta ahora se ha podido averiguar acerca de esta esplendorosa manifestación artística de nuestros antiguos indios y del significado mágico-religioso de los objetos dentro del complejo de sus creencias [...] (Ibíd., p. 12).

En la década de 1970, el Museo del Oro albergaba cerca de 26000 piezas, y el edificio inaugurado en 1968 empezaba a ser insuficiente para albergar a los 600 visitantes que recibía diariamente, por esta razón se inició la ampliación del Museo en 1978 (*El Espectador*, 1978, 11 de mayo, p. 13A) que adecuaría “tres pisos a la exhibición de su vasta colección de objetos prehispánicos de oro” (Museo del Oro, 1978a, p. 4).

Con la ampliación se renovaba igualmente la puesta museográfica que incluía una serie de “innovaciones” como el uso de “pequeños letreros en las salas del tercer piso con el nombre del utensilio, la cultura que lo fabricó y la fecha en que fue elaborado”, “anteriormente no se habían podido establecer varias fechas por eso no se habían colocado, pero en las investigaciones más recientes [...] [había] dado los datos ciertos sobre varias culturas y por eso pueden colocar las fechas”, como lo aseguró el antropólogo Luis Duque Gómez en 1978 (*El Espectador*, 1978, 11 de mayo, p. 13A). Los visitantes contarían con una práctica –guía-catálogo de la exhibición, un documento breve en varios idiomas, que se “[distribuiría] entre los visitantes” y que presentaría detalladamente “las secciones en que [se dividía] el museo” (*El Espectador*, 1978, 11 de mayo, p. 13A). En 1978 inicia la publicación regular de sus boletines, dedicados a divulgar las actividades del Museo así como las investigaciones arqueológicas que se adelantan con el



patrocinio del Banco de la República. El primer boletín describe la exhibición y el proyecto de remodelación adelantado en aquel entonces.

La exhibición se inicia en el primer piso con una introducción al hombre indígena y a su ambiente geográfico. [...] Se muestran piezas de cerámica y otros materiales procedentes de las zonas arqueológicas, las cuales se aprecian en un mapa mural. [...] En el segundo piso, que en el momento actual está en remodelación, se mostrarán las técnicas empleadas en la explotación y manufactura del oro [...] y el uso dado a los objetos ya elaborados, con el siguiente programa: Zonas auríferas y formas actuales de explotación [...]. El martillado [...] en yunques y con martillos de piedra [...]. La fundición, [...] [con] sopletes y crisoles de cerámica. La soldadura, en la cual usaron sistemas desconocidos en Europa hasta ese siglo. El proceso de fundición a la cera perdida, con o sin núcleo o utilizando matrices de piedra, técnica con la cual lograron hacer piezas de increíble delicadeza [...] Los acabados, incluyendo el dorado por oxidación, que demuestra un dominio completo del comportamiento químico y físico de los metales. [...] En este piso se informará sobre la manera como fueron hechas las piezas de oro y sus usos. Las de obras maestras, que están artística y técnicamente a la altura de las hechas por las grandes civilizaciones del mundo, se pueden apreciar al visitar la Galería del Oro, en el tercer piso (Museo del Oro, 1978a, pp. 4-5).

En el tercer piso, afirmaba el director del Museo, Luis Duque Gómez, “el desprevenido visitante [quedaría maravillado en la bóveda del tesoro, con la exposición de piezas preciosamente elaboradas, y con el brillo de un metal [...] [que recuerda a] la gente [...] los tesoros de las leyendas” (*El Espectador*, 1978, 11 de mayo, p. 13A). “La totalidad de la sala está literalmente recubierta de oro. El único trozo vacío es la puerta de la entrada. Lo demás, a los cuatro costados, son enormes vitrinas en las que un número incalculable de joyas precolombinas ha sido agrupado artísticamente” (Myriam, 1972, 2 de junio, p. 1B). Grandes y chicos se maravillan ante la deslumbrante presentación, “los chiquillos se aquietan un poco al llegar frente al muro sellado [...] [que se abre] silenciosamente [...] –especie de ábrete sésamo<sup>63</sup>–, penetran el recinto, en total oscuridad. Empieza [...] a escucharse una música un tanto esotérica,<sup>64</sup>[...] se van prendiendo las luces [y] comienza a brillar en la penumbra la lluvia de oro.

---

<sup>63</sup> Aparece una referencia similar que hiciera Hernández de Alba (*Un museo...*, 1948, p. 1) con respecto a las cuevas de Alí Babá con relación al maravillamiento que produce este tipo de exhibición de “los tesoros indígenas”, mencionada previamente en este capítulo.

<sup>64</sup> Hay un cierto exotismo en esta referencia a la música “esotérica” que se asocia con la idea de indianidad y que se concibe como algo distinto, otro, extraño, oculto, mágico y hasta oscuro. Actualmente, en la exposición permanente del Museo del Oro, reinaugurado en 2008, ocurre una

A mayor claridad, mayor brillo... gradual, increíble, hasta que el deslumbramiento es total”<sup>65</sup>(Ibíd.). Ante la exuberancia del pasado prehispánico que produce la muestra, los visitantes murmuran ante las vitrinas: “Esto es parte de lo que no se alcanzaron a llevar los conquistadores” (Ibíd.).

La exposición de 1978 se centra básicamente en la orfebrería y establece comparativos con la actividad minera del país, con un interés en destacar el desarrollo tecnológico de los grupos indígenas prehispánicos y la alta manufactura y “calidad estética” de las piezas que estarían “a la altura de las hechas por grandes civilizaciones del mundo”. Se crea y refuerza un mito fundacional para Colombia, sobre la base de una antigua civilización orfebre admirable. Este mensaje de valoración de “la cultura ancestral” y de su “maravillosa cultura material”, continúa a través del Servicio de Extensión Cultural “cuya finalidad es divulgar la importancia y el significado que para el país tienen las colecciones que guarda” el Museo del Oro (Museo del Oro, 1978a, p. 10). El Museo intenta mediante esta sección “contribuir a despertar una conciencia nacional para estimular el estudio de una raíz cultural que se remonta al pasado precolombino” (Museo del Oro, 1978a, p. 10).

El Museo, se interesa cada vez más en el público nacional, en “las personas que de provincia llegan a Bogotá se interesan por ese legado indígena del país que no puede ser conocido directamente de otra manera que recorriéndolo” (*El Espectador*, 1978, 11 de mayo, p. 13A). Se proponen programas para estudiantes de colegios y universidades y se adecúa una “completísima sección didáctica sobre la utilización y técnicas de oro empleadas por las distintas culturas precolombinas” en la que se cuenta con ayudas visuales que incluyen “dibujos y fotografías

---

asociación similar. En varias ocasiones los visitantes comentan que la música indígena, en este caso los cantos de mamos Kogui de la Sierra Nevada, les resultan desconcertantes, algunos incluso prefieren música más “tranquila”, que esté quizá “más a la altura de un Museo como el Museo del Oro”, sugieren que vuelva a acompañarse la exhibición con “música clásica” europea, como se hizo en la década de 1990.

<sup>65</sup> Se describe aquí un espectáculo que logra capturar al visitante produciendo una cierta fascinación por la riqueza y el esplendor de las exhibidas, de un tiempo distinto, del que podríamos enorgullecernos, imagen que contrasta con las tensiones que viven los grupos indígenas contemporáneos con los proyectos gubernamentales de explotación de recursos, instalación de colonias, reubicación de sus comunidades para propiciar la construcción de megaproyectos hidroeléctricos, pozos petroleros o de explotación minera. Dice Debord (1967) que en el mundo contemporáneo se prefieren este tipo de ilusiones que nos permiten apartar la vista y casi dejar de ver lo que está a nuestro alrededor.

sobre el tema (*Ibíd.*). El Museo desarrolló desde 1977 talleres especiales para que los niños se acercaran a “su historia e identidad cultural”, a la vez que aprendieran a valorar “los objetos que integran su patrimonio cultural” (Museo del Oro, 1978a, p. 10). La década de 1970 estuvo acompañada por programas para defender el patrimonio como *Defender el patrimonio* de la Asociación Colombiana de Museos (ACOM) y otras iniciativas de la UNESCO.<sup>66</sup>

### *Entre el valor económico y patrimonial*

En 1976 en el marco del Congreso “Defensa del patrimonio arqueológico” se reunieron en la ciudad de Cali el Gobernador del Valle del Cauca, la Secretaria de Educación del Valle, representantes y delegados internacionales, del Congreso Nacional, de museos y Casas de la Cultura de todo el país, así como la Junta Directiva de la Asociación Colombiana de Museos. En dicho encuentro se destacó “la importancia que en la actividad didáctica, pedagógica y de conocimiento general tiene la existencia del Museo, y como son ellos, depositarios de la Historia de culturas anteriores, intérpretes de las tendencias evolutivas de los pueblos y resguardan el patrimonio más valioso de los países como son sus antecedentes históricos” (De Lengua, 1976, p. 21). Ricardo Medina Moyano presentaría en el marco de estas discusiones sobre la protección penal del patrimonio arqueológico una reflexión particular en la que exalta la sensibilidad y “la cultura” de aquellos que aprecian la belleza del patrimonio y lo protegen con pasión.

De igual forma resalta la importancia del patrimonio en el ámbito latinoamericano en el que percibe “un vigoroso movimiento colectivo, en que los pueblos buscan afanosamente su propia identidad histórica, la cual sólo puede lograrse hundiéndose creativamente en el pasado, en busca de las auténticas raíces culturales” (Medina, 1976, p. 27). Medina anuncia además el peligro que corren los estados y los pueblos que no han podido “descubrir y conservar su propia personalidad histórica, sus características nacionales, y sus perfiles individualizadores en el ancho campo de la

---

<sup>66</sup> En 1970 en la Convención de Haya, la UNESCO propone el establecimiento de medidas jurídicas para impedir la comercialización y tráfico de bienes culturales y asigna a los servicios de aduanas de cada país así como a la INTERPOL (*Organización Internacional de Policía*) la responsabilidad de velar por el cumplimiento de estas medidas jurídicas e impedir la comercialización y el tráfico de bienes culturales (Patiño, 2007, p. 16)

cultura”, y asegura Medina que estos pueblos “tendrán que desaparecer, diluidos en un proceso aluvional ambiguo y masificador” (Ibíd.).

En este orden de ideas se concibe fundamental el seguimiento juicioso de la legislación que para ese entonces protege el patrimonio: la Ley 163 de 1959, y su Decreto Reglamentario No. 264 de 1963, según los cuales toda excavación debe hacerse con licencia del Instituto Colombiano de Antropología<sup>67</sup>. “Toda solicitud de licencia para exploraciones o excavaciones arqueológicas, así en terrenos públicos como en propiedad privada, deberá presentarse al Instituto Colombiano de Antropología, entidad esta que atenderá tales solicitudes previa comprobación del título académico especializado en arqueología de los interesados y de su vinculación directa con entidades científicas o culturales” (Ibíd., p. 4). El artículo 315 del Código Penal dictaminaba que “el que cometiere acto de profanación en el cadáver de una persona o de sus restos, o el que con fin injurioso o ilícito los sustraiga, o viole de cualquier manera una sepultura, incurrirá en prisión de seis meses a dos años” (Ibíd., p. 28).

Las décadas de 1970 y 1980 están marcadas por una relectura de la conquista española, la figura del conquistador y del cronista así como por un interés creciente en la comprensión de las prácticas culturales y sociales de las comunidades prehispánicas, las piezas del Museo del Oro serán entonces estudiadas a la luz de los textos de las crónicas para reconstruir así el contexto de su uso y valoración ritual, y se establecerán nexos entre las prácticas culturales y las tradiciones de comunidades indígenas contemporáneas y las de quienes se identificaran como sus ancestros prehispánicos. En el catálogo que lanzara el Museo en 1979 “El Dorado” se narran las hazañas y aventuras de los conquistadores que llegaron al continente americano, se narran sus desventuras y difíciles experiencias cruzando el atlántico, y los ecosistemas silvestres de América, así como el hechizo que causara en ellos el oro:

---

<sup>67</sup> Vemos aquí un discurso legal bajo el cual se determina quién tiene la autoridad para tener las piezas arqueológicas y darles un uso particular académico, científico, ya en el caso del Museo del Oro educativo, recreativo, y hasta comercial (en sus afiches, postales y recuerdos disponibles en la tienda del Museo). Este discurso hace que se defina a la figura del antropólogo, del museo antropológico y de la institución antropológica (ICANH) como garantes del buen manejo de las piezas, y que no haya ninguna posibilidad abierta a la repatriación de las piezas ni aceptación de que estas estén en manos de particulares (individuos o colectivos, indígenas o no indígenas).

“El afán de riqueza llevó a los conquistadores a obtener el oro de los indígenas por medio del saqueo de sus tumbas, de la expropiación de piezas y de altos tributos que los aborígenes pagaban en oro” (Museo del Oro, 1979d, p. 112). Se muestra al conquistador extasiado por las “ciudades ricas y hermosas, [...] templos dorados con estatuas de oro, [...] sepulturas henchidas de tesoros” (Ibíd., p. 16), maravillado por los pueblos del continente, y su “alto grado de civilización” (Ibíd., p. 36); se dice que Colón los describía como “la mejor gente del mundo y más sana”, asegurando que siguen los valores cristianos de “[amar] a sus prójimos como así mismos. [Ser] fieles y sin codicia de lo ajeno” (Ibíd., p. 12).

Se reconoce también que la fiebre del oro no se limitó a la conquista sino que perduró en la Colonia y buena parte del siglo XIX, tiempo en el que fue común que las piezas de oro prehispánicas se llevaran a casas de fundición para ser reducidas “a monedas o lingotes, más fácilmente comerciables” (Ibíd., p. 112). Resulta interesante que en este catálogo del Museo del Oro se reconozca que la revaloración de la orfebrería y cerámica prehispánicas, propiciadas por la antropología y la arqueología, los museos arqueológicos y grupos indigenistas y primitivos como los Bachué, produzcan no sólo un discurso nacionalista que reconozca en los grupos prehispánicos a los ancestros de las naciones americanas y proclame orgullosamente su alto “grado de civilización”, sino que además produce en los coleccionistas particulares, nacionales y extranjeros, una gran demanda de piezas prehispánicas.

La gaaquería se convierte en una actividad económica importante, en la que se movilizan altas sumas de dinero, se saquean muchas tumbas indígenas, y se pierden piezas prehispánicas e importante información arqueológica: “La creciente demanda de piezas precolombinas incrementa la gaaquería, actividad que todavía hoy destruye gran parte de la evidencia arqueológica que acompaña a las piezas indígenas” (Ibíd., p. 114). La gaaquería “comenzó a organizarse adquiriendo proporciones mucho mayores y de carácter “institucional” convirtiéndose en “un oficio común, que se ha venido transmitiendo de generación en generación” (Ibíd.).

El catálogo de 1979 es exhaustivo en el análisis de las técnicas de orfebrería prehispánica, así como en los períodos de desarrollo de la misma en relación a otras civilizaciones como la egipcia, esto principalmente a partir de los estudios de Paul Rivet, Lothrop, Arsandaux y José

Pérez Barradas. Se presentan una serie de estadios de desarrollo de la tecnología metalúrgica, en el marco de un discurso de tono evolucionista. Se desarrolla un estudio comparativo de los diferentes estilos de la orfebrería prehispánica del continente americano con los hallazgos arqueológicos que datan de la misma época en Europa y Asia; se establecen similitudes entre la cosmovisión china y aquella de las comunidades prehispánicas; en cuanto a la orfebrería, se dice que en la China antigua el oro y el jade participaban del principio cosmológico yang, ligado a la incorrupción, la inmortalidad, lo que podría explicar la presencia frecuente de estos dos en los enterramientos prehispánicos. Este catálogo muestra la discusión sobre el origen y desarrollo de la metalurgia prehispánica, desde las teorías difusionistas y evolucionistas:

[La] postura difusionista extrema puede chocar con dificultades serias cronológicas, que indican para el hombre americano una antigüedad mayor que la admitida hasta ahora. Y con el hecho, también en trance de entrar a las ideas modernas, de que la invención simultánea por el hombre de artes y técnicas complejas no solo es posible sino probable y aun frecuente [...]. La polémica, naturalmente, es interminable. Hipótesis contradictorias e incompatibles resultan verosímiles cada cual a su manera, y se sostienen ardientemente por científicos de altas disciplinas (Museo del Oro, 1979d, p. 40).

El catálogo describe la orfebrería y las técnicas de martillado, fundición, cera perdida, dorado por oxidación, enchapado, así como de las herramientas utilizadas para estos procesos, algunas de las cuales han sido adquiridas por el Museo del Oro y se encuentran en la colección que para la fecha suma 23.500 objetos (Ibíd., p. 187). Como ocurría en los catálogos anteriores, se enaltece la habilidad técnica de las comunidades prehispánicas y el valor estético de las piezas por sus terminaciones y formas: “La orfebrería Quimbaya presenta un alto grado de perfección tanto en el desarrollo de su técnicas como en el realismo y proporción de sus formas y en la sencillez de elegancia de la decoración” (Ibíd., p. 126).

Se menciona igualmente la pureza del oro o su calidad, se habla así de “objetos de oro fino de ley 0.900 a 0.016 que corresponde, a lo que comúnmente se llama oro de 22 kilates” y de “objetos de oro bajo que contienen hasta un 60% de oro, ley 0.600 conocido como oro de 14 kilates y objetos de tumbaga que contienen un máximo de 30% de oro o ley de 0.300” (Ibíd., p. 137). Se describen piezas de cerámica, concha, piedras (jade, cuarzo, cornalina) y hueso tallado, lo que resulta novedoso, pues estos materiales no se mencionaban anteriormente ni se incluían en los

catálogos, si bien ya había piezas en estos materiales en la colección. Se describen las prácticas rituales, agrícolas, textiles, de construcción de vivienda y enterramiento, reconstruidas a partir de los hallazgos arqueológicos en estas zonas.

### *Intentos por reconstruir el pasado prehispánico*

En el catálogo de 1979 se describen los posibles usos de las piezas de la colección, se las describe principalmente como piezas de “adorno corporal” y ofrendas rituales, se identifican también herramientas y objetos de “uso corriente” tales como “cinceles, agujas, pulidores, raederas y anzuelos”, algunas piezas son asociadas con la posición social o rango de su portador como es el caso de los “bastones de oro”. Por primera vez se habla del consumo de coca en las sociedades prehispánicas y se explica el uso que tuvieron los poporos de la colección, que antes eran descritos como jarrones y botellas: “Para el consumo de coca, se utilizaron recipientes de variadas formas llamados poporos. En ellos se guardaba la cal, empleada para conseguir el efecto narcótico de la planta. Complemento de estos recipientes son unas delicadas varillas, muchas veces confundidas con alfileres o agujones” (Ibíd., p. 155). Además de las prácticas del mambeo, se narra, como se había hecho desde el primer catálogo, el ritual que tenía lugar en la laguna de Guatavita en donde los jeques, sacerdotes, y el cacique hacían ofrecimientos en “medio de las aguas de la laguna [...] allí con ciertas palabras y ceremonias, echaban en ella las ofrendas, menores o mayores, según la necesidad” (Ibíd., p. 52).

Se presume que las sociedades Muisca y Tairona fueron las más complejas y más “desarrolladas” por ser las más estratificadas y jerarquizadas y se asegura que muchas de las piezas de orfebrería estaban destinadas al adorno de quienes ocuparan los más altos rangos políticos, religiosos y militares: “Cuando ellos iban a la guerra llevaban coronas y unas patenas en los pechos, y muy lindas plumas y brazaletes, y otras muchas joyas... me acuerdo yo se vieron muchos armados de oro de los pies a la cabeza...; en lanzas largas solían llevar banderas de gran valor” (Cieza León citado en Museo del Oro, 1979d, p. 157). Se dice que “entre los Muisca existía una marcada estratificación social y política que permitió la existencia de gremios especializados” (Museo del Oro, 1979d, p. 55) y que “los Tairona [...] alcanzaron un alto desarrollo cultural y una eficiente

organización socio-política” y que “los numerosos vestigios líticos de plantas de habitación, caminos, puentes y escaleras, demuestran sus conocimientos en ingeniería y arquitectura. Construyeron terrazas y canales de irrigación para sus diversos cultivos” (Ibíd., p. 88).

Como es habitual, el catálogo se centra en las zonas arqueológicas asociadas con comunidades orfebres, seis en particular Muisca, Calima, Quimbaya, Tairona, Tolima y Sinú. Sin embargo, por primera vez, se menciona la existencia de otras sociedades prehispánicas no representadas por los objetos de la colección, por tratarse de sociedades no orfebres (Ibíd., p. 137). Si bien reconoce su existencia, estas sociedades aparecen por oposición a las sociedades orfebres como menos desarrollados o complejos. Otra novedad fundamental en el catálogo es el hecho de que el Museo del Oro expande su discurso de las sociedades prehispánicas para hablar de las comunidades indígenas contemporáneas, aparecen, así, fragmentos de la mitología Kogui, Ijka y Desana acompañadas de fotos que ocupan páginas enteras del catálogo y que pretenden mostrar las tradiciones y costumbres de estos grupos, estableciendo puentes entre estas comunidades y sus “ancestros prehispánicos”, produciendo así un discurso de continuidad: “Primero estaba el mar, todo estaba oscuro, no había sal, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas, el mar estaba en todas partes, el mar era la madre. La madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna, ella era espíritu de lo que iba a venir y ella era pensamiento y memoria” (Mitología Kogui, Museo del Oro, 1979d, p. 80).

La continuidad de las prácticas ancestrales indígenas, heredadas de los pueblos prehispánicos está acompañada por un reconocimiento del cambio en las tradiciones y la incorporación de modos de vida no tradicionales: “nuestro modo de vivir no es duro como la piedra, es como la vista penetrante de un cristal que traspasa. Así son nuestros hermanos y así son nuestros hijos. La estabilidad de un horcón no perdura, pero la bondad y el calor del sol si perdura, porque tenemos su cristal en nuestro ser” (Mitología Desana, Museo del Oro, 1979d, p. 85). Se empieza así a hablar de la indianidad como una construcción móvil, cambiante, permeable y flexible que el Museo del Oro empieza a incorporar en su guión museográfico, haciendo de las piezas



prehispánicas pretexto para pasado prehistórico a partir de las continuidades que asocia al presente indígena.<sup>68</sup>

Bocarejo llama la atención sobre la continuidad que ha tejido el Museo del Oro entre los grupos prehistóricos Tairona y los grupos que hoy viven en la Sierra de Santa Marta, lo que crea un vacío sobre lo que pasó en el período intermedio posterior a la conquista y nuestro presente. “En el Museo del Oro, el continuo cultural se establece a partir de una serie de presuposiciones sobre la relación entre el pasado Tairona y el presente Kogui o Arhuaco. Al utilizar las etnografías actuales para interpretar objetos [...] [prehispánicos] se traza un nexo directo entre los grupos prehistóricos y los actuales sin tener en cuenta el paso del tiempo” (Bocarejo, 2001, p. 162). Bocarejo asegura que estos fragmentos de la tradición oral de comunidades indígenas contemporáneas, no cumplen la función de contextualizar los objetos prehistóricos exhibidos en las salas del Museo del Oro, sino que generan continuidades confusas, agrega Bocarejo que estos “paralelismos artificiales” tampoco permiten a los visitantes acercarse a estas comunidades indígenas que habitan actualmente en el país pues no aparecen en el museo documentadas las interpretaciones que indígenas de estas comunidades dan a piezas específicas de la exhibición (Ibíd., p. 155), o sus demandas a la institución para que estas sean repatriadas y cobren nuevamente la cualidad de objetos vivos en la cotidianidad de las comunidades. “Para algunos indígenas de la Sierra Nevada no es importante estar presente en los textos explicativos de las piezas, sino verlas y "alimentarlas". Por otra parte, como muchos grupos étnicos en el mundo que se consideran herederos de las piezas de oro, cerámica, concha, madera entre otros, estos buscan la devolución o "repatriación" de dichos bienes a sus comunidades” (Ibíd., p. 152).

---

<sup>68</sup> El reconocimiento de las limitaciones de las categorías de la ciencia y la arqueología para comprender la complejidad de las formas de indianidad y de los sistemas sociales del pasado prehistórico se da en la década de 1970 en medio de las crisis que sufren los modelos de la arqueología y antropología procesuales que pretendían establecer “un conjunto de normas y reglas”, o “códigos de comportamiento” que describieran claramente las “estructuras sociales” que por lo demás se consideraban estables (Langebaek, 2005, diciembre, p. 120). En la década de 1970 se objetaron estos sistemas universalistas y se revaloraron las fuentes de la tradición oral de las comunidades contemporáneas y el trabajo etnográfico (Langebaek, 2005, diciembre).

En 1982 el Museo del Oro lanza otro catálogo en el que, al igual que ocurría en el de 1979, se propone una relectura del “descubrimiento” de América y “de la incierta y temeraria” empresa conquistadora desde la perspectiva del conquistador, que se resume como “el reconocimiento de las cosas de la Tierra Firme”, la “aventura de los peninsulares, el viaje hacia la ‘tierra adentro’”, “el penoso ascenso hacia las mesetas y altiplanos, [y] el encuentro sorpresivo de pueblos que habían alcanzado algunas formas culturales desarrolladas” (Museo del Oro, 1982b, p. 3). Los cronistas como Juan Castellanos dicen que los indígenas eran ricos pero perezosos:

*Y ricos, pero poco labradores.  
Por ser de oro todas sus labores.  
A las cuales inclinan bien el cuello  
Al tiempo que doradas venas hieren;  
El oro es el que les da resuello,  
Por ello viven y por ello mueren;  
Por ello tienen bienes, y por ello  
A sus casas les traen cuanto quieren;  
Y en la tierra domina tal estrella.  
Que es una pasta de oro toda ella*  
(Castellanos citado en Museo del Oro, 1982b, p. 17).

Se afirma que los asentamientos españoles se expandieron en la búsqueda del oro, empezando en San Sebastián de Urabá y Santa María de la Antigua, siguiendo en los santuarios de Pocigüeica y Buritaca, las estribaciones de la Sierra Nevada, Nuestra Señora de los Remedios del Cabo de la Vela y Riohacha, Cartagena, Santafé, Pasto, Popayán, etc. La búsqueda de El Dorado despertaría en ellos una suerte de “locura”, los llevaría a pasar hambre y morir en condiciones miserables.

A mediados de la centuria del XVI, la leyenda de El Dorado desborda por completo la fantasía de los europeos y éste se busca entonces en las tierras donde nace el sol, en donde su imaginación crea ciudades, templos u hasta calle cubiertas de refulgantes placas auríferas. Su búsqueda desesperada termina por sumir en la oscuridad mental a muchos de los que se empeñan en la ilusoria aventura, cuando no sucumben a lo largo de tortuosos caminos a través de ilímites y solitarias llanuras o en la maraña de la selva virgen. [...] Jiménez de Quesada, Hernán Pérez, Berrío y otros, regresan con sus tropas diezmadas, víctimas del desconsuelo, con el remordimiento del sacrificio de miles de nativos y no de pocos soldados españoles. Su fracaso continuado no extingue su anhelo de alcanzar algún día el ansiado tesoro y mueren en el delirio de esta quimera que los llevó a recorrer largos caminos de la zona andina y de las comarcas orientales de América (Museo del Oro, 1982b, p. 3).

Se dice que la leyenda de El Dorado se hizo tan popular, que llegó a oídos del conquistador Sebastián de Belalcázar, quien se encontrará en el Perú y que decidiera seguir los rumores y aventurarse hacia el norte para llegar al altiplano cundiboyacense (Ibíd., p.55). La laguna de Guatavita estaría asociada a esta leyenda al punto de que se intentara desaguarla “desde tempranos años de la conquista del Nuevo Reino”, “En el año de 1562, el 22 de septiembre, fue firmada una capitulación con Antonio de Sepúlveda para llevar a la práctica el proyecto de desaguar la laguna y extraer, en provecho de las partes, las ingentes riquezas depositadas en su fondo. En las especificaciones se estipuló que la empresa tenía la finalidad exclusiva de “[...] sacar el oro, plata y perla” (Ibíd., p.57)

Alrededor de la Balsa Muisca, “la pieza más importante del Museo del Oro, que representa la ceremonia que según la tradición se cumplía periódicamente en la laguna de Guatavita, fue hallada en esta localidad” (Ibíd, p.49), el catálogo de 1982 narra la ceremonia que a oídos de los conquistadores españoles estimuló la afanosa búsqueda de tesoros indígenas. Se dice que la Balsa Muisca en cierta medida corrobora las descripciones del cronista Juan Rodríguez Freile de “la ceremonia que se cumplía en la laguna de Guatavita y que originó la famosa leyenda de El Dorado” (Ibíd, p.49).

Se cuenta que la laguna era un sitio sagrado en el que se hacían grandes ofrendas consistentes de objetos de oro, esmeraldas y otras piedras preciosas, el futuro cacique era presentado ante los dioses, desnudo, cubierto en polvo de oro: “Hacía el indio dorado su ofrecimiento echando todo el oro que llevaba a los pies en el medio de la laguna, y los demás caciques que iban con él y le acompañaban, [...] partiendo la balsa a tierra comenzaba la grita, gaitas y [...] bailes y danzas [...]; con la cual ceremonia recibían al nuevo electo y quedaba reconocido por señor y príncipe” (Rodríguez Freile citado en Museo del Oro, 1982b, p.52). Además de esta deslumbrante presentación del ritual, el catálogo presenta una posible explicación del mismo y su origen a partir de una historia indígena de la zona que indicaba que la esposa del cacique se había lanzado a la laguna junto con su hija al ser injustamente acusada de adulterio, y que su supuesto amante fuera condenado a comérsela en público.

La cacica tomó en sus brazos a su pequeña hija y, huyendo del cercado, llegó hasta la laguna y se arrojó a sus frigidísimas linfas, las cuales cubrieron en pocos instantes a la angustiada madre y a su hija. Avisado el cacique de la tragedia acosado por los remordimientos de su violenta actitud, ordenó al principal de los jeques que habitaba en las orillas del sagrado lago, sumergirse hasta el fondo para recatar el cuerpo de las infortunadas y devolverles la vida con sus mágicos poderes. Más todo fue inútil [...]. Desde entonces, la laguna de Guatavita fue teatro de ritos y ceremonias especiales, para rendir culto a la cacica (Museo del Oro, 1982b, p.55).

Resulta llamativo el hecho de que en el catálogo de 1982 se define la conquista como la base de la nación colombiana e inclusive se asegure que las aventuras de la conquista “serían los hitos que irían a señalar, hasta nuestros días, el proceso histórico de la nación colombiana” (Ibíd., p. 5). Además de las hazañas y aventuras de los conquistadores, se narra la tragedia de la conquista producto de la codicia y la fiebre del oro, y el casi exterminio de la población. Lo que resulta interesante es que por primera vez se habla de un “holocausto indio” anterior a la conquista, producto de los conflictos y guerras entre las comunidades indígenas enemigas, las enfermedades y las duras condiciones de vida en algunos territorios americanos. “Lo que siguió después [de la llegada de los españoles], si no fue el holocausto masivo de los pueblos aborígenes como había ocurrido en la década anterior en la llanura del Atlántico y en los contrafuertes de la Sierra Nevada, si el despojo de los bienes materiales de los naturales y la suspensión casi abrupta de sus más significativas pautas culturales” (Ibíd., p. 5). Con la Conquista se vieron interrumpidas las prácticas orfebres y las comunidades fueron obligadas a dedicarse a la explotación minera que era la “base económica de los núcleos españoles y mestizos asentados en la zona que hoy corresponde a los departamentos de Antioquia, antiguo Caldas, Chocó, Cauca y Nariño” (Ibíd., p. 10).

En el catálogo de 1982 se exalta el trabajo orfebre prehispánico, que en las crónicas también aparece enaltecido y detalladamente descrito, se afirma que el Museo del Oro “exhibe con orgullo” 29.000 piezas del tesoro descrito por los cronistas, “nuestros viejos historiadores” (Museo del Oro, 1982b, p. 9). Las crónicas se convierten en fuentes importantes de información si bien por mucho tiempo que afirmó que los cronistas caían en la exageración y la fantasía: “Las numerosas colecciones que existen en el país y en el exterior, comprueban plenamente las noticias que sobre el beneficio y trabajo del oro nos transmiten los cronistas de los siglos XVI y XVII y que hasta hace pocos años juzgábamos como el producto de la fantasía o como una de las tantas

exageraciones en que cayeron los relatos de los peninsulares acerca de las manifestaciones culturales de los antiguos habitantes del Nuevo Mundo” (Ibíd., p. 7).

Como es común en los catálogos del Museo del Oro analizados, el de 1982 exalta la belleza de las piezas de la colección calificada como “deslumbrante” (Ibíd., p. 9), algunas piezas de la orfebrería Sinú y Quimbaya son descritas como “fina joyería prehispánica” (Ibíd., p. 22), igualmente se enaltece el “avanzado desarrollo en las técnicas de manufactura” que muestran una elevada maestría técnica siendo el caso de algunas zonas arqueológicas, como la Quimbaya, “objetos [...] de gran realismo” (Ibíd., p. 96). En este catálogo, como ocurría en el de 1979, se destaca el trabajo de otros materiales, además de los metales, exaltando la destreza con que se trabajaron la “cerámica, madera, piedra, hueso, concha y textiles” (Ibíd., p. 97). Se exalta el desarrollo de “obras en piedra, tales como caminos, puentes, escaleras y plantas de habitación” en la zona arqueológica Tairona, a cuyos habitantes se les acredita “amplios conocimientos de ingeniería y arquitectura” (Ibíd., p. 94), y se destaca el desarrollo de “monumentales estatuas de piedra, talladas” en el área arqueológica de San Agustín y Tierradentro (Ibíd., p. 98).

Además de la valoración estética y técnica de las piezas aparece en este catálogo un primer interés por comprender su simbología, “desentrañar el mensaje mágico-religioso de [estas] expresiones artísticas”, y reconstruir a partir de las mismas “la naturaleza del medio que [habitaban] las tribus” y “sus pautas culturales” (Ibíd., p. 9). Las piezas de la colección se conciben entonces como signos que deben ser interpretados, interrogados a partir de preguntas sobre los modos de vida de las comunidades prehispánicas, sus tradiciones, creencias y relación con la naturaleza y el medio ambiente. Se amplía el interés del Museo del Oro en preservar y exhibir bellas obras de arte, para narrar a partir de estas piezas una historia sobre las comunidades indígenas prehispánicas – aunque no todas, sólo las orfebres -. Por primera vez, un catálogo del Museo hace mención al manejo ambiental que hicieran los pueblos del Sinú, la construcción de canales de irrigación que permitían el acertado uso de las aguas en la difícil zona geográfica de la Depresión Momposina. Se dice que los pueblos del Sinú “construyeron canales e implementaron zonas de cultivo, que aún se pueden observar en extensas áreas de la región” (Ibíd., p. 94).

El Museo del Oro se define en 1982 como la entidad que preserva un patrimonio arqueológico y cultural de gran importancia para el país (Ibíd., p. 7, 100). La labor del Museo es entonces la

conservación y difusión de estas piezas y los estudios que alrededor de ellas se han hecho, el Museo se define entonces como el lugar “correcto” en el que deben permanecer las piezas, tras las vitrinas que el Museo dispone al alcance del público nacional y extranjero que lo visita, se deslegitima entonces la posesión privada de las piezas prehispánicas, así como el saqueo de cementerios indígenas por parte de gaaqueros y traficantes del “patrimonio nacional”. En 1989, en el marco de la celebración de los 50 años de la fundación del Museo del Oro, se lanza un catálogo conmemorativo que además de presentar la tradicional descripción general de las piezas de la colección, las técnicas de orfebrería y alfarería con que se produjeron, exalta como es tradición su valor estético, propone una posible lectura simbólica de las piezas a partir de la revisión a contrapelo de las crónicas de la conquista, y de estudios arqueológicos y etnográficos comparativos de las prácticas rituales y tradiciones de los grupos indígenas contemporáneos que ocupan los territorios de las zonas arqueológicas referidas.

En el decenio de los ochenta, las investigaciones arqueológicas se han enriquecido con el aporte cada vez mayor de la etnología: el conocimiento de la cultura y el sistema de pensamiento y organización social de grupos indígenas actuales, ha permitido comprender mejor el pasado, y en ocasiones, las mismas comunidades indígenas han participado en la recuperación de su historia a través de la arqueología y el aporte de su tradición oral (Museo del Oro, 1989, p. 85).

Uno de los trabajos que mejor muestra el nuevo espíritu de las investigaciones arqueológicas en articulación a la etnología es el que publica Reichel Dolmatoff en 1988 sobre el simbolismo de las piezas de la colección del Museo del Oro, *Orfebrería y Chamanismo*, en donde el mismo Dolmatoff propone una interpretación “de los artefactos prehistóricos, no sólo a la luz de la arqueología, sino también de los conocimientos etnológicos que se tienen acerca de las culturas indígenas históricas y actuales” (Dolmatoff, 1988, p. 11). Dolmatoff, justifica su análisis desde la “etno-arqueología” y establece continuidades culturales entre las tradiciones y cosmovisiones de las comunidades prehispánicas y las comunidades indígenas contemporáneas que habitan “en la Sierra Nevada de Santa Marta, como en el territorio de los indios Tunebo, en el Chocó, en el Golfo de Urabá y en tantas otras regiones más, los actuales indios ocupan tierras donde vivían

sus antepasados ya antes de la conquista española” (Dolmatoff, 1988, p. 11).<sup>69</sup> Dolmatoff reconoce, que el estudio simbólico de las piezas prehispánicas “entra forzosamente en un terreno comparativo y especulativo” puesto que es imposible “decir la intención que pueda haber tenido el artífice, junto con las normas sociales que moldearon sus ideas” y no se poseen siquiera datos concretos con respecto a las referencias cronológicas de las mismas (Dolmatoff, 1988, p. 11, 15).

A pesar de reconocer el carácter relativo y subjetivo de sus interpretaciones, Dolmatoff asegura haber encontrado interrelaciones en el conjunto general de las piezas de la colección del Museo del Oro, un complejo sistema cosmológico ligado a las prácticas chamánicas, un sistema cosmológico que si bien estaría sujeto a mutaciones, se mantendría en varias sociedades indígenas contemporáneas que podrían considerarse en cierta medida sus herederas (Dolmatoff, 1988, p. 11, 15), el chamanismo, diría Dolmatoff, “es un sistema coherente de creencias y prácticas religiosas, que tratan de organizar y explicar las interrelaciones entre el cosmos, la naturaleza y el hombre”, y en las sociedades indígenas contemporáneas así como puede deducirse de las prehispánicas a partir de las piezas de la colección del Museo, “ el cosmos está estratificado y [...] consiste en una secuencia de mundos superpuestos” (Ibíd., p. 23). Dolmatoff interpreta la recurrente utilización del oro prehispánico en enterramientos y ofrendas como “un símbolo de la eternidad”, brillante, incorruptible (Ibíd, p. 11, 17), el orfebre no sólo balancea los brillos, los tonos, la maleabilidad, la resistencia del metal, sino también los principios de la vida, la muerte, la fertilidad, la renovación, la transformación.

---

<sup>69</sup> Bocarejo hace una lista rápida de los trabajos etnográficos que se producen en Colombia y que han nutrido los guiones y puestas museográficas del Museo del Oro en los últimos tiempos desde la perspectiva arqueoetnológica con la que Dolmatoff realizara su estudio sobre la iconografía de las piezas de la colección del Museo del Oro, publicada en 1988. Bocarejo incluye en su lista “las etnografías sobre grupos [...] [indígenas contemporáneos] como los Kogui, sólo para citar las fechas más tempranas, fueron realizadas por Preuss en 1914 (publicada en 1993), Masón (1938), Reichel-Dolmatoff en 1950, y Uribe en 1988. Para los Arhuacos, Reichel-Dolmatoff publica su etnografía en 1991 (realizada entre 1946 y 1966), y para los Desana en 1968. Los cuna son estudiados por Morales en 1969, y Parker en 1977, y sobre los Embera que Vasco publica en los años 1985 y 1987. Estos son sólo algunos ejemplos sobre los diversos trabajos etnográficos que se han realizado en Colombia. Podría ser que para los guionistas la fecha de la publicación y recopilación etnográfica no sea del todo relevante, si se piensa que algunos de los indígenas actuales siguen conservando su misma "cultura" que se remonta hasta antes de la Conquista. ¿Acaso este silenciamiento de los indígenas contemporáneos en el Museo es debido a que se asume que los grupos prehispánicos son iguales a los actuales? (Bocarejo, 2001, pp. 156 – 157).

Trazando una línea de continuidad entre la cosmología Tairona y la de los pueblos indígenas que hoy habitan la Sierra Nevada de Santa Marta. Dolmatoff asegura que para “los indios actuales hay una relación recíproca entre el oro y el sol, en la cual se efectúa un cambio energético”; “los Kogi no han olvidado su pasado histórico y prehistórico; su mitología y tradiciones contienen así muchas alusiones a la orfebrería Tairona, a los ricos entierros de aquellos ancestros, y a los orfebres de tiempos remotos” (Ibíd, p. 11, 18), y asegura que “el lapso de tiempo [...] transcurrido desde la Conquista es tan breve, tan insignificante, que los tesoros del Museo del Oro siguen teniendo una vigencia para los indígenas actuales” (Ibíd., p. 19).<sup>70</sup>

El orfebre y el chamán lidian con los principios de la vida y la muerte, la transformación, y la renovación. El chamán es “mediador entre este mundo y el mundo sobrenatural”, actuando a la vez como médicos tradicionales y guías espirituales, consejeros y líderes políticos (Ibíd, p. 24). El chamán se vale de plantas sagradas, o enteógenos que le revelan secretos mediante visiones y les producen una suerte de muerte, el chamán abandona en cierta manera su cuerpo humano, se transforma y en cierta medida muere para luego renacer “en un estado del saber” (Ibíd, p. 26). En esta muerte ritual, o vuelo chamánico, el chamán adquiere las propiedades de otros espíritus de la naturaleza, de plantas, animales, rocas. Las representaciones zoomorfas tan frecuentes en las piezas del Museo del Oro, correspondería a “principios o cualidades que, a los ojos del chamán, están contenidos en los animales. Estos principios serían, por ejemplo: el vuelo, la agudeza de la vista o del oído, la agresividad, la idea de devorar, la idea de eliminar lo podrido, la capacidad de metamorfosis, la capacidad de camuflaje o de simular la muerte, etc.” (Ibíd., p. 135).

---

<sup>70</sup>Bocarejo critica los esencialismos que produce esta perspectiva arqueoetnológica y que permite en este caso que Dolmatoff haga afirmaciones como estas, “los Kogi no han olvidado su pasado histórico y prehistórico”, el lapso de tiempo [...] transcurrido desde la Conquista es tan breve, tan insignificante, que los tesoros del Museo del Oro siguen teniendo una vigencia para los indígenas actuales” (Bocarejo, 2001, p. 160). Argumenta Bocarejo, releyendo a Falchetti (1999) que según estos estudios proponen una suerte de esencias estáticas de las poblaciones, que harían que “los sistemas de pensamiento” sigan siendo los mismos a pesar del paso del tiempo o de “variadas influencias” externas, dice Bocarejo, que es justamente desde esta perspectiva que se elude la precisión de contextos históricos en los que se producen los relatos que el Museo del Oro asocia a las piezas de su colección, se optaría entonces por no “precisar contextos históricos, ni dar más información sobre los indígenas actuales en las narraciones de sus mitologías, pues estaríamos hablando de “esencias mitológicas” que trascienden a los sujetos mismos que las producen (Ibíd.).



El trabajo sobre la cosmología indígena, que Dolmatoff realizara por encargo del mismo Museo del Oro tendría un impacto fundamental en el guión museográfico del mismo, que repercute – como lo veremos más adelante -incluso hasta nuestro días en el Museo reinaugurado a finales del 2008. En la década de 1980 se establecen nexos entre las piezas prehispánicas de su colección y las prácticas indígenas contemporáneas y se empieza a visibilizar, si bien tímidamente en este período, a las comunidades indígenas contemporáneas, desconocidas por gran parte de los visitantes no expertos.

Este público no experto será el que más interese a la institución museal a lo largo de la década de 1980 y se convertirá en el objetivo principal de los programas educativos del Museo que como lo muestra el catálogo de 1989 con preguntas como “¿quiénes somos? ¿De dónde venimos?”; se plantean reflexiones sobre “nuestra identidad nacional y su evolución durante los últimos quinientos años” a propósito de las piezas de la colección que se conciben entonces como “uno de los símbolos de la identidad colombiana” (Museo del Oro, 1989, p. 1). Clemencia Plazas, entonces directora del Museo, asegura que el Museo del Oro ha logrado lentamente un sentimiento de apropiación de la colección entre los nacionales, al punto en que “cada colombiano [...] siente suyo [el Museo], apropiándose y enorgulleciéndose también de su pasado indígena” (Ibíd, p. 4). Este discurso sobre la “identidad” empieza a producirse a finales de la década de 1980 - para consolidarse en la década de 1990, como lo veremos más adelante -, anteriormente no aparecían referencias a la identidad en los catálogos ni en el guión museográfico del Museo.

En la década de 1980 se va consolidando la propuesta educativa del Museo del Oro a la par que se forma la sección de Servicios Educativos. En 1986, en una carta abierta a la comunidad, Mercedes Corpas de Gulh critica la enseñanza memorística que hasta ese entonces regía la enseñanza de las ciencias sociales en las aulas escolares, y resalta el potencial educativo de la institución museal y de programas como “El Museo para los niños” que lanzara el Museo del Oro en 1984 en los que no sólo se brindaba información a los jóvenes estudiantes sino que también se les estimulaba, motivaba y sensibilizaba frente a “nuestro pasado precolombino” (Museo del Oro, 1986b, p. 66). Los niños llegaban al Museo donde se los recibía con un audiovisual que contaba la historia de la institución, continuaban con una visita guiada corta y

sencilla,<sup>71</sup> “acorde con las inquietudes de los niños y un taller recreativo de apenas treinta minutos” (Ibíd.). Además se utilizaban hojas didácticas de visita que daban al estudiante un rol de “espectador activo” y lo invitaban a buscar por sí mismo piezas, establecer conexiones entre ellas e indagar por ciertos temas. Estas actividades iban acompañadas de talleres y cursos para maestros de sociales vinculados a colegios, algunos de estos cursos eran reconocidos por el Ministerio de Educación para ascender en el escalafón docente. Además, se implementó en esta década la visita del Museo a colegios y el préstamo de material didáctico especialmente diseñado para los grupos escolares.

Para llenar el salón de clase con un pequeño rincón-museo, los Servicios Educativos están organizando las *cajas didácticas* o pequeñas exposiciones itinerantes con el fin de presentarlas en la clase y hacerla más dinámica. Cada caja incluye una cartilla para el docente con actividades-motivación previas a la exhibición, sugerencias para el uso de los objetos y paneles didácticos como material de apoyo a los programas oficiales y finalmente, una propuesta de actividades posteriores a la presentación de la caja (Ibíd, p. 68).

Dirigiendo su atención a públicos escolares, el Museo lanza en 1987 una apuesta abierta dirigida a los escolares con material didáctico especial, dioramas ilustrativos y publicaciones infantiles. Para 1988, el Museo del Oro en Bogotá ya contaba con 350 mil visitantes anuales, entre los que se cuentan numerosos grupos escolares. A finales de la década de 1980 el Museo del Oro comienza a sufrir importantes transformaciones, su labor educativa adquiere mayor fuerza y se presentan reflexiones importantes en lo que respecta a visibilizar con más detalle las diferencias y especificidades de las sociedades prehispánicas, además se asume que su narración del pasado es histórica y contingente, en la medida en que el pasado es leído en el presente. También hay una intención por resignificar las piezas de la colección dentro de las prácticas rituales y darles un significado distinto al de joyas y tesoros prehispánicos.

---

<sup>71</sup> En la década de 1980 se dieron importantes reflexiones en el campo de la museología y en particular en los programas educativos de las instituciones museales, se rechazaban los largos y monótonos recorridos por las salas de exhibición, la lectura “palabra por palabra” de las fichas de los objetos así como el esquema de visita guiada que semejaba más a una exposición interminable por parte del experto, a quien el visitante no podía interrumpir o cuestionar. “No tratar de verlo todo de una vez, ni contratar guías que con sus informaciones técnicas o históricas impidan ver [...] la exhibición, produciendo indigestión tanto visual como informativa al visitante, y robándole la oportunidad de apreciar [...] [por cuenta propia]”, asegura Mario Bermúdez del Museo de Arte en Sevilla (Bermúdez, 1987, 17 de febrero, p. 3B).

En 1986 con el cambio del guión museográfico, se buscaba una “presentación clara, didáctica y actualizada con los avances de la investigación arqueológica buscando dar una visión histórica y orgánica de las distintas culturas del oro” (Museo del Oro, 1986a, p. 67).<sup>72</sup> Héctor Llanos Vargas, profesor de la Universidad Nacional de Colombia, presenta el nuevo guión a la vez que establece una serie de comparaciones con las puestas museográficas precedentes:

Como su mismo nombre lo anuncia, se originó con una temática específica, la orfebrería prehispánica colombiana. En un comienzo, cuando era un pequeño museo con la más rica colección de objetos de orfebrería, su guión se reducía a destacar preciosas joyas de oro y cobre en una serie de vitrinas en el sótano del edificio principal del Banco de la República. En ese entonces el visitante apreciaba obras bellas y valiosas fuera de un contexto histórico y cultural, llevándose la imagen de la leyenda de El Dorado (Ibíd.).

Para el año de 1986, el primer piso del Museo se dedica exclusivamente a exposiciones temporales, mientras que en el segundo piso se trabajan las temáticas de la geografía y la metalurgia de manera integrada. Ya no se trata entonces de explicar en este piso cada una de las técnicas empleadas por las sociedades prehispánicas para el trabajo de los metales, sino de ubicar geográficamente las áreas arqueológicas correspondientes a algunas “culturas prehispánicas”<sup>73</sup> –

---

<sup>72</sup> Bocarejo asegura que estas ayudas informativas que agrega el Museo del Oro a su puesta museográfica, dioramas, diagramas, mapas, tablas no logran dar un contexto a los objetos exhibidos, sino que solamente crea “la ‘ilusión’ del contexto”, y dice que lo mismo pasa con las explicaciones de los guías (2001, 153). En cierta medida comparto este argumento, pues creo que las instituciones museales funcionan como aparatos de “descontextualización” que extraen objetos de su cotidianidad para convertirlos en objetos museales, piezas de exhibición ante las cuales el visitante tiene una forma de mirar que es distinta a la que emplea para mirada descuidada o desatenta que hace de las cosas que le rodean y a las que tal vez no les presta mayor atención. Además, como argumentábamos previamente, el museo opera dentro de un dispositivo de representación en el que los objetos se resignifican constantemente sin que haya posibilidad alguna de acceder a su significación “original”, que es inclusive *inexistente* pues no hay “grado cero” en el lenguaje, y las cosas que existen para nosotros siempre están significadas de algún modo dentro de nuestros sistemas de inteligibilidad y enunciabilidad.

<sup>73</sup> Grupos orfebres principalmente, que se destacan por la “monumentalidad” de su cultura material, como ya lo hemos mencionado. Más adelante, en la década de 1990 el término de “cultura prehispánica” resultará problemático por indicar una aparente unidad y estabilidad social e ideológica de colectivos que habitaran un mismo territorio, y que no por ello mantuvieran una cohesión y continuidad social e ideológica. La información arqueológica difícilmente podría mostrar evidencia de esta continuidad en el tiempo de “formas culturales” cerradas, y el término “cultura” correspondería más a un estilo orfebre o alfarero, y a un tipo de tecnología particular que por lo demás cambia para períodos de tiempo aproximados muy largos de más de cien y doscientos años. A este respecto, Bocarejo explica que en “el Museo del Oro [desde sus primeros años y hasta mediados de la década de 1990 –, como veremos más adelante] expone una serie de piezas con el fin de caracterizar “culturas” o “áreas culturales” [...] que suponen un lugar geográfico y características étnicas específicas. La idea de las “culturas arqueológicas”

Tumaco, Nariño, San Agustín, Tierradentro, Tolima, Quimbaya, Calima, Sinú, Tairona y Muisca– y su correspondiente cultura material representada “por sus estilos alfareros, su orfebrería y otros objetos de distintos materiales (piedra, hueso, etc.)” (Museo del Oro, 1986a, p. 68).

Quizá el cambio más interesante en la puesta museográfica de la década de 1980 sea la inclusión de “fotografías de carácter etnográfico” para en cierta medida “hacer visibles” a las comunidades indígenas contemporáneas que habitan los mismos territorios de las sociedades orfebres prehispánicas de las que se ocupa de forma central el Museo del Oro. Estas fotografías “hacen visibles” *entrecomillas* a las sociedades indígenas contemporáneas, pues, el Museo del Oro –como su nombre lo indica– se centra básicamente en los objetos de orfebrería prehispánica, y los acompaña de objetos de otros materiales asociados a zonas arqueológicas *orfebres* que han sido investigadas por arqueólogos y otros “expertos” –avalados para ellos por la academia y la legislación de nuestro tiempo. En el Museo como lo argumenta Bocarejo, prima la fetichización del patrimonio en detrimento de la voz de los indígenas contemporáneos que no tienen forma de participar en la selección de las piezas, los contenidos de la exposición ni en el montaje museográfico del Museo del Oro (Bocarejo, 2001, p. 152).

Llanos asegura que este nuevo montaje con respecto al anterior: “ofrece una visión en conjunto de las sociedades prehispánicas, que además de haber desarrollado una alta tecnología y un sentido estético de la orfebrería, tuvieron otras actividades rituales y sociales vinculadas a su medio ambiente natural” (Museo del Oro, 1986a, p. 68). Finalmente, el recorrido por el Museo nos lleva al tercer piso, en donde la exhibición mantiene su carácter espectacular bajo el cual las piezas de oro se destacan por su belleza y brillo como “obras de arte”, lo que sin duda parece molestar a Llanos. El profesor también cuestiona un cierto “desbalance museográfico” al primar la exposición objetos de ciertas áreas arqueológicas, cuestión que ocurre en la actualidad, si bien el Museo cuenta con una colección mucho mayor.

---

es una construcción que data de mediados del siglo XIX y que ha sido revaluada [...]. El propósito general de esta clasificación es el de agrupar una serie de objetos bajo ciertos parámetros de similitud estilística, tipológica, cronológica o geográfica, o una combinación de las anteriores. A su vez, se asume que estas diferencias entre conjuntos de objetos implican diferencias étnicas” (Bocarejo, 2001, p. 153).

No se puede esperar que un Museo como el del Oro, que tiene una temática específica, exponga todo lo relacionado con la arqueología colombiana, pero según parece el Museo no tiene en su colección objetos arqueológicos suficientes sobre las culturas de Tolima, San Agustín y Tierradentro, porque a diferencia de las demás, están representadas sobre todo por fotografías, haciéndose evidente un desequilibrio museográfico. Esta situación pueda causar en el visitante una imagen incompleta sobre la realidad histórica de las mencionadas culturas (Ibíd.).

Además de la renovación del guión museográfico, el Museo del Oro viviría cambios importantes en lo que respecta a su centralización en Bogotá.<sup>74</sup> A lo largo de la década de 1980 se establecen los museos regionales Tairona de Santa Marta en 1980, Quimbaya de Manizales en 1981, Sinú de Cartagena en 1982, Nariño de Pasto en 1985, Quimbaya Tardío de Pereira en 1986, Quimbaya Clásico de Armenia en 1986, el de Leticia sobre Etnografía Amazónica en 1988 y Calima de Cali en 1989 (Museo del Oro, 1989, p. 80),<sup>75</sup> se trata de un esfuerzo por llevar las piezas “hasta la provincia colombiana” asegura el entonces Director del Museo del Oro Luis Duque Gómez: “En marzo de este año, con ocasión de la reunión de la Asamblea del BID, se abrió al público el ‘Museo del Oro y de Arqueología’ en la ciudad de Cartagena, bajo el patrocinio del Banco de la República. Obedece esta realización al propósito del Emisor de llevar hasta la provincia colombiana su acción en pro [...] de la difusión de la alta cultura”. (Museo del Oro, 1982a, p. II).

En 1986, la nueva directora del Museo del Oro, María Elvira Bonilla se expresa orgullosa del crecimiento de la institución y la formación de los museos arqueológicos regionales que en su

---

<sup>74</sup> A partir del año 1979 se tomó la decisión de instalar en algunas ciudades de Colombia muestras permanentes de la colección del Banco, que para el año 1982 había llegado a la significativa cifra de 30.000 piezas genuinas, pertenecientes a las diferentes culturas prehispánicas de nuestro territorio (Gama, 1983, p. 172).

<sup>75</sup> Karp asegura que aunque los museos muchas veces se orienten a las comunidades locales, a la nación o a las regiones, “la cultura y sus flujos y procesos no respetan las alianzas políticas que se definen en términos de lo local, nacional, regional y global” (Karp, 2006, 7). En este caso tenemos un Museo Regional en Cartagena, especializado en el área arqueológica orfebre Zenú en la región del Caribe colombiano, que es inaugurado en una asamblea de una entidad internacional como el Banco Iberoamericano de Desarrollo, y que se ubica en Cartagena, una de las ciudades de mayor atractivo turístico nacional y extranjero del país. Karp indica que en el marco de los flujos transnacionales han surgido “nuevas audiencias y comunidades [...] imaginadas a las que los museos” (Karp, 2006, p. 5). Appadurai (1996) indica que últimamente ha aumentado el movimiento de personas y la desterritorialización de las afiliaciones identitarias, y se han deterritorializado los “patrimonios” y las colecciones museales.

opinión obedecen a una “voluntad continuada en el tiempo por lograr una unidad cultural” (Museo del Oro, 1986a, p. 14). La directora destaca el interés del Museo en contextualizar las piezas y en lograr “una mirada hacia el pasado desde el presente, evidenciando los puentes y la vigencia de muchos elementos culturales ancestrales presentes en nuestro ser de colombianos” (Ibíd.). Una de las reflexiones más interesantes de María Elvira Bonilla es alrededor de las dificultades del trabajo arqueológico y de sus limitantes, y su interés por la comprensión del presente y no tanto por la reconstrucción fidedigna de un pasado abstracto.

Cuesta reconstruir ese mundo a partir de dispersos testimonios arqueológicos y de sus asociaciones: es como hacer hablar las piezas. Y cuesta aceptar sobre todo ese mundo indígena, tan maltratado como el más ancestral de sus orígenes [...]. [Lo interesante es pensar en] la cotidianidad, las costumbres, las creencias y los gustos de los habitantes [contemporáneos de esas regiones]. [...] los Museos regionales buscan pues, de una manera clara, afirmativa y además didáctica, desenterrar nuestro pasado indígena, para aproximarnos a él, para comprender mejor nuestro presente (Ibíd.).

En el marco de esta reflexión sobre el papel del Museo y la historia para el presente, María Victoria Uribe, entonces curadora del Museo Nariño en Pasto, aceptaba sin pretensiones que son muchas las “lagunas, son pocos los datos que tenemos” y que en vez de acumular datos sobre el pasado, es de esperar que el Museo del Oro “genere preguntas, inquietudes, nuevas investigaciones que permitan enriquecer este panorama prehispánico” y establecer relaciones con “viejos problemas regionales, sobre los que aún nada sabemos” (Ibíd., p. 19). La curadora asegura que en el montaje del Museo Regional Nariño, “pesan mucho los silencios, las zonas oscuras y de penumbra, los espacios vacíos” (Ibíd.). En lo que respecta al campo de la antropología, se dan en esta época reflexiones interesantes alrededor de la compleja categoría de “lo indígena” y se amplían los marcos de análisis para incorporar también el estudio de otras identidades móviles y no esenciales.

En este contexto Roberto Pineda Giraldo, director del Instituto Colombiano de Antropología, cuestiona la “dicotomía artificiosa” de “los indios” y “los no indios” y señala que no puede pensarse en una unidad cultural cerrada, sino en “diferentes grados y modalidades de incorporación o de adaptación a la sociedad mayor, o la intensidad de la persistencia de las instituciones y las pautas de comportamiento ancestrales” (Pineda, 1986, p. 21). El discurso

multicultural empieza a tomar forma en aquel entonces, y el reconocido antropólogo se refiere a la variedad étnica en Colombia en el marco de un “pluralismo cultural, percibido hace ya mucho por los estudiosos y manifiesto de manera explícita en los orgullos regionales” (Ibíd.). Lo interesante es que para el antropólogo la “llamada riqueza cultural” de una sociedad que define como pluricultural, implica además una “complejidad social; que no se alimenta exclusivamente de la variedad, sino, además, de conflictos y contradicciones internas que deben dejar su huella en las formas de comportamiento de sus integrantes y en sus relaciones inter-regionales” (Ibíd, p. 22).

### *50 años del Museo del Oro*

En 1989 el Museo del Oro en la conmemoración de sus 50 años, inaugura una exposición que propone un balance de lo que ha sido la valoración del oro prehispánico, la historia de la investigación arqueológica en Colombia y “el cambio gradual de actitud de la sociedad respecto a los objetos producidos por las culturas que dominaban nuestro territorio antes de la conquista” (Museo del Oro, 1989, p. 4). Bajo un discurso identitario y nacionalista, la exposición busca, “ahondar cada vez más en nuestras raíces prehispánicas” y permitir a los colombianos seguir “descubriendo el empuje de un pasado milenario y vigoroso que respalda nuestro presente y alimenta el futuro” (Ibíd, p. 95), y en palabras de Clemencia Plazas, fortalecer “la conciencia del pasado para comprender nuestra identidad presente y proyectarla al porvenir” (Ibíd., p. 4).

El catálogo al igual que la exposición divide esta historia en 5 etapas. La primera denominada “siglos de amnesia” comprende el período entre 1500 y 1800, la segunda “precursores de la arqueología colombiana” se ocupa del siglo XIX, la tercera “la conciencia del origen precolombino” presenta los años de 1900 a 1939, la cuarta “nace el Museo del Oro” cuenta el período de emergencia y consolidación del Museo entre 1939 y 1960, y la quinta “divulgación” presenta la apertura del Museo del Oro en su nuevo edificio en 1968 y los posteriores proyectos de difusión y educación del Museo hasta 1989. La primera etapa es narrada a partir de las crónicas de la conquista y presenta la fiebre del oro que se apodera de los conquistadores y las misiones religiosas que luchan contra la “idolatría” indígena, dos ideas que llevan al

sometimiento, exterminio y aculturación de la población nativa del continente americano, y que se extienden al período republicano posterior a la Independencia. Además el discurso de limpieza de sangre, “la sociedad colonial despreciaba todo lo indígena. Los mestizos también rechazados, trataban de identificarse con el europeo adoptando sus ropas y costumbres”; “el pueblo, compuesto cada vez más por mestizos, se reconoce de ancestros europeos, pero intenta borrar la vergüenza inconfesable de tener madre americana” (Ibíd., p. 11).

En 1890 se emitió una Ley que prohibía la extendida práctica del aniquilamiento de indígenas, y asignó a “la iglesia las tareas de ‘reducirlos’ a la vida civilizada”, en menos de 20 años, se oficializó nuevamente un programa de “reducción de salvajes”, aprobado por Rafael Uribe Uribe en 1907, que además de la aculturación a manos de misioneros incluía estrategias lingüísticas y militares (Pineda, 1984, p. 207). La relación del criollo y el mestizo con los grupos indígenas es claramente vertical, sin embargo, resulta interesante el comentario que a este respecto hiciera Simón Bolívar en la Carta de Jamaica: “No somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles” (Bolívar citado Museo del Oro, 1989, p. 18). En este contexto de obsesión por los “tesoros indígenas” y desprecio por sus creencias religiosas y sus costumbres, el saqueo de cementerios indígenas se convertía en una práctica común, ampliamente aceptada y propiciada por la corona española, sus colonos y sus posteriores herederos criollos. “Muchos arañaron la tierra, destruyeron vestigios, violaron tumbas” (Museo del Oro, 1989, p. 11). Pero aunque muchos de los “tesoros indígenas” desenterrados por hábiles gUAQUEROS y aficionados fueron fundidos para engrosar la riqueza de los “afortunados”, “algunos pocos aficionados [...] se ocuparon de coleccionar piezas precolombinas a lo largo del siglo XIX” (Ibíd., p. 34).

La segunda etapa de la exposición de 1989 presenta los estudios adelantados por la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica. Se afirma que la Expedición constituyó el primer acercamiento científico a “las antigüedades indígenas”, si bien su propósito principal era el estudio de la fauna y flora, así como de las materias primas del territorio nacional, “el sabio Caldas visitó las ruinas de San Agustín en 1797” (Ibíd., p. 15). En 1813 se publicaron los estudios de Humbolt acerca de los monumentos prehispánicos de la cordillera de los Andes y la laguna de Guatavita, en esta publicación se reprodujeron “en grabado varios ejemplos



arqueológicos americanos” (Ibíd., p. 17). En 1833 entró en vigencia una Ley que disponía que los “descubrimientos en sepulturas o templos antiguos eran propiedad de las autoridades civiles y eclesiástica”, quienes podían disponer de ellos como quisiesen al convertirse en propiedad privada de sus poseedores, la g.uaquería se convirtió así en un negocio rentable y se originaron una serie de leyendas alrededor de las tumbas indígenas que se decía, resplandecían en la noche, hubo muchos dispuestos a excavar en los patios de su casa a fin de probar su suerte (Ibíd.).

Dos años luego de la emisión de esta ley, en 1835, se publica el estudio de Paravey, *Memoria, sobre el origen japonés, árabe y vasco de los pueblos del altiplano de Bogotá*, en el que se afirma por primera vez que los pueblos prehispánicos habían alcanzado un nivel considerable de civilización, como lo atestiguaban los admirables objetos que habían fabricado en oro, cerámica y otros materiales, se desmiente así el discurso que hasta el momento imperaba que definía a estos pueblos como “salvajes y bárbaros que tuvieron que ser conquistados” para acceder así “a la civilización y la religión católica” (Ibíd., p. 21). Con respecto a la Comisión Corográfica se exaltan los estudios “no sólo de las costumbres, aspectos económicos y riquezas minerales”, sino que el hecho de que también incluyera estudios de “los restos de las culturas precolombinas [...], dejando de ello testimonios gráficos” (Ibíd., p. 22).

Se destaca en particular el trabajo de Ezequiel Uricoechea, *Antigüedades Neogranadinas* – publicado en 1854 – quien dentro de este discurso sobre el estatuto civilizatorio de los grupos precolombinos, bajo un marco de referencia evolucionista, declara que las naciones que deben llamar nuestra atención son aquellas que alcanzaron un “elevado avance tecnológico”, asentadas sobre el altiplano cundiboyacense, y no los grupos nómadas de las selvas (Ibíd., p. 25). El antropólogo Luis Duque Gómez, señala el impacto del Instituto Nacional de Artes y Ciencias, establecido en 1865 en el marco de las primeras normativas de protección a “los monumentos patrios” y la expedición de la Ley 54 de 1881 que aprobó Rafael Núñez para la creación de una Comisión Científica que se ocupara de “coleccionar y clasificar todos [...] [los] materiales que [pudieran] contribuir [...] al esclarecimiento de cuestiones etnológicas relacionadas con la historia [...] de la República” (Ibíd., p. 31).

La tercera etapa de la exposición de 1989, “La conciencia del origen precolombino” destaca la presencia entre 1900 y 1939 de algunos “esfuerzos aislados de investigadores nacionales y

extranjeros que mantuvieron vivo el interés por el pasado prehispánico” y la promulgación de leyes que protegían “los monumentos precolombinos”, como la Ley 48 de 1918 que prohibía “la destrucción, reparación, ornamentación y destino de estas reliquias sin previa autorización del Ministerio de Instrucción Pública” (Ibíd., p. 45, 46) y una ley de 1920 que prohibía “sacar del país sin permiso gubernamental los objetos de interés histórico” que incluía objetos y “monumentos precolombinos” (Ibíd., p. 48). Se destaca igualmente la creación del Servicio Arqueológico Nacional en 1939, con el apoyo del presidente Eduardo Santos y por iniciativa del antropólogo Gregorio Hernández de Alba, su primer director” (Ibíd., p. 52), quien además realizara la primera exposición arqueológica y etnográfica del país, en 1938 en el Museo Nacional y propusiera la formación de la colección del Museo del Oro del Banco de la República que en 1989 reuniera 33.000 piezas (Ibíd., p. 61). La cuarta etapa de la exposición de 1989, “nace el Museo del Oro” cuenta lo que fuera la nueva labor del Banco de la República de preservación de las piezas de orfebrería prehispánica y su compra a coleccionistas privados, guaqueros y ciudadanos del común, así como la exhibición de la colección en las instalaciones del Banco y finalmente en el edificio que se inaugurara en 1968.

Finalmente, la quinta etapa, “divulgación” destaca las características del moderno edificio que recibiera “premio de la IV Bienal Colombiana de Arquitectura” en 1970 y en el que se diera gala de las más avanzadas técnicas museológicas para la exhibición de las piezas, en especial en el montaje de la sala “El Dorado” en el que se combinan la “iluminación y grabaciones magnetofónicas con sonido y texto destinadas a resaltar” la muestra (Ibíd., p. 77, 76). Igualmente se destaca la labor investigativa del Museo del Oro y de la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales creada por el Banco de la República en 1971, para “promover la exploración del patrimonio arqueológico colombiano” y prevenir su pérdida (Ibíd., p. 78).

Se resalta la importancia de los boletines del Museo del Oro que empieza a publicarse en 1978 para “difundir entre el público en general y el grupo de especialistas las actividades más significativas propias de la institución en sus diferentes aspectos... [y] dar noticias breves sobre el programa de exposiciones, [promover] publicaciones especializadas, [informar sobre los primeros] resultados de las exploraciones arqueológicas patrocinadas por el Banco de la

República, [realizar la] presentación sistemática de cada una de las piezas que se destacan dentro de la colección del Museo, [configurar las] notas bibliográficas, en fin, hacer partícipe al público interesado de lo que aquí se adquiere, expone e investiga en relación con este importante patrimonio cultural de la nación” (Ibíd., p. 80). Finalmente se señala la importancia de las muestras regionales del Museo del Oro en el territorio colombiano, así como de las muestras internacionales y creación en 1980 de las sedes regionales del Museo del Oro en las zonas arqueológicas de las que provienen sus piezas de orfebrería (Ibíd., p. 80).

En octubre de 1976 encontramos un evento muy anunciado y registrado en la prensa nacional, que muestra una relectura de la Conquista y de la figura del conquistador, en particular la de Cristóbal Colón. El 12 de octubre de 1976 en la celebración de “El día de la raza” se espera por primera vez, desde la proclamación de la Independencia del país, la visita de los reyes de España. Se dice que “En ellos [...] reconocemos a los personeros de la más rica fuente de nuestro espíritu”, y el que el pueblo colombiano es hijo de España, de manera que “lo español es parte viva y actuante de nosotros. También lo indio. Y lo negro” (*El Espectador*, 1976, 12 de octubre, p. 2A). Se apela a la integración nacional, a la “convivencia y colaboración”, a sentirse orgullosamente colombiano, y se hace un llamado a que el día de la raza sea propicio para despertar “un mayor interés en el conocimiento de las fuentes de nuestro ser: lo español, lo indio, lo negro”<sup>76</sup>(Ibíd.). Lo colombiano se concibe entonces como un conjunto armónico y totalizante en el que impera la convivencia como valor supremo.

En este discurso de la raza, se cae en esencialismo al definir “lo español”, “lo indio” y “lo negro” como una propiedad concreta, claramente definible, en cierta medida incluso estática y suprahistórica, dejando de lado el hecho de que estas categorías raciales, así como la idea misma de la raza son producciones históricas y contingentes, que se cargan de significaciones distintas en diferentes momentos históricos, existiendo incluso tensiones entre sus percepciones. Al punto en que la asociación con “lo indio” tiene connotaciones negativas en algunos discursos del momento histórico que estamos analizando, y se le considera incluso un insulto. Tan sólo dos meses antes de la celebración del día de la raza y la visita de los reyes de España, el embajador

---

<sup>76</sup> Esta referencia a “lo español, lo indio, lo negro” cae en un cierto esencialismo que pretende definir las identidades como si fueran algo claramente delimitado, impermeable, estático y ajeno al devenir, negando su carácter cambiante, histórico, contingente, e incluso ambiguo.

de Estados Unidos en Colombia narra la sorpresa – no muy grata – que causara conmoción entre los pasajeros que lo acompañaron en su vuelo a Bogotá, la gente, cuenta el Embajador Sánchez, “dudaba que [...] fuera el embajador de Estados Unidos en Colombia; creían que era un indio que venía de Panamá porque seguramente esperaban un señor muy alto y rubio” (*El Espectador*, 1976, 10 de agosto, p. 11A).

La visita real estuvo marcada por dos eventos importantes para nuestro análisis. El primero, celebrado el 12 de octubre en Cartagena, fue el saludo militar que dirigiera el Rey de España a la estatua de Colón como “el “descubridor” de América (Murcia, 1976, 12 de octubre, p. 8A) y la visita oficial en Bogotá a las instalaciones del Museo del Oro, en la mañana siguiente, del miércoles 13 de octubre (*El Espectador*, 1976, 13 de octubre, p. 10A). Durante ambos eventos tanto el “El rey Juan Carlos de Borbón y el presidente [de Colombia] Alfonso López Michelsen” se dirigieron a la amplia audiencia con discursos que anunciaban el afianzamiento de las relaciones diplomáticas y comerciales entre ambos países “rompiendo las ataduras del pasado, pero aprovechando positivamente sus experiencias hacia el futuro, con el espíritu ambicioso y aventurero de los conquistadores de América” (Murcia, 1976, 12 de octubre, p. 8A).

[El Rey] convocó a la familia de las naciones latinoamericanas a sellar la unión [...] de la comunidad hispanoamericana [...] [entre pueblos autónomos [...]]. El presidente Alfonso López, sostuvo [...] que: “las naciones jóvenes como la nuestra, no deben vivir de recuerdos, porque lo más indicado para ella es compenetrarse con los problemas del presente, concentrando su estirpe de navegantes y de descubridores, no en hallar nuevos continentes, sino en la tarea de realizar hallazgos para las soluciones económicas, sociales y políticas (Ibíd.).

La revista española *Mundo Hispánico*, reportaba el evento como un encuentro armonioso entre dos pueblos de una misma familia, con proyectos comunes para sus naciones que buscan “progreso, cultura, desarrollo y bienestar” (Montaña, 1976, 12 de octubre, p. 3B). Discurso que en cierta forma continúa la línea dejada por el discurso civilizatorio con el que se justificara la conquista de América, y que refuerza la imagen de Colón como “descubridor”, como quien “trajera” al continente americano la cultura occidental, a la que se rinde tributo en el homenaje al encuentro de las naciones colombiana y española en el día de “la raza”.

Como señalamos previamente, al estudiar los catálogos producidos por Museo del Oro en los años 70 y 80, emergen en este período, en diferentes sectores, políticos, comerciales, y antropológicos, nuevos discursos en torno a la Conquista, nuevas narrativas del encuentro de “los dos mundos” que resemantizan a Colón, a los ahora llamados “aventureros” europeos, y a los cronistas convertidos en “historiadores y estudiosos” de las manifestaciones culturales y tradiciones indígenas. Es en el contexto de esta nueva lectura del pasado de España y América, que se hace posible el regalo de la gobernación de Bolívar a la reina de España: un collar Tairona, “en oro de 18 kilates, con piedras originales de coralina y cuarzo y jadeíta” (Murcia, 1976, 10 de octubre, p. 11A). Collar que es una fiel imitación de una de las piezas prehispánicas, y que debe ser imitación en el marco de otro discurso que tiene mucha fuerza en la época, el discurso patrimonial.

Sin embargo, no podríamos aventurarnos a afirmar que esta relectura del arribo de los navegantes españoles al continente – en el ahora llamado “Descubrimiento de América” – y de las relaciones en España y “sus hijos” – los países ahora llamado “hispanos” – borre por completo la imagen de la devastación y la miseria que produjera en los pueblos nativos la Conquista de América y la explotación de sus riquezas auríferas. Dos años después de la visita real, Luis Horacio López Domínguez cita el poema de Gonzalo Arango para poner en duda la celebración de los doscientos años del “Descubrimiento de América” en una nota para *El Espectador* titulada irónicamente “América latina. Doscientos años de evolución cultural”:

Éramos reyes y nos volvieron esclavos.  
Éramos hijos del sol y nos consolaron con medallas de plata.  
Éramos poetas y nos pusieron a recitar oraciones pordioseras.  
¿Quién refrescará la memoria de la tribu?  
¿Quién revivirá nuestros Dioses?  
Que la salvaje esperanza siempre sea tuya, querida alma inamansable  
(Gonzalo Arango citado en López, 1978, 15 de enero, p. 8).

El antropólogo asegura que un fuerte proceso de “deculturación aborígen”, convirtió a los nativos en “fuerza de trabajo” agrícola en plantaciones y bajo “[sistemas] de encomienda” así como en esclavos para la explotación minera, proceso que no se detuvo luego de que se rompieran las relaciones coloniales con la Corona Española, sino que continuó, y continúa en las

regiones del país bajo una “avalancha integracionista o civilizacional” que amenaza con un “etnocidio cultural” (López, 1978, 15 de enero, p. 8, 9). La antropología asegura López está llamada a encontrar soluciones para estas comunidades que viven en la tensión entre desaparecer por completo y adaptarse a las nuevas demandas que les exige el mundo contemporáneo para “ser más sin dejar de ser” (Ibíd., p. 9). López al igual que muchos otros antropólogos y científicos sociales de la época, empieza a plantear su interés por los grupos indígenas contemporáneos, sus condiciones de vida y su relación con el grueso de la población nacional con quien tienen a menudo relaciones conflictivas.

En 1980, Nina S. de Friedemann asegura que los indígenas fueron quien la “hicieron [antropóloga]” y agrega que “no [cree] que las universidades [hagan] antropólogos” si bien forman en la profesión, para la antropóloga de ascendencia irlandesa, el contacto directo con las poblaciones indígenas así como los problemas que viviera su madre por “persecución religiosa, política y cultural” en su país natal, son los dos elementos que llevaron a Nina de Friedemann a compenetrarse tanto con los problemas que afrontan las comunidades indígenas contemporáneas (Friedemann, 1980, 28 de enero, p. 5). Asegura que el antropólogo debe involucrarse con la comunidad y enfrentarse a los discursos que definen a sus miembros como atrasados, bárbaros e incivilizados, reafirmar en ellos el respeto y valor por su lengua y sus tradiciones por muy diferentes que puedan ser del resto.

cuando yo llegué allá [a Palenque] en 1974 les dije: yo he leído en muchas partes que ustedes tienen un lenguaje que hablan fuera del español... y la gente escondió para mí el hecho de que ellos hablaban un idioma distinto, porque los había avergonzado y les había dicho que ellos no hablaban sino un mal español. Entonces comencé a hablarles a ciertos individuos y a explicarles que yo había leído y había ido a llevarles y mostrarles los artículos y decirles: miren, miren estos artículos, están escritos en Colombia y fuera de Colombia y dicen que ustedes son un pueblo muy importante porque ustedes habla un lenguaje muy importante... y la gente se reía... pero yo insistía y seguí trabajando con ellos con el interés de devolverles su propio valor y hacerlos conscientes de que ese lenguaje que les había dicho que era un mal español, era una cosa supremamente bella e importante (Nina Friedeman citada en Araujo, 1980, 28 de enero, p. 9A).

Como mostramos en el análisis que hicimos anteriormente de los catálogos del Museo del Oro, la décadas de 1970 y 1980 son épocas destacadas para la antropología colombiana, en donde cobran mayor importancia la etnología y los estudios etnográficos que se ocupan de investigar

las poblaciones indígenas, negras, campesinas, y en donde se establecen categorías de identidad móviles, cambiantes, flexibles, permeables y mixtas. En este contexto se crea la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, “una entidad, sin ánimo de lucro, entre cuyas labores se cuenta la de “estudiar al indio, al negro y al blanco, dentro del contexto totalizador de la historia, la sociedad y la cultura colombianas” (Santos, 1979, 26 noviembre, p. 1B). La Fundación adelanta investigaciones cofinanciadas por Colciencias, el Banco de la República, UNESCO, OEA, igualmente realiza foros populares, organiza encuentros académicos como la Cátedra de Estudios Afrocolombianos, y atiende demandas comunitarias con respecto a la explotación de sal, petróleo y calidad de vida de la población: “se han conformado más de 50 foros populares para resolver problemas específicos de pescadores, agricultores, juntas de padres de familia, recuperación de tierras salinizadas, explotación de yacimientos de petróleo, inquietadas deportivas y otras viejas demandas (Ibíd., p. 2B).

Por esta misma época se realizan una serie de documentales de zonas selváticas del país y en otros territorios indígenas, este es el caso de la película de Rómulo Delgado “Amazonas: infierno y Paraíso” que proponía un acercamiento a los indígenas Ticuna, Huitoto, Matapí, Bora y Yagua, a sus tradiciones ancestrales así como a “sus historias de la fiebre del caucho” y sus formas de vida contemporáneas en la “agitada vida moderna” (Córdoba, 1978, 5 de octubre, p. 8A). *El Espectador* lanza una sección especial “Anatomía de un país” destinada a presentar un acercamiento a la diversa población colombiana producto de ““500 años de mezclas inter-étnicas”. Se cuenta que el guajiro vive en medio de “dos culturas [que] chocan hoy” (Mendoza, 1974, 8 de diciembre, p. 3A): por un lado están las tradiciones ancestrales y por el otro los programas de industrialización y de explotación petrolífera.

El discurso que prevalece en esta “anatomía” es un discurso que muestra a las comunidades indígenas en la tensión entre mantener sus tradiciones e incorporarse a los modos de vida contemporáneos. En la década de 1980 *El Espectador* inicia la publicación de la sección “Así se vive...”. El 9 de agosto de 1984 aparece el artículo “Así se vive en la Guajira” en el que se cuestiona si los grupos nativos de la Guajira conservarán su cultura en medio de los cambios que se están dando en la península:

Somos un grupo minoritario y existe la tendencia a aceptar lo que el hombre blanco ofrece porque lo necesitamos. El indígena no se da cuenta de que está perdiendo su cultura cuando recibe la educación, que es igual para cualquier colombiano. No tenemos recursos para formar un centro de capacitación para nuestros niños y si lo tuviéramos, como eso no tiene aprobación oficial, entonces las mamás indígenas no querrían mandar allí a sus hijos, ese es el problema, nuestra cultura está desapareciendo poco a poco (*Revista del Jueves de El Espectador*, 1984, 9 de agosto, p 16)<sup>77</sup>

Las preocupaciones del indígena Wayuu entrevistado por el periódico, convergen con las de Arango, quien indica que “el indígena de la selvas amazónicas” sufrió un proceso de aculturación que lo llevo a abandonar “el remo y el tradicional *potrillo* (bote de madera)” para remplazarlos por “motores fuera de borda y botes de fibra: la cerbatana, el arco y la flecha, por armas de fuego; la chicha, por el aguardiente y el whisky, y la “monótona” música indígena por los pasacintas transistorizados; el guayuco por el *jean* y las primitivas artesanías por sofisticados artículos domésticos” (Arango, 1984, 12 de septiembre, p. 13A). Estos discursos – los de “Anatomía del país”, “Así se vive en la Guajira” y “Los dueños de la selva”, comparten un interés por la continuidad de las tradiciones ancestrales indígenas y condenan la invasión de la cultura occidental “moderna” como una forma de aculturación que contribuye a la desaparición de las comunidades indígenas en tanto herederas de estas tradiciones ancestrales.

En oposición a estos discursos encontramos en el mismo período analizado, las décadas de 1970 y 1980, otros discursos que apelarían a una suerte de renovación de los “modos de vida indígena” y su posibilidad de transformación en beneficio de la misma población. En 1977 Marta Helena González se pregunta “cómo vive una mujer indígena” y señala que en la mayoría de las comunidades se hace cargo de las labores domésticas, los cultivos y la crianza de los hijos, asegura que tradicionalmente los matrimonios son arreglados y se realizan a corta edad, luego de su iniciación - en la primera menstruación - sin que haya “palabras de amor, [...] detalles ni [...] sentimentalismo”, primando una relación vertical de obediencia frente al esposo, y añade González que muchas de estas mujeres son abandonadas cuando alcanzan la edad avanzada por sus familiares debido a la ausencia de lazos afectivos (González, 1977, 26 de mayo, p. 9). En contraste a este panorama rutinario y carente afectos, Gloria Luz describe a la moderna *Señorita*

---

<sup>77</sup> Dice Gros que “No es extraño que [...] la educación ocupe un lugar cada vez más importante en el movimiento indígena [...], la educación debe responder a una doble necesidad: salvar (rescatar) la cultura y formar (capacitar) a los individuos [...]” (Gros, 2000, p. 76).



Guajira, una joven bilingüe, educada en Europa y los Estados Unidos, de carácter independiente y espontáneo, la escritora apela a una suerte de valores que liga a los modos de vida “modernos”, definiendo a la señorita como una mujer moderna, digna representante de una zona que es hogar de tradiciones indígenas ancestrales y que es a su vez puerto comercial y turístico de Colombia, por lo que se aprecian su versatilidad comunicativa en lenguas europeas, como el inglés y el italiano, su experiencia como turista e inmigrante en otros países, y su aparente capacidad de vivir entre el mundo de las tradiciones locales y el mundo “moderno” y vertiginoso del mercado turístico, que a fin de cuentas representará como *Reina del Turismo en la Guajira*.

En una de las reflexiones que presenta *El Espectador* en su nueva sección “Anatomía de un país” presenta la vida de las comunidades indígenas en la Sierra Nevada, en territorios “olvidados”, y sin embargo riquísimo en recursos naturales, ecosistemas y variedades climáticas, donde viven “desde tiempo inmemorial [...] descendientes del gran pueblo continental Arahuac. Pacífico, inteligente, amable, de talante filosófico, si no místico. Adornado de impresionantes cualidades morales y espirituales” (*El Espectador*, 1976, 9 de diciembre, p. 3A). Se traza una cierta continuidad histórica entre los pueblos prehispánicos Taironas y los cuatro grupos de la Sierra: “Tzaja, llamados Cogui, tradicionales y religiosos; Icas o Arhuacos, de definida organización económica; Wibas o Melayos, de fuerte organización social; Cauamos o Atanqueros, mestizados, aculturados, comerciantes” (Ibíd.); pueblos que en mayor o menor grado conservan sus tradiciones, que sin embargo se ven amenazadas por el establecimiento de colonos terratenientes que en la actualidad “como si estuviéramos aún en la Colonia, invaden a los indígenas y los fuerzan a internarse en la Sierra, a subir hasta las cimas” (Ibíd.).

La preocupación por las condiciones de vida de las comunidades indígenas, las estafas de manos de colonos e incluso funcionarios públicos,<sup>78</sup> y la apropiación de sus territorios ancestrales por parte de terratenientes, cadenas hoteleras así como por la instalación de grandes industrias de

---

<sup>78</sup> En abril de 1973 una comisión de indígenas Arhuacos presentó una queja por las estafas, “delitos, atropellos y abusos de autoridad” de los que habían sido víctimas de manos de funcionarios de la Comisión de Asuntos Indígenas quienes presentarán “informes calumniosos” y falsos creando malentendidos y tensiones entre el gobierno nacional y las comunidades de la Sierra Nevada (Peña, 1973, 16 de de abril, p. 12A).

explotación minera, de carbón y esmeraldas,<sup>79</sup> llevaría a varios antropólogos a vincularse a los movimientos indígenas que venían surgiendo desde décadas anteriores. Se rechazan las políticas integracionistas que algunos definen incluso como “una política etnocida”, “porque un indio no se ‘integra’ sino cuando su estado de transculturación se lo permite y así lo quiere. Y la mayoría no quiere, o sólo aspira a hacerlo paulatinamente, porque tiene conciencia de los peligros que lo acechan al abandonar el ambiente protector de su tribu” (Bonilla, 1970, 18 de octubre, p. 5).

Estas posiciones a favor de las comunidades indígenas contemporáneas son cobijadas generalmente bajo el gran nombre de “indigenismo”, sin embargo un lector anónimo de *El Espectador*, se distancia del “paternalismo” que ve en el indígena un niño desprotegido que debe ser integrado y le niega su derecho a la autonomía: “la integración [...] significa convertir al indígena en otro – campesino pauperizado, cosa que el indio rechaza [...] por cuanto la imagen que tiene del campesino la ha adquirido a través del colono, que ha sido el principal despojador de sus tierras, sus cosechas y sus mujeres” (*Magazín dominical de El Espectador*, 1972, 23 de julio, p.12). En oposición al indigenismo integracionista, estaría el indigenismo de tipo esencialista que mantiene que “el indígena debe ser conservado con todas sus manifestaciones culturales para exonerarlo de influencias extrañas a su organización social”, convirtiéndose así al indígena en una suerte de pieza de museo, histórica, estática y congelada en el tiempo, sin derecho a mutación alguna,<sup>80</sup> “posición [...] combatida con el argumento de que no se le puede

---

<sup>79</sup>Las comunidades indígenas de la guajira se oponen a los procesos de explotación de carbón en el Cerrejón y la miseria que trae a sus comunidades con sus nefastas consecuencias ambientales (Forero, 1983, 16 de mayo, p. 10A), los indígenas desafían a los mineros: “Mañana: ¡Que el blanco coma carbón!” (Forero, 1983, 1 de mayo, p. 15A). Indígenas Katíos reclaman que les devuelvan las tierras que habitan “desde antes de la venida de Cristóbal Colón” y que el gobierno constituyó en resguardo mediante resolución No. 0185 de 13 de diciembre de 1979, tierras que fueron aprobadas para la explotación minera por el Ministerio de Minas y que han dejado un alto número de muertos indígenas en el Chocó (*El Espectador*, 1980, 5 de septiembre, p. 1A, 16A). En 1973, el joven cineasta colombiano Luis Alfredo Sánchez había denunciado esta situación en su documental “El Oro es Triste” –premiado en el VIII Festival Internacional de Cine de Moscú –, Sánchez advertía que era tiempo de que los colombianos tomaran conciencia sobre la explotación del hombre que acarrea la explotación del oro (Clavijo, 1973, 19 de agosto, p. 8). En este período surge una nueva “fiebre” de esmeraldas de manos de explotadores clandestinos, gUAQUEROS así como de grandes empresas multinacionales (Chaude, 1973, 2 de septiembre, p. 6).

<sup>80</sup> Frente a este tipo de posiciones que pretenden encapsular en el tiempo a las comunidades indígenas y juzgar el uso de artefactos no tradicionales como una triste pérdida de su estatuto indígena, negando la construcción por parte de estos grupos de muchas formas posibles de *indianidad*, el antropólogo Vasco

convertir en elemento de museo dentro de una vitrina para atracción de turistas” (*Magazín dominical de El Espectador*, 1972, 23 de julio, p.12). El autor apela a la autonomía de los pueblos indígenas y a la importancia de buscar soluciones conjuntas: “puede decirse que no es buena política hacer paternalismo, ni integración con los colonos, ni tampoco pretender conservarlos es [decir] reducirlos a piezas de museo para satisfacción de turistas. La política que quiera hacerse racionalmente con ellos tiene que contar con ellos” (Ibíd.).

Resulta sin embargo paradójico que los intentos que realizaran las comunidades indígenas para desarrollar propuestas conjuntas con el gobierno nacional no hayan llegado a feliz término y hayan estado marcados por la represión del pie de fuerza pública: “la fuerza pública respalda a los extranjeros, reprimiéndonos cuando defendemos nuestros derechos y la soberanía nacional” denunciaron los dirigentes del cabildo del Gran Cumbal quienes protestaron contra los atropellos de los que fueran víctimas indígenas Guambianos y Paeces al ser invadidas sus tierras protegidas por la Ley 89 de 1890 (*El Espectador*, 1983, 15 de julio, p. 15A). Al igual que los Guambianos y Paeces, los Arhuacos exigieron un diálogo franco con el presidente Belisario Betancur, se movilizaron “más de sesenta indígenas Arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta” hacia Bogotá para establecer “un diálogo de gobierno a gobierno, y exigir la solución inmediata a los problemas de tierra, educación y salud que nos aquejan desde hace tantos años”, señalaron Otoniel Mejía Torres, Cabildo Central, Bernardo Arroyo, Comisario Central y Rafael Antonio Arroyo Izquierdo, comisario (*El Espectador*, 1983, 15 de septiembre, p.12A).

El panorama de la violación de los derechos humanos de las minorías étnicas era preocupante: “a finales del siglo XIX de cuatro millones de colombianos aproximadamente 500.000 eran indios. Actualmente, al borde del año 2000 los indígenas apenas alcanzan a ser 440.000 en un total de 25 millones de colombianos [...], el porcentaje de indígenas colombianos bajó del 13% al 1.7% en ochenta años”, uno de los mayores problemas es la invisibilidad de estas comunidades – “en la universidad, en la prensa, en la radio” – y la producción de imágenes estereotipadas y exóticas

---

denuncia que “no importa que estas sociedades reclamen y proclamen su condición de indígenas, no importa que tengan una tradición propia e histórica que los ligue con el pasado, que cada una de ellas haya vivido su relación con el blanco de un modo peculiar y con resultados diferentes, no, para ser indígena se exige presentarse como un museo vivo, exhibir carné de antigüedad no menor de 500 años” (Vasco citado en Bocarejo, 2001, p. 173).

de sus cuerpos, “sus maneras de trabajar, vestir, rezar” (*El Espectador*, 1983, 20 noviembre, p.6). Estas imágenes han facilitado al misionero, al invasor “académico”, al colonizador, justificar su empresa bajo un supuesto de “desarrollo” y “civilización”: “La dominación por parte de un reducido número de extranjeros que a toda costa quiere imponer una supuesta superioridad racial y cultural sobre una población indígena en desigualdad de condiciones materiales [...]. Está cansado el Arhuaco de ser un conejillo de indias” (Arguelles, 1982, 4 de marzo, p. 3B).

Ante las denuncias de las comunidades y organizaciones indígenas, el gobierno imparte leyes de protección de los territorios ancestrales indígenas, crea instituciones como el INCORA y programas para recuperar los importantes ecosistemas que rodean los poblados indígenas. En 1978 el gobierno nacional aprobó por medio de “la resolución 27 de 27 de febrero de 1978” la constitución de “una reserva especial en la Comisaría del Amazonas a favor de dos comunidades indígenas”, habría consecuencias penales para quienes invadiesen la reserva indígena siendo penalizados de acuerdo al Código Civil (*El Espectador*, 1978, 2 de marzo, p. 8A). Pero, a pesar de estos “buenos gestos” del gobierno a favor de las comunidades indígenas pasan a un segundo plano, cuando se aprueban megaproyectos como la construcción de hidroeléctricas, explotación petrolera, minera, de carbón, y la apertura de cadenas hoteleras en los alrededores e inclusive dentro de sus territorios – jurídicamente protegidos, este el caso del Parque Tayrona, un lugar que se ha exaltado desde un discurso de orgullo nacionalista por su pasado prehispánico, sus antiguas construcciones en piedra y por la riqueza de su ecosistema, y que sin embargo ha sido transformado en un centro turístico, sin que esto no haya sido objeto de calurosos debates:

“Inderena”, el instituto colombiano encargado de velar por los recursos naturales, compró el terreno a algunos pobladores de la región y actualmente desarrolla un programa lento pero bien planeado, para conservar el parque incluyendo zonas para “camping” y “picnic” [...], sitios de reservas biológicas” [y] zonas recreativas [...].Desafortunadamente, otro instituto del gobierno, “Corturismo” (Corporación Nacional de Turismo) después de un intenso estudio, concluyó que la Costa Esmeralda del Caribe en Colombia, debe convertirse en un sitio de desarrollo turístico exclusivamente. El mencionado estudio asevera que el futuro más lucrativo en la industria del turismo colombiano descansa en las bellas playas de Tayrona (Solomon, 1973, 2 de septiembre, p.4).

Un mes después de la aprobación del proyecto de Corturismo para el Parque Tairona y sus alrededores, Alegría Fonseca, una joven estudiante de derecho “se mostraba dispuesta a enfilear baterías en el recinto del Congreso contra los proyecto anti ecológicos de la Corporación Nacional de Turismo” en particular los que implicaban la destrucción del Parque (Giraldo, 1973, 7 de octubre, p. 16A). Desde la aprobación del programa en septiembre de 1973, la joven participó en revueltas estudiantiles y fue presa, presentó sus denuncias contra el proyecto Corturismo en el Concejo de Bogotá, y en la Cámara de Representantes pidió que se nombrara una comisión para visitar el parque, comisión que fue encabezada por ella misma con el propósito de defender “el patrimonio nacional más importante de Colombia” a nivel ecológico, arqueológico y cultural, así lo expresó la joven a la prensa nacional:

“El parque natural Tayrona es sin duda [muy importante] por sus características de variabilidad de climas. Esa variación va conformando una serie de ecosistemas, donde se originan una fauna y una flora inimaginables [...] Y no hay que olvidar la parte histórico-cultural, porque fue allí donde se desarrollo *la más importante civilización precolombina*” <sup>81</sup> (Giraldo, 1973, 7 de octubre, p. 16A, énfasis agregado). El debate entre la protección ambiental y el desarrollo de una economía turística que genere capitales para el país, continúa y hay quienes llaman a la inversión turística en el Parque Tairona asegurando que “nadie ha pedido que los hoteles deben ser de tantas o cuantas estrellas”, sino una inversión de capitales que “dé trabajo” a miles de “desocupados” que no tienen empleo y se desarrollen programas turísticos adecuados para atender el alto número de visitantes.

En Santa Marta pedimos que no se digan mentiras de última hora [...] necesitamos ya los hoteles para atender [...] un turismo creciente [...]. En el Parque Tayrona están llegando miles de automóviles de familias que quieren conocer, que quieren bañarse en playas desconocidas, que quieren acampar allí. ¿Tiene el parque los servicios y vigilancia para atender estos miles de visitantes que aumentará día a día? [...] ¿Qué va a pasar con las fogatas, los desperdicios de los sancochos y las botellas rotas?” (*El Espectador*, 1974, 19 de mayo, p.10).

---

<sup>81</sup>Se exalta la cultura material prehispánica de tipo monumental, que se asocia a un “desarrollo” tecnológico e incluso social y cultural, produciendo por contraste la invisibilidad de otros grupos prehispánicos no orfebres, ceramistas o escultores, que quedan relegados a una aparente “escala” de “menor” desarrollo (Gnecco, 2000, 2003).

Entre tanto los pueblos indígenas de la Sierra Nevada piden al gobierno que les devuelvan a “Teyuna”, Ciudad Perdida, como lo hicieron los mamás en diciembre de 1987 al entonces presidente Virgilio Barco, sin recibir repuestas satisfactorias (*El Espectador*, 1987, 2 de diciembre, p.12A). De modo que en la década de 1980 el turismo “ecológico” y “arqueológico” sigue en aumento, en diversas zonas del país como San Agustín, Tierradentro y el Amazonas, crece igualmente la industria de las artesanías diseñadas para complacer al turista extranjero, estandarizadas y distribuidas por megaempresas como *Artesanías de Colombia*, que dicen estar comprometidas con “tradiciones populares en vías de extinción” y la difusión del trabajo artesanal colombiano en el ámbito internacional (De Olier, 1989, 1 de agosto, p. 5B). Sin embargo, resulta interesante revisar las tensiones que surgen con esta empresa y que la artesana Leonor Cárdenas, retirada de Artesanías de Colombia, galardonada como artesana independiente por Unicef en 1978 - para distribuir su trabajo en tarjetas de donación de la entidad – resume del siguiente modo: “[En] Artesanías de Colombia, allí lo explotan a uno; se entrega un paisaje y tardan meses en pagarlo, y lo humillan a uno” (Vega, 1978, 28 de octubre, p. 7A).

A pesar de las tensiones entre los artesanos y Artesanías de Colombia, las artesanías colombianas, en especial las inspiradas en el trabajo indígena prehispánico<sup>82</sup> se convierten en grandes atractivos para turistas y decoradores. En 1971 Beatriz de Correa brinda una serie de “consejos” prácticos para aquellos que quieran decorar su casa con cerámica prehispánica y describe brevemente los “motivos decorativos” más comunes de las zonas arqueológicas Tairona, Sinú, Tolima, Muisca, Quimbaya, Calima y Tumaco (De Correa, 1971, 18 de septiembre, p. 4B). Cabe notar que muchos particulares tenían en su propiedad cerámica prehispánica. Ésta era muy apreciada por turistas extranjeros que “en busca de lo exótico [...] [había descubierto] las cerámicas precolombinas [así] como [...] los trabajos de artesanía locales”, y los habían convertido en objetos decorativos (Ibíd.).

En la cerámica precolombina hay [...] cualidades estéticas inigualables [...] [y] una inmensa variedad de formas en los objetos [...]. Para tener una colección de cerámica precolombina no tenemos que preocuparnos por el estilo de la casa o de los muebles. Tratándose de piezas que cuentan con verdadero valor, lo único importante será que nos gusten y planear una buena dosis de imaginación y paciencia [...]. En la decoración de

---

<sup>82</sup>Ráquira se convierte en esta época en un “importante centro artesanal” para compradores interesados en las artesanías que “conjugan felizmente procedimientos milenarios. [...] avances técnicos e innovaciones en los diseños” (Santos, 1986, 22 de septiembre, p. 1B).

una pared o una biblioteca tendremos que considerar su relación con el espacio, con cuadros, libros, otros adornos y muebles [...]. Una bonita manera de iniciar la colección podría ser la de adquirir pequeñas cabezas (muy comunes de la cultura Tumaco) y montarlas en pequeñas peanas de madera (Ibíd.).

### *Algunas consideraciones sobre las transformaciones del Museo del Oro: 1970- 1980*

Quisiera destacar una ruptura en los discursos y representaciones de la indianidad que se producen en el Museo del Oro entre las décadas de 1970 y 1980, a partir de la articulación de una triada de saberes (antropología, arqueología, etnología) que daría lugar una lectura arqueoetnológica de los objetos prehispánicos exhibidos en el Museo y que da pie a una nueva puesta museográfica en el mismo. El estudio sobre la iconografía de las piezas de orfebrería prehispánica del Museo del Oro que realiza Reichel Dolmatoff por encargo de la misma institución museal, muestra la convergencia de saberes a la que hemos hecho referencia previamente y que podemos rastrear en las transformaciones que tiene el oficio del antropólogo entre las décadas de 1970 y 1980, y que Nina S. de Friedemann puntualiza muy bien cuando afirma que se hizo antropóloga en el momento en que tuvo contacto directo con las poblaciones indígenas que le abrieron un espacio en su comunidad (Friedemann, 1980, 28 de enero, p. 5).

Resulta particularmente interesante que la antropóloga confiese que “no [cree] que las universidades [hagan] antropólogos” y que en dicha medida nos indique la emergencia de una nueva forma de ser antropólogo y de hacer antropología que no se valida tanto por el academicismo y el estatuto científico de la profesión, como por la actividad misma de ejercerla en el contexto específico de las comunidades, en el “trabajo campo”. Será justamente en ese “campo” que los antropólogos compilaran la tradición oral de las comunidades indígenas contemporáneas que luego nutrirán las investigaciones arqueoetnológicas como la que realizara Dolmatoff para el Museo del Oro.

**Vitrinas del Museo del Oro en el 2003, en Lleras, 2004.**



## **CAPÍTULO 4.**

### **EL ACTUAL MUSEO DEL ORO: CONTINUIDADES Y DISCONTINUIDADES**



**Museo del Oro, exhibición permanente 2008. Archivo personal.**



## **CAPÍTULO 4. EL ACTUAL MUSEO DEL ORO: CONTINUIDADES Y DISCONTINUIDADES**

Dado que las representaciones de la indianidad son históricas y están sujetas al cambio, me interesa este capítulo, identificar las políticas de representación del actual Museo del Oro y contrastarlas con sus políticas previas y en dicha medida identificar las condiciones históricas, las continuidades y discontinuidades que han posibilitado las representaciones de la indianidad del actual Museo, reinaugurado en el 2008, y al cual me incorporé como guía en ese entonces. Para realizar este ejercicio me valgo de los catálogos, boletines, y publicaciones del Museo Oro, así como de la revisión de prensa que sirve para contextualizar las representaciones de la indianidad producidas en el Museo en el marco de sucesos que tienen lugar entre 1990 y el 2008.

### *"Los artífices del oro", "El metal sagrado" y el "Salón dorado"*

En la década de 1990, el Museo ofrecía la gran mayoría de servicios que ofrece actualmente: visitas guiadas, animaciones pedagógicas para grupos escolares, talleres para maestros, niños y familias, audioguías y visitas en idiomas extranjeros, una tienda de recuerdos y joyas de alta calidad. En 1991, el Museo inicia la remodelación de su famosa bóveda del tercer piso, "El Salón Dorado", que se inauguraría en 1993. La remodelación buscaba "cumplir el triple objetivo de renovar y mejorar la prestación estética de las piezas, incorporar nuevas adquisiciones y, sobre todo, dar una estructura temática y un contenido a esa parte vital del Museo en la cual siempre se han exhibido las piezas más importantes de la colección" (Museo del Oro, 1990b, p. 119). La remodelación de la bóveda incluía la implementación de un avanzado sistema de iluminación que destacara más las piezas en contraste con "el ambiente de penumbra del resto del salón" (Ibíd.).

Se exhibirían "alrededor de 8.000 piezas representativas de culturas como la Muisca y Tairona" con el propósito de revivir en el visitante "la leyenda de El Dorado a través de un escenario donde se [mezclaría] música, luces e imágenes" (*El Espectador*, 1994, 15 de diciembre, p. 1E). Sin embargo, se anuncia que el aspecto más importante de la remodelación se da en el contenido de la sala, se incorpora el tema del ritual y la ofrenda, y la referencia a las lagunas sagradas,

como la de Guatavita, en las que estas ofrendas tenían lugar. La sala manejaría habla del oro como ofrenda y como símbolo del sol, el hombre y la naturaleza (Ibíd.).

El Museo se ha apartado finalmente del anticuado criterio de exhibición de joyería para mostrar las piezas dentro del contexto ritual y mitológico que les es propio. El guión desarrolla en forma didáctica y accesible para el público no especializado la idea central del oro como elemento sagrado, dotado del poder del sol, símbolo de vida, ofrenda y emblema de personajes principales. Se utilizan extensamente los mitos indígenas relacionados con este metal en los cuales se hace evidente su carácter eminentemente religioso. [...] E visitante podrá descubrir una nueva valoración del oro que contrasta radicalmente con el valor meramente monetario que tiene en la actualidad. Se podrá comprender el sentido profundo que tiene el uso de adornos y la realización de ofrendas tanto entre los indígenas prehispánicos como entre sus descendientes actuales (Museo del Oro, 1990b, p. 119).<sup>83</sup>

Si bien hay mayor contextualización de las piezas en el Salón Dorado, prima la presentación espectacular de las piezas: “el visitante tiene una última y deslumbrante impresión en el que desempeña un papel importante el brillo del oro. Una pared que se abre da acceso a un cuarto donde la oscuridad va dando paso al impacto de sentirse rodeado del metal sagrado para los indígenas” (Museo del Oro, 1991a, p. 103). El Salón Dorado se inauguraría a finales de 1993 y meses más tarde el Museo del Oro lanzaría un nuevo catálogo de su exposición permanente, escrito por las arqueólogas Clemencia Plazas y Ana María Falchetti. En este catálogo se presentan las salas de exhibición “Los artifices del oro” (segundo piso), “El metal sagrado” y el recién abierto “Salón dorado” (tercer piso) descritas del siguiente modo:

Las culturas metalúrgicas se exponen clasificadas según su pertenencia a una u otra de las dos tradiciones orfebres de la Colombia anterior al descubrimiento [...]. Se empieza por mostrar la más antigua, la del suroccidente; aparecen luego las que conforman la tradición metalúrgica del centro y norte del país. Se respeta el orden cronológico y se explican los contextos social, político y religioso de las sociedades que produjeron las piezas. [...] Cuando hay evidencias se muestra la continuidad o supervivencia de las técnicas y costumbres en nuestra sociedad y en algunos grupos indígenas que conservan

---

<sup>83</sup> Bocarejo afirma que lo busca el Museo del Oro al vincular la iconografía de las piezas de su colección a la mitología indígena compilada por estudios etnográficos “es explicar [...] el significado de piezas prehispánicas, más no el valor de las interpretaciones indígenas actuales. Los extractos etnográficos son utilizados como medios para entender el pasado, no [...] el presente indígena y sus ideas actuales sobre el pasado. Por el contrario, se leen como un continuo lineal, que no responde a la complejidad con la que los mitos se ubican temporalmente en las narraciones indígenas, ni cómo están vinculados con contextos históricos presentes” (Bocarejo, 2001, p. 161).

sus tradiciones [...]. [Finalmente] [están] los objetos de oro más importantes de la colección, exhibidos en el tercer piso del Museo. Se sigue allí el orden ya explicado, ubicando cada pieza en su contexto mítico-religioso. Se interpreta cautelosamente su iconografía en un acercamiento a la cosmogonía americana (Museo del Oro, 1994c, p. 7).

Como lo dice el catálogo el guión museográfico es lineal, y propone una cierta linealidad histórica en lo que respecta al “desarrollo” de las tecnologías metalúrgicas en épocas prehispánica, lo que no varía mucho de los guiones que maneja la exhibición del Museo en la década de 1980. Se mantiene igualmente el discurso que asocia el desarrollo de la metalurgia con las sociedades estratificadas y jerárquicas que se califican como complejas y en las cuales fuera posible la especialización de los oficios, como el de la orfebrería: “La metalurgia floreció entre comunidades que tuvieron una compleja organización sociopolítica, con diferentes jerarquías sociales y poder político centralizado, organización que permitió la especialización del trabajo, manifiesta en las obras de orfebrería” (Ibíd., p. 15).

Este mismo señalamiento se hace en el caso de las sociedades en las que se desarrolló la talla y construcción en piedra, en las zonas arqueológicas de San Agustín, Tierradentro y el área Tairona. Se asegura, inclusive, que muchos de los adornos que constituyen la colección de orfebrería del museo sería para “[reforzar] el prestigio de quienes los portaban”, líderes religiosos y políticos (Ibíd., p. 27) y que “seguramente existía una ‘elite’ política y religiosa que utilizó el arte orfebre y escultórico para afirmar su condición y recordar sus privilegios. Pretendiendo perpetuar su alto rango en la otra vida, colocaron estos objetos en sus tumbas” (Ibíd., p. 18). Por último el Museo del Oro mantiene la tradición de destacar la maestría técnica y el valor “artístico” de la orfebrería de “elaborada manufactura” y destaca dentro de la colección una serie de *piezas maestras*, que se presentan como las “más importantes”.<sup>84</sup>

Sin embargo, hay una ruptura en las vitrinas, aparece en el Museo un fuerte discurso de la diversidad que se reforzará a lo largo de la década. Se exalta la riqueza y diversidad cultural de los grupos que habitaron el territorio colombiano en épocas prehispánicas: “Las piezas de

---

<sup>84</sup>La importancia y apreciación “estética” y “tecnológica” de estas piezas, ha sido construida paulatinamente por el Museo del Oro desde sus primeros catálogos y exhibiciones.

orfebrería prehispánica de Colombia se destacan en el panorama de la metalurgia americana por su variedad técnica y estilística, expresión de la diversidad cultural entre los grupos que las elaboraron” (Ibíd., p. 15). Junto a este nuevo discurso de lo diverso aparece un nuevo interés por presentar un contexto más o menos claro de la producción orfebre, destacando el uso social y cotidiano de las piezas y las posibles costumbres de la población que ocupara las áreas arqueológicas de Nariño, Tumaco, Calima, Tolima, Quimbaya, San Agustín, Tierradentro, Sinú, Tairona, Muisca y Chocó, se hacen referencias a la geografía del área en cuestión y el manejo del medio ambiente de sus pobladores. En el caso del Sinú se destaca la construcción de “un sistema de canales artificiales” en la “depresión inundable del bajo San Jorge”, para controlar las inundaciones y permitir a los habitantes aprovechar “la riqueza de la pesca y el potencial agrícola de estos suelos abonados por los sedimentos” (Ibíd. p. 90). Se incluyen dioramas de “recrean “la construcción de viviendas, la elaboración de tejidos, las actividades de agricultura, pesca, cacería, y prácticas de enterramiento y ofrenda.

Así mismo, se indica el uso ritual que tuvieron algunas de las piezas de la colección como ofrendas y como parte de la parafernalia para el consumo de yopo, y el mambeo de la coca por ejemplo, como fuera el caso de inhaladores, bandejas y poporos. “Con oro fabricaron *poporos*, esos recipientes para guardar la cal obtenida de caracoles molidos que mezclaban con hojas tostadas de coca. Esta mezcla producía, por reacción química, los efectos estimulantes de la droga que desempeñó un papel fundamental entre las sociedades prehispánicas como parte de los ritos tradicionales que congregaban a la comunidad, manteniendo la cohesión del grupo social” (Ibíd, p. 38). En la sala “El metal sagrado” se exalta “el profundo contenido simbólico” de las piezas de oro, “sagrado, receptor de la energía creadora del sol, astro generador de vida y principio máximo de fertilidad” (Ibíd, p. 125).

Con este mismo tono, “El Salón Dorado” aparece asociado a las ceremonias de ofrenda como la que narra el cronista Juan Rodríguez Freyle en 1636 y que se convirtiera en la leyenda de El Dorado. En el catálogo se presenta una leyenda (sin referencia alguna sobre su proveniencia),<sup>85</sup> que produce imágenes de brillo y luz provenientes del sol, que se asocian al ritual de ofrenda.

---

<sup>85</sup> Diana Bocarejo cuestiona las menciones que hace el Museo del Oro a historias y leyendas indígenas, sin presentar un referente sobre su compilación (fecha, lugar, comunidad) y el contexto en que estas

Con la fuerza de su luz.  
El Sol creó el universo y le dio vida y permanencia  
también creó el jaguar con el color de su poder, y la voz del trueno,  
que es la voz del Sol.  
Al oro, le infundió su potencia y su luz.  
Al Chamán, el poder de proteger a los hombres.  
El día en que el maíz se siembra, el oro, semilla del Sol, se ofrece al agua en la laguna.  
Y entonces la tierra florece, y da su fruto... (Ibíd., p. 287).

La reconstrucción de un *posible* contexto y valor simbólico de las piezas se hace a partir de diversas fuentes, como lo son las crónicas de la conquista, estudios etnográficos y los trabajos de Dolmatoff que propusieron una perspectiva arqueoetnológica que establece continuidades, entre las prácticas prehispánicas y algunas de tradiciones ancestrales de grupos indígenas contemporáneos: “La función de los adornos Taironas como emblemas cargados de simbolismo y de las piezas Muiscas como ofrendas son en realidad dos manifestaciones distintas de un mismo sistema de creencias, [que podemos percibir] a través de la mitología [...] de grupos chibchas que actualmente viven en Colombia, como los U’wa [...], Koguis o Ijkas [...], descendientes de los Taironas” (Ibíd, p. 120). Bocarejo critica estas continuidades que llevan a *descontextualizar los datos etnográficos* y da al visitante la falsa idea de que se puede saber la significación de las piezas (Bocarejo, 2001).

La década de 1990 vendría acompañada por una política educativa constructivista, interactiva, anclada en los valores de la convivencia y el diálogo horizontal. Clemencia Plazas, directora del Museo del Oro asegura que los museos deben ser accesibles para el público no experto y que este había sido uno de los criterios del guión museográfico y del catálogo de 1994.<sup>86</sup> Eduardo

---

historias se narran, quiénes las cuentan y en qué momentos particulares lo hacen. Dice Bocarejo que “los guiones y las exposiciones permanentes del Museo del Oro, son por lo general resultado de investigaciones arqueológicas y etnohistóricas, análisis metalúrgicos, estudios iconográficos, informaciones de gaaqueros y de coleccionistas y textos o narraciones etnográficas” (Bocarejo, 2001, p. 153). Estos estudios, añade Bocarejo, generan registros distintos que deberían ser contextualizados tanto en la puesta museográfica como en los catálogos que la acompañan (Bocarejo, 2001).

<sup>86</sup> Bourdieu dice que los museos han estado tradicionalmente dedicados a la “alta cultura” a la que sólo unos pocos tiene acceso (Bourdieu, 2003, p. 75), sin embargo, los museos se han reorientado hacia el público y el *disfrute* de sus colecciones (Sandell, 2007, p.10). Las secciones de Servicios Educativos y Servicios al Público de Museo del Oro esperan que el visitante disfrute el Museo y desee volver, y anime

Londoño, que para el año de 1994, es el Jefe de Divulgación del Museo y coordina también la Sección de Servicios Educativos, asegura que la experiencia de aprendizaje en un museo debe ser ante todo agradable si bien no es muy profunda,<sup>87</sup> y permitir el intercambio de ideas:

Un buen museo instruye siendo ameno; a la vez, no aspira a ser muy profundo ni puede abarcarlo todo. [...] En realidad, el alumno puede enfrentarse fácilmente a la dificultad de tener más preguntas de las que el museo resuelve o de las que la ciencia arqueológica ha aclarado. Lo mismo le ocurre al arqueólogo cuando investiga. [...] Hablar en un museo es esencial: los objetos se comentan, se descubren en grupo [...] trabajando distintas preguntas para luego intercambiar conocimientos y experiencias (Museo del Oro, 1994b, p. 120).

Las actividades infantiles ocupan un lugar central en 1993 en particular en la época de vacaciones con talleres como el que se describe a continuación: “Se dictará el taller de *Adornos en mazapán* para niños entre 8 y 12 años de edad, que será conducido por Jairo Hoyos, de la división de Servicios Educativos del Museo. A medida que se desarrolla el curso, los niños conocerán la vida, costumbres, arte y pensamiento de las diferentes culturas precolombinas y [...] elaborarán reproducciones de objetos indígenas en mazapán” (*El Espectador*, 1993, 14 de enero, p. 4D). El Museo en alianza con Naciones Unidas, la aerolínea Satena, y la Primera Dama apoyan el proyecto “Hagámonos amigos de los niños indígenas” de la revista infantil *Los Monos*, que consiste en la publicación de reportajes con niños indígenas que habitan en el territorio colombiano.

---

a sus conocidos a visitar el Museo. Los guías, o animadores pedagógicos, enseñan pero deben también entretener. El recorrido debe adaptarse al público y satisfacer sus intereses. “El cambio más fundamental que ha afectado a los museos durante el [último] medio siglo, es la ahora casi universal convicción de que existen [para] el público” (Hudson citado en Sandell, 2007, p. 32).

<sup>87</sup>Desde finales de la década de 1980, y más claramente en la década de 1990, la sección de Servicios Educativos del Museo se propone como tarea, de la mano del equipo de guías y “animadores pedagógicos”, formar públicos que sepan “sacarle provecho al Museo”. Los públicos que quiere el Museo conversan abiertamente con el guía, van a aprender, pero desde un modelo constructivista, y son capaces de *disfrutar* el Museo (Londoño, 2004).

El proyecto, busca acercar a los más jóvenes a la vida cotidiana de los niños indígenas, sus “juegos, costumbres, oficios, lenguas, leyendas y hasta su hábitos alimenticios” para que vean las similitudes que existen entre ellos, pues “todos los colombianos tenemos, [...] sangre indígena corriendo por nuestras venas” (*El Espectador*, 1993, 18 de febrero, p. 16A).

los editores de la publicación entregarán a sus lectores un completo reportaje sobre una comunidad aborígen diferente, de las muchas que habitan nuestro país, con el objetivo de promover el conocimiento de los niños y jóvenes colombianos sobre el patrimonio cultural indígena y fomentar el respeto por los derechos fundamentales de las étnicas que habitan el territorio nacional [...] El [...] proyecto se integrará así al Año Internacional de las Poblaciones Indígenas del Mundo, [...] para recordarle a toda la humanidad que en nuestro planeta habitan 300 millones de indígenas [...] en 70 países del mundo – cuyas comunidades están en peligro de desaparecer (Ibíd.).

El Museo del Oro, siempre atento al público extranjero lanza una serie de iniciativas al inicio de la década de los noventa para aumentar su popularidad entre nacionales y extranjeros. En 1991 el Museo del Oro anuncia un nuevo convenio con la empresa Artesanías de Colombia y ofrece nuevos servicios para el público extranjero que incluyen además de textos en inglés y francés para los visitantes, audioguías electrónicas, muy comunes en museos internacionales.

Con el fin de mantener la mejor atención a los visitantes de lengua extranjera, recientemente se han instalado en las salas de Bogotá fichas que contienen la traducción completa del guión al inglés o al francés. [...] Durante 1996 entrará en funcionamiento [...] un sistema electrónico de guía que ofrecerá explicaciones pregrabadas en español, francés e inglés. Un auricular portátil. [...]. El sistema escogido funciona en los principales museos del mundo (Museo del Oro, 1992, p. 184).

Interesado por el público extranjero, el Museo inaugura en agosto de 1994, en el aeropuerto de Bogotá, la exhibición permanente “El Dorado”. “La exposición acoge a los viajeros internacionales” con “once grandes paneles con fotos de orfebrería precolombina y cinco vitrinas con réplicas a tamaño natural”. El Museo asegura que su intención es extender “una invitación a conocer este Museo que como vitrina de la buena imagen de Colombia se cuenta entre los principales atractivos turísticos de la ciudad” (Museo del Oro, 1991b, p. 141). Para el año de

1996, el Museo del Oro empieza a valerse de recursos publicitarios y estrategias de mercadeo<sup>88</sup> y pone a disposición de editoriales y agencias publicitarias su banco de imágenes, y ofrece un servicio de guías para “altos funcionarios”, y empresas del sector privado (Museo del Oro, 1996, p. 144).

### *El Museo del Oro se renueva*

A finales de 1998 el Museo entró en un proceso de remodelación dividido en dos etapas. La primera se abrió al público en diciembre de 2004 y la segunda en octubre de 2008. El nuevo Museo del Oro se define como un centro cultural “cuya esencia, razón de ser y fundamento son por supuesto las exhibiciones y su programación, pero también en un espacio de disfrute para los visitantes” (Museo del Oro, 2008, p. 6).<sup>89</sup> El nuevo museo ofrece nuevos servicios para sus visitantes nacionales y extranjeros,<sup>90</sup> tales como un restaurante de cocina internacional, café, salas de estudio y tienda, lo que se suma a los servicios de guías en idiomas extranjeros y lenguaje de señas, videos y juegos interactivos, talleres para maestros y acompañamiento para grupos escolares, guías y talleres multisensoriales para videntes y no videntes, instalaciones

---

<sup>88</sup>El Museo del Oro depende en gran parte del auspicio de empresas del sector privado adscritas a la Fundación de Amigos de las Colecciones de Arte del Banco de la República (ACOARTE): Chevron, Gas Natural, Codensa, Alquería, Liberrías Lerner, Johnson y Johnson, Seguros Royal and Sunalliance, Banco BBVA, Glaxo Smith Kline, Alcuadrado, Tecnologías Aplicadas APLI-K, UBS, Mottif, Mazda, General Motors Colmotores, Nestlé, Aviatour, Pedro Gómez y CIA S.A, Abogados Prietto y Carrizosa, Abogados Rodríguez-Azuero Abogados, Sofasa, Terpel, Free Card, Ecoprint Editores, Dattis consultores en comunicación, Seguros Bolívar, Coltabaco Thai Sushi Express, y la Cámara de Comercio de Bogotá (ACOARTE, 2010).

<sup>89</sup>En el museo los servicios al público no son exactamente una traducción de lo que en las empresas comerciales es el “servicio al cliente”, las técnicas de “mercadeo” estarían más ligadas “a producir una identificación emocional” o simbólico (Demos, 2005, en Sandell 2007 p, 4). Los museos han debido ampliar su oferta, reducir al máximo los costos de entrada y generar una serie de planes para los diferentes tipos de público que puedan visitarlo. Un cambio sustancial en las últimas décadas es la concepción del tiempo libre y el ocio. El ocio ya no se limita a momentos o espacios específicos, y la industria del entretenimiento así como el sector cultural deben ofrecer una serie de alternativas a lo largo del día y del año (Caldwell 1998; Gibson, 1999 en Sandell, 2007, p. 52).

<sup>90</sup>Kratz y Karp aseguran que los museos han tenido que lidiar con una serie de asuntos de financiamiento y ver “cómo combinar y balancear los programas educativos y de entretenimiento”. Esto ha llevado a que el sector de los museos desarrollen estrategias de administración, y mercadeo, antes exclusivas de las empresas comerciales (Karp, 2006, p. 14). “La nueva museología ha resultado en la transformación de los museos, en industrias del turismo patrimonial, [...] que ofrecen rentabilidad y placer” (McLaughlin citado en Karp, 2006, p. 14)



accesibles para personas con discapacidad motora, descuentos especiales para niños y adultos mayores, entrada gratuita a fundaciones, colegios y universidades, ingreso gratuito los domingos del mes. En el nuevo Museo del Oro hubo una ampliación importante en la oferta de servicios al público, el Museo, que incluyen ofertas, no sólo educativas, sino también para el ocio y el tiempo libre, para tomarse un café, ir a un taller de manillas Waunana con los amigos o la familia.

En las últimas décadas, aseguran Caldwell y Gibson, hubo un cambio sustancial en la concepción del tiempo libre y el ocio. El ocio deja de estar relegado a momentos o espacios específicos, y la industria del entretenimiento así como el sector cultural que se inserta en ella deberá ofrecer una serie de alternativas a lo largo del día y del año (Caldwell 1998; Gibson, 1999 en Sandell, 2007, p. 52).<sup>91</sup> El Museo del Oro que en las décadas de 1960, 1970 y 1980 , abría sus puertas únicamente entre semana en el horario de 9am a 5pm, y ofrecía básicamente guías para turistas y nacionales, y acompañamiento a colegios. En el proyecto de remodelación del Museo del Oro se visualiza el Museo como un centro cultural, con una amplia oferta de servicios y con una atención extendida de 9am a 7pm, de martes a sábado, abriendo los domingos con entrada gratuita de 10am a 5pm. El nuevo museo, es además de un espacio de aprendizaje un espacio para el ocio. Así lo asegura Diana Vargas, Jefe de la Servicios al Público:

Para la remodelación se concibió el proyecto como un centro cultural, el objetivo ha sido que el público [...] revise el museo, no que diga ‘ya vine, ya lo conocí, no vuelvo’. El museo ofrece muchas opciones para el conocimiento, para el deleite, el ocio de los visitantes. [...] Queremos que las personas puedan ver el museo desde esas distintas miradas [...] [y] el público venga una y otra vez, [...] a visitar el museo, que venga a hacer uso [...] de sus servicios [...] asociados, como el restaurante, venir a tomarse un café, que sea un sitio más dinámico (Vargas, 2010, 23 de abril).

---

<sup>91</sup>En los últimos años los museos han entrado a competir con otras entidades y actividades del sector cultural y del entretenimiento. Frente a los diferentes consumos de los visitantes el nuevo Museo del Oro además de los servicios de guías y animaciones pedagógicas, servicio de taxis, parqueadero, restaurante, café, salas de estudio, y una programación constante que incluye talleres y conferencias, e incluso presentaciones artísticas de danza, teatro y canto. El museo tiene actividades especiales para adultos mayores, las “tardes doradas” donde los adultos pueden contar las historias de lo que antes era el museo, la ciudad y sus anécdotas acumuladas. El Museo del Oro también es un espacio para eventos, y es alquilado por empresas del sector privado. El museo ha mantenido un constante contacto con ministerios, entidades gubernamentales, organizaciones internacionales, diplomáticos y embajadas que reciben servicios de visitas especiales.

Uno de los sectores a los que más le apunta el Museo del Oro en sus políticas de servicios al público es el sector turístico, un sector que ha estado por lo general muy ligado a los museos, monumentos y objetos patrimoniales. “Las historia del desarrollo de los museos [...] y del turismo masivo está intrincadamente unidas”, quizá porque la exhibición crea una suerte de “ciudadanía pública”, un público que se identifica en un sentido nacional frente a lo que exhibe (Karp, 2006, p. 129). En el caso el Museo del Oro, como vimos antes el público extranjero y la aprobación internacional de la colección han sido muy importantes, lo corroboran sus más de 300 exposiciones itinerantes en sus setenta años de existencia. Diana Vargas, resume del siguiente modo las políticas de la Sección de Servicios al Público con respecto al público extranjero y el sector turístico desde la reapertura del museo en el 2008:

nos hemos enfocado en principio en el sector turístico, que es un sector que se ha estado reactivando en los últimos años, no solo en Bogotá, a través del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y todas las campañas que ha realizado recientemente, sino también en el país a través de Proexport con su compañía “Colombia el único riesgo es que te quieras quedar [...]. Hemos hecho contactos grandes con el sector hotelero, con las agencias de viajes, con el sector de las empresas de transporte, específicamente con los taxis de la ciudad y hemos participado recientemente y con más periodicidad en la vitrina turística de ANATO en Corferias. En la cual hicimos ese contacto con los operadores de turismo del país (Vargas, 2010, 23 de abril).

Para empezar a competir en el campo turístico y entrar en el *juego* (Boudieu, 1993), el Museo ha incorporado varias *tácticas*, como establecer alianzas estratégicas y desarrollar todo un programa de divulgación en el sector turístico que pasa por los botones, conserjes, recepcionistas, meseros del hotel, así como por la gerencia del mismo.<sup>92</sup>

Hemos invitado desde el gerente con todo su grupo de colaboradores, especialmente nos hemos enfocado a aquellos colaboradores que trabajan o que tienen un contacto directo con los huéspedes: conserjes, los recepcionistas, los botones, la persona del servicio al cliente del hotel. Porque hemos notado, también con el trabajo que hemos hecho, que aunque ellos son locales no conocen el museo, entonces cuando llega un extranjero al hotel pregunta dónde queda el museo del oro, y no saben explicar bien donde queda, no saben los horarios

---

<sup>92</sup>El Museo del Oro se transforma en centro cultural y compite con otros ofertantes de “cultura” y el entretenimiento. Los consumidores-visitantes deciden qué consumen y cómo, hay quienes siguen yendo a los museos a aprender más que en busca de esparcimiento. “La gente consume y acepta [...] lo que la industria de la cultura le propone para el tiempo libre, pero [...] los intereses [...] del individuo conservan todavía el suficiente poder para resistir, dentro de ciertos límites, a su total cautiverio” (Adorno, 1993, p. 63).

[...] Cuando los invitamos se enteran de muchas cosas, de que existe una página web que pueden consultar, saben en qué consiste la remodelación del museo, entonces ellos ya pueden brindar esa información al turista que está llegando. Entonces se convierten como en unos multiplicadores de nuestra información (Vargas, 2010, 23 de abril).

En el catálogo que se lanza en el marco de la reinauguración del Museo, Clara Isabel Botero, entonces directora de la institución, aseguraba que con la remodelación se esperaba “[incorporar] nuevas tecnologías en vitrinas, iluminación y dispositivos especiales para un museo del siglo XXI, así como “renovar los guiones museográficos científicos” (Museo del Oro, 2008, p. 6). El antropólogo Roberto Lleras asegura que el nuevo guión “[propone] una nueva narración del ciclo de la metalurgia antigua de Colombia: el oro se extrae, se trabaja, se usa, se simboliza y se ofrenda para volver a la tierra” y permitía al visitante acercarse a la colección desde “miradas diversas en sus cuatro salas de exposición permanente: El trabajo de los metales, La gente y el oro en la Colombia prehispánica, Cosmología y simbolismo y La ofrenda” (Ibíd., p. 7). Cabe notar que es la primera vez que el Museo propone un recorrido no lineal por sus salas, y la posibilidad de acercarse a la orfebrería prehispánica desde perspectivas distintas – técnica, social y cosmológica –, apostando por un visitante activo: “queremos visitantes activos, [...] que se sorprendan con lo que ven, que disfruten de su curiosidad. Nos gustan los que se hacen preguntas, observan, comparan con su experiencia previa y con lo que escribió el experto, opinan y sacan sus propias conclusiones” (Ibíd., p. 218).

Esta concepción del público que venía tomando forma en la Sección de Servicios Educativos desde los noventa venía acompañada de la idea de que el Museo debía formar al público en un modelo de visita constructivista interactivo. En la nueva sala didáctica del Museo, “El Exploratorio” se “[promueve] la curiosidad y la interrogación”, se invita a “niños, jóvenes y también adultos, más que [a] adquirir conocimientos, [a hacerse] preguntas sobre quiénes somos, qué lenguas hablan las sociedades indígenas y afrocolombianas que habitan nuestro territorio, qué es el *patrimonio arqueológico*,<sup>93</sup> entre muchos otros temas, y para que esta experiencia los

---

<sup>93</sup> El *patrimonio arqueológico* está reglamentado por la Ley 397 de Cultura de 1997 que lo define como “aquellos muebles o inmuebles que sean originarios de culturas desaparecidas, o que pertenezcan a la época colonial, así como los restos humanos y orgánicos relacionados con esas culturas. Igualmente, forman parte de dicho patrimonio los elementos geológicos y paleontológicos relacionados con la historia del hombre y sus orígenes” (Colombia, 1997, art. 6). Así “nación se reserva la propiedad y la jurisdicción

introduzca a recorrer el resto del Museo con ojos de curioso investigador” (Ibíd., p. 6, énfasis agregado).

Como ocurría en el guión museográfico de 1994, en el Museo reinaugurado en 2008 predomina un discurso sobre la diversidad. Para empezar, la misión educativa del nuevo Museo es en palabras del Jefe de la Sección de Servicios Educativos “facilitar la interacción de los distintos públicos con las exposiciones permanentes y temporales [...] con el fin de ayudar a la comunicación del mensaje del Museo, formar entre los colombianos el gusto y las habilidades para ver museos y promover, mediante la mirada al pasado, la reflexión sobre el presente y futuro” (Londoño, 2004, p. 132). Asimismo, en el catálogo de 2008, asegura la entonces directora, Clara Isabel Botero que “el Museo del Oro es un lugar que visibiliza de manera excepcional el pasado [...] [prehispánicos] [...], [pero que] también propone y auspicia la diversidad cultural actual” (Museo del Oro, 2008, p. 7). El Museo del Oro actual tiene un mensaje central ligado al patrimonio arqueológico nacional, la diversidad y la convivencia. El patrimonio funciona aquí como un aglutinador de la comunidad nacional” esencial y por ende ajeno al conflicto, un patrimonio “en el que se neutralizan las arbitrariedades históricas y se disuelven las exclusiones sobre la que se ha ido construyendo la pretendida unidad” (Martín-Barbero, 2000, p. 56).

En el nuevo Museo del Oro se destaca la coexistencia de numerosos grupos en las áreas arqueológicas;<sup>94</sup> en el caso del altiplano cundiboyacense se identifican grupos “Muiscas, Guanes, Laches y Chitareros, además de otros grupos [...] Tequias, Sutagaos y Duits ” (Museo del Oro, 2008, p. 138), y se reconoce que “las tradiciones propias de cada pueblo y el uso de diversas técnicas de manufactura contribuyeron a la producción de una extraordinaria variedad

---

de una historia que la antecede. Al reclamar propiedad y jurisdicción de esta clase el Estado nacional conquista y controla una historia que no es suya pero que apropia a través de la codificación jurídica” (Gnecco, 2003, p. 213). Dice Flórez que la Ley de Cultura “pretende entender el 'patrimonio' arqueológico [...] por fuera del paso del tiempo” y agrega que “lo que interesa son los objetos localizados por fuera de las relaciones sociales que les dan existencia” (Flórez, 2003, p. 89).

<sup>94</sup>“Los tairós [...] eran sólo uno de los grupos que habitaban la Sierra Nevada de Santa Marta [...] en la época de la Conquista [...]. En el siglo XVII el historiador Lucas Fernández de Piedrahita se refirió a esta provincia como “la gran nación de los Taironas” y desde entonces se popularizó ese nombre para identificar todos los vestigios humanos de la región, así hubieran sido hechos por otra gente y en otros tiempos” (Museo del Oro, 2008, p. 124).

de adornos y objetos de ofrenda” (Ibíd., p. 140). Por otra parte, en el nuevo Museo se hace evidente un interés, que también se fue consolidando a lo largo de los noventa, en que la visita sea una *experiencia* agradable, novedosa e inagotable que motive al visitante a volver “no una sino muchas veces” (Ibíd., p. 7). En este contexto los guías del Museo tendrán mucha libertad a la hora de acompañar la visita sin estar obligados a seguir un guión lineal y muy estructurado, lo que no excluye la existencia de un guión de base:

La primera sala describe los procesos de minería, manufactura [...] que permitieron la producción de objetos metálicos en la Colombia prehispánica [...]. La segunda sala se adentra en el uso y contexto de los metales entre las sociedades prehispánicas de Colombia [...]. Los objetos [...] adornan al hombre, y al hacerlo lo transforman [...]. La tercera sala explora la expresión de los grandes temas míticos, el chamanismo y la simbología en los objetos en metal, con énfasis en la concepción estética que hace de estos objetos obras de arte universal<sup>95</sup> [...]. El ciclo se cierra con el regreso de los metales a la tierra [...]. La cuarta sala sumerge al visitante [...] en el fascinante mundo de las ceremonias de ofrenda (Ibíd., p. 10).

La primera sala, “El trabajo de los metales” exalta el desarrollo de la metalurgia y lo califica como “un gran salto en el desarrollo tecnológico y social” de la “humanidad” (Ibíd., p. 10), desde esta óptica, la orfebrería es igualmente concebida como signo de desarrollo y a partir de esta idea se argumenta que las sociedades prehispánicas ya eran “desarrolladas” antes de la conquista por haber desarrollado la orfebrería, lo que por oposición calificaría a los grupos orfebres en un menor grado de desarrollo en una suerte de escala progresiva y evolutiva.

El trabajo metalúrgico fue común entre las sociedades con líderes políticos y religiosos permanentes [...]. Sin ser estados, estos cacicazgos alimentaron su numerosa población con una agricultura eficiente [...]. Gracias a los excedentes de alimentos, algunas personas se dedicaron a actividades especializadas como el culto religioso, la escultura, [...] la orfebrería. [...]La producción metalúrgica estuvo al servicio de los gobernantes, quienes utilizaron grandes adornos para reforzar su prestigio y hacer visible su autoridad (Ibíd, p. 31).

---

<sup>95</sup>Habría que pensar dentro de qué cánones se define la cultura material prehispánica como “arte universal”, que por lo general sigue parámetros estéticos occidentales.

En el pasaje anterior, la figura del estado se identifica como el punto máximo de la “evolución” social y política, y las sociedades orfebres que por lo general tenían la organización política del cacicazgo en la que primaba la estratificación social y la distribución desigual de riqueza y poder, son calificadas positivamente como cercanas a los estados y en dicha medida altamente desarrolladas. Por contraste las sociedades igualitarias en las que no hay una clara jerarquización social ni centralización del poder en instituciones o figuras autoritarias, como es el caso de los grupos nómadas que en su mayoría no fueron orfebres ni alfareros, aparecerían como de menor rango de desarrollo bajo esta concepción. Como ocurría en catálogos anteriores, además de la exaltación técnica de las piezas de orfebrería, se atribuye a estas una valoración estética calificándolas como “obras de arte” de exquisita manufactura: “Los alfileres bimetálicos, elaborados en la región Calima durante el período Yotoco, son obras maestras de la orfebrería prehispánica colombiana” (Ibíd., p. 23).

Lo que sí constituye una novedad en el guión museográfico de 2008, es la referencia detallada y la exhibición de las herramientas empleadas por los orfebres, y las marcas de elaboración manual que quedarán en las piezas, como las elaboradas por la técnica de cera perdida en las que quedaron impresas huellas digitales en el metal. Otra novedad del guión museográfico es la exaltación del cobre y el deterioro de las piezas, que en cierta medida permite hablar de los objetos de la colección como objetos vivos, que siguen el curso natural del envejecimiento, no se trata entonces de piezas estáticas, inertes, perfectas, se muestran igualmente los defectos de fabricación y las reparaciones que los orfebres prehispánicos hicieron sobre ellas luego de que su uso las dañara levemente.

En la segunda sala de la exhibición permanente, “La gente y el oro en la Colombia prehispánica” se presentan 12 áreas arqueológicas: 1) Altiplano Nariñense – Nariño, 2) Costa Pacífica. Tumaco – La Tolita, 3) Región Calima, 4) Alto Magdalena – San Agustín, 5) Alto Magdalena – Tierradentro, 6) Valle Medio del río Magdalena – Tolima, 7) Cauca Medio – Quimbaya, 8) Alto Cauca – Cauca, 9) Llanuras del Caribe – Tradición Zenú, 10) La Sierra Nevada de Santa Marta – Tairona, 11) Cordillera Oriental – Los Muiscas y sus vecinos, Urabá y Chocó. Áreas que se definen como el espacio geográfico en el que habitaron grupos diversos de cazadores, recolectores, ceramistas y orfebres. Junto con la orfebrería se exalta la cultura monumental de la

zona Tairona, Tierradentro y San Agustín, las grandes construcciones en piedra de caminos y terrazas, así como la elaboración de grandes y pesadas estatuas en piedra tallada, zonas que además se relacionan con parques arqueológicos de gran atractivo turístico:

En el Alto Magdalena sobresalen por su monumentalidad las expresiones de las sociedades cacicales de San Agustín y Tierradentro. A la incomparable belleza natural de esta región se suma el atractivo de los parques arqueológicos abiertos al público [...]. En el parque de San Agustín se recorren los montículos funerarios y las monumentales estatuas de piedra características del período Clásico Regional [...]. En Tierradentro [...] las manifestaciones de monumentalidad no están en la superficie sino bajo la tierra y el visitante que ha subido las escarpadas montañas desciende a las tumbas o hipogeos de paredes alisadas y profusamente decoradas con diseños geométricos en rojo y negro (Ibíd., p. 78).

En el nuevo guión se hace énfasis en el contexto geográfico y el manejo del medio ambiente, en particular por los pobladores de Tumaco y las llanuras del Caribe. Se describe a la población de Tumaco como *gente del manglar* adaptada a un “ambiente de vida acuático” en el que construyeron sus parcelas de cultivo y viviendas “en grandes plataformas con canales, zanjas, camellones y desagües” (Ibíd., p. 48), se exaltan la construcción del sistema hidráulico en las llanuras inundables del Caribe por parte los Zenúes, “formado por una gigantesca red de canales y camellones elevados, alcanzó a cubrir 500.000 hectáreas en la cuenca del río San Jorge y 150.000 alrededor del río Sinú” ,y que “durante más de trece siglos sirvió para drenar y aprovechar las aguas de inundación” (Ibíd., p. 113, 108).

Además del contexto geográfico se intenta recrear el uso de los objetos de orfebrería y cerámica en la vida cotidiana, habla de las actividades de pesca a partir de las pesas de piedras y anzuelos en oro hallados en la zona Tumaco, los bailes y cantos que acompañaban las ceremonias y festejos a partir de las flautas de pan y silbatos de la zona Nariño y Zenú, la pintura y modificaciones corporales a partir de los sellos y rodillos del área Tumaco y los expansores para el lóbulo de la oreja en el área arqueológica de Calima, por ejemplo. Hay un nuevo interés – anteriormente no explorado – por las prácticas corporales, la sexualidad y el erotismo en la época prehispánica. La arqueóloga Sandra Mendoza, curadora del área Tumaco, exalta en la cerámica de la zona los “gestos, posturas y emociones [que] quedaron grabados como evidencia de la vida y la cotidianidad de sus creadores”:

La tensión del cuerpo, la inclinación del rostro, [...] parecen comunicar estados de meditación, cansancio o sosegada espera. A los finos detalles se suman gestos como ceños fruncidos, ojos expectantes y bocas entreabiertas, o la exaltación de músculos, arrugas o huesos [...] La diversidad de figuras cerámicas permite relatar el ciclo mismo de la existencia. Su narrativa comienza con el erotismo, [...]. Rostros extasiados, mujeres voluptuosas en actitud de entrega, figuras fálicas o posturas sugestivas en el juego amoroso de la pareja son evidencia de que el sexo no se reducía a su función reproductora [...]. Antes de las imposiciones de los españoles, la cultura sexual de estos pueblos se expresaba con menos inhibiciones (Ibíd., p. 52, 54).

Por primera vez se habla en el guión museográfico de la enfermedad y se rompe con el discurso de un pasado ideal, estático, abstraído, en el nuevo Museo los pueblos prehispánicos aparecen como seres humanos vivos, propensos a la enfermedad, vejez y muerte: “nos consta el esfuerzo recurrente de los alfareros por detallar patologías. En sus obras se han diagnosticado enfermedades del pasado como leishmaniasis cutáneo, tuberculosis, sífilis, enanismo, parálisis facial, síndrome de Morquio y síndrome de Down, entre otras” (Ibíd., p. 54). Como lo mencionamos previamente, a finales de la década de 1980 y a lo largo de la década de 1990 se hicieron más frecuentes en los catálogos del Museo del Oro las referencias a la significación de las piezas de la exhibición en el complejo marco de la cosmología indígena prehispánica, “reconstruida” a partir de puentes y establecidos por estudios arqueoetnológicos entre las sociedades indígenas prehispánicas y las tradiciones de grupos indígenas contemporáneos.

El caimán [...] tuvo una especial relevancia simbólica entre los pueblos del Zenú. Se lo encuentra en pectorales y remates de bastón de oro [...] Las actuales poblaciones Zenúes, descendientes de los constructores del sistema hidráulico, tienen el caimán como una de las principales entidades de su pensamiento religioso: el caimán de oro, espíritu subterráneo que sostiene el mundo y vela por el bienestar de la humanidad, es de las mismas dimensiones que el territorio del resguardo indígena; se teme que su captura podría provocar el fin del mundo (Ibíd., p. 111).

Para algunos arqueólogos el hecho de encontrar [estas cerámicas] rotas y en basureros [en] el área de Tumaco] sugiere que se las destruía intencionalmente una vez que perdían su carácter sagrado [...]. Así sucede en las prácticas rituales que realizan ciertas comunidades indígenas actuales que para sus ceremonias presentan en Figueras de madera a los espíritus acompañantes del chaman o a los males que aquejan al enfermo: las destruyen una vez finalizada la ceremonia para evitar que los males o las enfermedades que quedan en ellas puedan afectar a otro miembro de la comunidad (Ibíd., p. 50).



En ambos fragmentos se destaca un tono cuidadoso, se presentan hipótesis y no hechos, los hallazgos “sugieren” a los arqueólogos ciertas relaciones posibles, pero no una explicación unívoca, se muestra por primera vez, en el Museo, que el guión museográfico y la exhibición de las piezas de la colección, de las piezas originales que en realidad fueron halladas en tumbas indígenas, es un guión mediado y que los significados y relaciones atribuidos a los objetos parten una lectura situada, no una lectura transparente, sino de las interpretaciones de arqueólogos concretos, en un momento histórico concreto. En el catálogo aparecen por primera vez frases dubitativas como “*No sabemos* cómo percibían a los enfermos, pero nos consta el esfuerzo recurrente de los alfareros por detallar patologías” (Ibíd., p. 54, énfasis agregado), y se presenta la imposibilidad de acceder a un significado “original” de las piezas, a lo orfebres y alfareros hubieran querido significar en los vestigios que permanecen en el Museo. Las interpretaciones del guión se muestran entonces contingentes y se niega por primera vez la posibilidad de acceder a una aparente “verdad” sobre las piezas de la colección.

Una novedad del catálogo de la nueva exhibición permanente del Museo es la referencia explícita al uso publicitario de las piezas de la colección. Escribe Sandra Mendonza en el catálogo del Museo del Oro del 2008, que algunas piezas del Museo han sido “reinventadas” en los medios publicitarios, como ocurre con frecuencia con las piezas de orfebrería de la zona arqueológica Tolima, que “por su forma llamativa, gráfica y característica [...] cobran vida como logosímbolos de bebidas, artesanías y objetos de moda” (Ibíd., p. 88). Las piezas del museo parecen circular y se *re-producen* en réplicas, hermosas joyas de inspiración prehispánica, afiches publicitarios, postales, recuerdos para visitantes e incluso por la publicidad en el sector comercial.<sup>96</sup>

En efecto muchas de las piezas de la colección son reproducidas en serie: las vemos en los paquetes de las galletas Quimbaya, en la Lotería de Cundinamarca, en el Hotel Bacatá, en las botellas de aguardiente Néctar. Cabe decir, que este uso publicitario de las piezas de orfebrería prehispánica no es nuevo, y la revisión de prensa entre 1938 y el 2008 que se desarrolló en esta

---

<sup>96</sup>Además de las réplicas de las piezas precolombinas se comercializan mochilas, poporos y textiles, que son declarados patrimonio nacional, extraídos de su contexto para ser llevados a laboratorios, puestos de estudio, museos y puestos de artesanías y tiendas de recuerdos exóticos para visitantes y turistas. “Pasan de mano en mano hasta alejarse por completo de [...] sus significados y su importancia, [...] se tornan en artesanías” (Vasco citado por Flórez, 2003, p. 88).<sup>96</sup> Al reducir a mercancía el producto de las relaciones sociales [...] éstas se vuelven homogéneas por la vía del consumo (Flórez, 2003, p. 88).

investigación muestra su uso frecuente desde la década de 1950, asociada un sin número de productos de la más variada especie: jabones, cemento, chocolates, seguros de vida, restaurantes, artesanías, bebidas alcohólicas, loterías. En el nuevo Museo del Oro aparecen también menciones explícitas a la investigación arqueológica y se producen discursos justificativos de su papel en el rescate y preservación del patrimonio prehispánico así como en el estudio de las sociedades que lo produjeron. Se describen cuidadosamente las tumbas individuales, colectivas, de pozo vertical, o cámara lateral, así como las prácticas de enterramiento estudiadas *científicamente* por arqueólogos, y se denuncia la pérdida de información arqueológica a causa del saqueo y la g.uaquería:

Un cementerio descubierto [...] reveló la existencia de una sociedad cacical que coexistió [...] con las sociedades del período Yotoco [...]. La mayoría de las tumbas de la hacienda Malagana contenía numerosos objetos de oro, enterrados como ajuar de los individuos inhumados allí [...]. Los ricos ajuares de oro atrajeron la atención de los g.uaqueros, comerciantes de objetos arqueológicos y campesinos de la región. Durante meses de saqueo desenfrenado, el sitio arqueológico fue totalmente destruido con lo que se perdió la oportunidad de conocer una parte muy importante de la historia de quienes elaboraron estos extraordinarios objetos [...]. Una vez más quedó en evidencia la fragilidad del patrimonio arqueológico y la necesidad de fortalecer los mecanismos para protegerlo (Ibíd., p. 65).

Se produce un discurso contra la g.uaquería bajo el cual se restringe el manejo de “patrimonio arqueológico” a especialistas, arqueólogos y antropólogos, y se asigna a la institución museal un estatuto especial para guardar las piezas. El Museo se define como “el lugar correcto” donde deben estar las piezas. Lo que contrasta con la exigencia de particulares y comunidades indígenas contemporáneas que reclaman su derecho a tener las piezas, que han “heredado de sus ancestros prehispánicos”, como ocurre con grupos actuales de la Sierra Nevada, que en algún momento fueron reconocidos como descendientes de los Taironas por arqueólogos y etnólogos. En las dos últimas salas de la exhibición permanente, “Cosmología y Simbolismo” y “La Ofrenda” hay una clara referencia a las investigaciones de Dolmatoff. Se asegura que “las sociedades orfebres desarrollaron formas particulares de entender el mundo a través de las cuales dieron un orden a su entorno y dotaron de ricos significados a la naturaleza, a su organización social y a su cultura”, y se destaca el papel de “caciques, sacerdotes, chamanes y otros especialistas [...] encargados de guardar, transmitir y renovar las representaciones cosmogónicas” (Ibíd., p. 159). Personajes a los que se atribuye en la exhibición un cierto

prestigio social manifiesto en la posiciones de objetos “exóticos” y escasos: esmeraldas, plumas, cuarzos, conchas, etc. (Ibíd., p. 165, 167).

En la sala se habla también de las ofrendas y sacrificios, que se narran, sin una carga moralista, como parte de un sistema cíclico muerte-vida, “para que una vida se engendrara era necesario que otra se inmolará” (Ibíd., p. 180). Si bien en la sala “Cosmología y simbolismo” se hacen generalizaciones sobre la iconografía y el simbolismo de las piezas, se aclara desde un discurso no esencialista, que tiene en cuenta los cambios y rupturas en las prácticas religiosas indígenas: “Sin duda no podemos hablar de una sola visión del mundo para todas las sociedades orfebres, aunque es evidente que muchas de ellas tuvieron ideas similares como resultado de encuentros y diálogos a lo largo de su historia y de raíces culturales compartidas” (Ibíd., p. 160).

En los nuevos temas de la exposición se encuentra la referencia detallada a la transformación chamánica y el uso de enteógenos, se cuenta que “ponerse plumas, adornarse o pintarse significan mudar el cuerpo-ropaje y transformar la perspectiva frente al mundo”, y como decía Dolmatoff “los adornos y el ropaje ayudaban a construir una nueva identidad; la persona ataviada como animal, planta, ancestro o espíritu mítico incorporaba los nombres, capacidades y características principales de esas especies o seres” (Ibíd., p. 168, 170). Se dice que las plantas del *conocimiento* como “el tabaco, la coca, el yagé, el yopo y muchas más, [eran] empleadas por los chamanes y otros especialistas de lo sagrado para adentrarse en la dimensión espiritual [...], visitar los otros niveles del cosmos y poner en comunicación a todos sus seres” (Ibíd., p. 174), el transe producido por su consumo se entiende desde esta perspectiva como un desplazamiento espiritual, o “vuelo chamánico”, que en la exhibición se asocia a las piezas con representaciones de hombres-ave y hombres-murciélago. Por primera vez en el Museo se asocia una gran variedad de piezas de la colección de orfebrería con el consumo de estas plantas alucinógenas como bandejas, poporos, palillo, pipas, inhaladores y cucharas.

El guión replantea la asociación de la coca con el narcotráfico y la drogadicción, y exalta la función social y ritual de la coca y asociación a la palabra: “La coca tiene un efecto psicotrópico especial que estimula la memoria y el habla [...], los pueblos americanos la usaron con frecuencia en las largas recitaciones de sus mitos y tradiciones, y la asociaron a los chamanes y otros especialistas de la oratoria sagrada. [...] Entre grupos amazónicos actuales, la coca se

define como ‘palabras’” (Ibíd., p. 176). Finalmente, la sala de “La Ofrenda” pretende mostrar cómo “los objetos de metal vuelven a la tierra como regalos a los dioses [...], son ofrendados en lagunas y cuevas para restituir el equilibrio del mundo. Se cierra así el ciclo del metal” (Ibíd., p. 203). Esta sala corresponde a un salón oscuro en el que se escuchan cantos de mamos de la Sierra Nevada de Santa Marta – manipulados para la exhibición –, acompañados de sonidos que apelan a truenos y tormentas, y que se conjugan con juego de luces para recrear amaneceres y ocasos. La sala está precedida por la exhibición de la *Balsa Muisca*. En el catálogo del 2008, Roberto Lleras habla de la leyenda de El Dorado sus las interpretaciones contradictorias.

Los españoles que se acercaban al territorio de los Muisca comenzaron a oír rumores sobre una ceremonia en la cual un gran cacique cubierto de polvo de oro arrojaba al fondo de una laguna cantidades de oro y esmeraldas [...]. Estas ceremonias [...] obedecían a los calendarios de siembras y cosechas.. Los españoles interpretaron equivocadamente el sentido de las ofrendas y lo relacionaron con una ceremonia de sucesión dinástica[...]. A finales del siglo XIX [...] [se encontró] [...] una figura votiva que representaba a un personaje de pie sobre una balsa, rodeado de acompañantes. La coincidencia entre la iconografía de esta figura y la descripción de la ceremonia de Guatavita, legada por los cronistas españoles del siglo XVI, hizo pensar a los historiadores [...] que se había encontrado la representación del famoso ritual (Ibíd., p. 210).

Es interesante la presentación de estas dos versiones de la ceremonia, en particular porque tanto la primera como la segunda fueron promovidas como lecturas posibles por el mismo Museo del Oro, claro que en momentos históricos distintos. La versión de los cronistas fue hasta la década de 1980 la versión “oficial”, que luego la perspectiva arqueoetnológica. Por otra parte, llama la atención que se hable por primera vez de la existencia de varias “balsas Muisca”, una hallada en el siglo XIX y perdida en un incendio en el puerto de Bremen en Alemania, y otra encontrada en Pasca en 1969, y actualmente expuesta en el Museo.

En 1995, la colección de orfebrería del Museo del Oro fue declarada por el Decreto 1906 como “de valor patrimonial, simbólico, no económico”, decreto que se suma a la Ley 163 de 1959 que hasta la fecha dictaminara “las medidas sobre defensa y conservación del Patrimonio Histórico y Artístico y de Monumentos Públicos de la Nación”, Ley que cobija las tumbas prehispánicas y cualquier objeto o material de época precolombina. De igual forma, la Constitución Nacional de 1991, bajo el artículo 72 dispone que “el patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección

del Estado” y que el patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional pertenecen a la nación y son inalienables” (Colombia, 1995, 2 de noviembre). En el año 2002 el Banco de la República detuvo la compra de objetos prehispánicos para su colección en cumplimiento del Decreto 833.<sup>97</sup>

En la prensa de este último período, 1990-2008, encontramos artículos que apelan a la protección y rescate del patrimonio arqueológico. En 1992, Donaldo Donado, presenta una denuncia ante el saqueo de San Agustín y asegura que “Colombia es un país arqueológicamente descuidado”, los gUAQUEROS saquean tumbas indígenas antes de que los arqueólogos se hagan presentes, y los locales participan activamente de tráfico de objetos arqueológicos, esto a pesar de que la ley haya designado al ICANH y sus arqueólogos como los únicos avalados para manipular este tipo de material, y que el autor califica de ineficaz: “Así, entre la legislación ineficaz, la deficiente atención del Estado, la rapiña de los gUAQUEROS y traficantes del patrimonio arqueológico, sobrevive un lugar que fue sagrado, adonde acudían aborígenes soberanos desde lejanas tierras para enterrar a sus muertos y rendir culto a sus divinidades” (Donado, 1992, 26 de enero, p. 13A).

Se construye así la imagen de una aparente batalla entre gUAQUEROS y traficantes de piezas prehispánicas por un lado, y de arqueólogos y proteccionistas del patrimonio arqueológico por el otro. En abril de 1994, *El Espectador* presenta así una batalla ganada por el gobierno nacional, que logra la recuperación de una de las estatuas robadas del Parque Arqueológico de San Agustín, la pieza había sido llevada a California y se encontraba escondida en las bodegas de una clandestina galería de arte, el Embajador de Colombia en Estados Unidos hizo la respectiva denuncia y el Servicio de Aduanas de los Estados Unidos designó un agente especial para llevar a cabo la investigación que permitiría un año después traer de vuelta la pieza al territorio colombiano (*El Espectador*, 1994, 17 de abril, p. 10A).

En ese mismo año, se destaca la labor de los restauradores que son como los “médicos del patrimonio” y se conmemora los 30 años de la fundación de la Subdirección de Patrimonio del

---

<sup>97</sup>Además de esta legislación de protección al patrimonio, la actividad del Museo está regulada por la Ley de Cultura de 1997, el Plan Nacional de Museos de 2009 y la Constitución Nacional de 1991 reglamentaciones nacionales que articuladas con los lineamientos de las Naciones Unidas, la UNESCO y el ICOM; adicionalmente el Museo está inscrito a la Red Nacional de Museos e ICOM Colombia.

Instituto Colombiano de Cultura y la creación de la Escuela de Conservación, Restauración y Museología en 1979 (*El Espectador*, 1994, 27 de julio, p. 9A). En diciembre de 2008, pocos meses después de la reinauguración del Museo del Oro, se reitera la imagen de esta “batalla” entre gUAQUEROS y arqueólogos, aludiendo a los esfuerzos del arqueólogo Gilberto Cadavid – ya jubilado del Instituto Colombiano de Antropología – por el “rescate del tesoro Guane” en Santander, “una de las zonas más activas en gUAQUERÍA en todo el país” (Virviescas, 2008, 25 de diciembre, p. 7).

En 1995, la colección de orfebrería del Museo del Oro fue declarada por el Decreto 1906 como “de valor patrimonial, simbólico, no económico”, decreto que se suma a la Ley 163 de 1959 que hasta la fecha dictaminara “las medidas sobre defensa y conservación del Patrimonio Histórico y Artístico y de Monumentos Públicos de la Nación”, Ley que cobija las tumbas prehispánicas y cualquier objeto o material de época precolombina. De igual forma, la Constitución Nacional de 1991, bajo el artículo 72 dispone que “el patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado” y que el patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional pertenecen a la nación y son inalienables” (Colombia, 1995, 2 de noviembre). En el Banco de la República detuvo la compra de objetos prehispánicos para su colección en cumplimiento del Decreto 833.

En la década de los noventa, el discurso en nombre de la defensa del patrimonio arqueológico viene acompañado de la protección del patrimonio inmaterial,<sup>98</sup> del que hacen parte las ceremonias, saberes y la tradición oral. En el marco de esta nueva preocupación por el patrimonio “vivo” de estas comunidades, la Organización de Naciones Unidas declaró el año de 1993 como el “Año Internacional de los Pueblos Indígenas del Mundo” (Rincón, 1992, 27 de diciembre, p. 3C). En 1994, se anunciaba la creación del programa de Estudios Amazónicos de la Universidad Nacional de Leticia con el que se esperaba “fortalecer un programa en etnoeducación para líderes locales” y difundir la investigación realizada en las comunidades, así como la organización de seminarios internacionales sobre Estudios (*El Espectador*, 1994, 28 de

---

<sup>98</sup>La UNESCO creó en 1997 el programa de *Obras Maestras del Patrimonio Inmaterial*. Un total de 90 Obras Maestras fueron declaradas de 2001 a 2005, entre ellas el Carnaval de Barranquilla (Colombia) (Patiño, 2007 p. 19).

junio, p. 3D). En 1995 se producen proyectos de recuperación de la memoria oral de los pueblos indígenas contemporáneos y Colcultura lanza un programa de creación de radios comunitarias, que Mauricio Beltrán, funcionario de la entidad, presenta como una buena forma de promover “la revaloración oral de nuestra idiosincrasia” (Cardona, 1995, 2 de junio, p. 2C).

### *Indianidades de ayer y hoy*

Además de estos discursos sobre el patrimonio arqueológico y el patrimonio inmaterial, encontramos algunas notas de prensa que establecen nexos y continuidades entre las sociedades prehispánicas y las tradiciones ancestrales de comunidades indígenas contemporáneas. Se habla de la existencia de templos Muisca en Suba, y se dice que allí sobreviven muchas prácticas de los antiguos pobladores Muisca, se dice que sus *descendientes* “dan la pelea porque sus espacios y tradiciones, no sólo sobrevivan sino que se conozcan” (*El Espectador*, 2007, marzo, p. 6).<sup>99</sup> Se habla también del cabildo Muisca de Bosa y de las 720 familias que lo conforman y “ante todo se consideran indígenas Muisca [...] [y] no quieren que la ciudad los siga invadiendo”, por ello “decidieron asociarse para recuperar las tradiciones de sus ancestros” y “recuperar lo que es [de ellos]”,<sup>100</sup> como los humedales y el río Tunjuelo en donde realizan sus rituales (Piña, 2008, 7 de septiembre, p. 40). Con respecto a estos cabildos cabe notar que el Museo del Oro, luego de su reapertura, ha invitado a estos grupos a realizar en sus instalaciones rituales, danzas y consumo de plantas sagradas, que tuve la oportunidad de presenciar como guía del Museo en ese entonces.

---

<sup>99</sup> Sobre el cabildo Muisca de Suba, Gros narra algunos de los sucesos que llevaron a la disolución del resguardo que allí se encontraba y las posteriores luchas de las comunidades de la zona por devolverle su estatuto previo y recuperando su territorio resindicarse como comunidad indígena Muisca: “Aquí un conjunto de familias [...] descendientes de cinco familias que, en el siglo XIX, después de la disolución de su resguardo, habían conservado como propiedad colectiva tierras de pastoreo” perdieron sus tierras por la urbanización salvaje de una de las colinas, [...] [lo que] provocó la resurrección inesperada de una población “Muisca” urbanizada. [...] [que reclamó sus tierras], y las tierras de resguardo son por ley inalienables [...] Después de haber intentado, por petición de cabildo, recuperar los terrenos en litigio (y haber sido desalojados por la policía), la comunidad está hoy comprometida en una lucha jurídica con el fin de que se les reconozcan sus derechos territoriales” (Gros, 200, p. 62).

<sup>100</sup> Gros comenta que “para los neo-indígenas, aquellos que [...] tratan de reunir los hilos de una historia perdida” y la construcción de su identidad como herederos de unas tradiciones pasadas, los embarca en la afanosa búsqueda de reconstruir su presente a partir de lo que conciben como su pasado (Gros, 2000, p. 72).

En contraste con la apertura del Museo con respeto al uso de plantas como el yagé y la coca, la revisión de prensa de este período da cuenta de la batalla que el gobierno librara contra estas mismas plantas, consideradas como “un cáncer” para el país por ser asociadas con el “flagelo del narcotráfico” (Gómez, 1991, 29 de diciembre, p. 7A). En agosto de 1998 se reporta la erradicación de “cultivos ilícitos” en el resguardo indígena de Pitayó, en el Cauca que se dice, estaba asociados a la violencia entre los habitantes de la zona (Melo, 1998, 9 de agosto, p. 13A).

En oposición a estos discurso de erradicación, se menciona la lucha de los taitas Cofanes en Putumayo y Nariño, por proteger el santuario de las plantas medicinales indígenas, entre ellas el yagé, gracias a sus esfuerzos, el Ministerio de Ambiente y Parques Nacionales, financiado por la Embajada de Holanda, la Fundación Gordon and Betty Moore y *Amazon Conservation Team* declaró la zona “Santuario de Flora” con el fin de proteger las plantas sagradas de estas comunidades que tienen propiedades curativas y que están en peligro de extinción (*El Espectador*, 2008, 3 de junio, pp. 26-27). Este aparente interés común del gobierno y las comunidades indígenas contrasta con las tensiones que surgieran entre ellos por los derechos territoriales indígenas y los intereses comerciales de explotación petrolera, minera y turística alrededor de esos mismos territorios.

En 1995, los U’wa ganaron una acción de tutela contra la multinacional petrolera Occidental de Colombia (OXI), que no podría explorar ni explotar el territorio indígena, la Corte precisó que “la cultura de las comunidades indígenas [...] corresponde a una forma de vida que se condensa en un particular modo de ser y de actuar en el mundo, constituido a partir de valores, creencias, actitudes y conocimientos, que se afecta de ser cancelado o suprimido a ello puede llegarse si su medio ambiente sufre un deterioro severo” (Gómez, 1995, 13 de septiembre, p. 3B). Un mes después, la OXI obtendría la licencia del Ministerio de Medio Ambiente para iniciar las explotaciones, en respuesta los U’wa aseguraban que con la explotación petrolera “el hombre blanco ha roto la armonía de la naturaleza. Sólo le falta violentar la línea sagrada donde está el corazón de la tierra: el territorio U’wa” (Morales, 1996, 25 de agosto, p. 11A) y en un par de meses protestarían con suicidios colectivos que lograron temporalmente detener la explotación por parte de la petrolera (*El Espectador*, 1996, 30 de diciembre, p. 11D).



Un representante de los U'wa explicaría que la explotación petrolera de manos de la OXY, causaría “una enfermedad muy grave [...] a la madre tierra” y a su pueblo, encargado de velar por el equilibrio de su mundo, (Gómez, 1997, 2 de febrero, p. 9A). En todo caso el gobierno daría “vía libre” a la explotación petrolera en el territorio U'wa” a pesar de la oposición de varias organizaciones indígenas<sup>101</sup> (Laverde, 2006, 16-22 de julio, p. 10A). Así como los U'wa, alrededor de “500 indígenas, de las cuatro tribus del Caribe – Koguis, Arhuacos, Wiwas y Kankuamos –” se opusieron en 1997 a la construcción de la hidroeléctrica de Besotes en Cesar, la represa del río Ranchería en la Guajira y el puerto de Brisas en el municipio de Dibulla, todos ellos territorios sagrados, de pagamentos, que ellos denominan como “La Línea Negra”, mostrarían también su indignación frente a la ridiculización que se hacía de ellos en los hoteles ubicados en cercanía al Parque Nacional Tayrona, donde los meseros eran “disfrazados de indios para servir a los turistas” (Molano, 1997, 29 de abril-5 de mayo, p. 14A).

Las tensiones entre los pueblos indígenas y el gobierno continua, y en diciembre de 2008 la minga indígena marchó con destino a Bogotá, tres meses antes todos los resguardos y organizaciones indígenas del país se dieron cita en el Cauca, donde se esperaba igualmente la asistencia del entonces presidente Álvaro Uribe, quien no se presentó. Daniel Piñacué, Miembro del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), cuenta que ante este y otros “desplantes”, los indígenas decidieron ir hasta Bogotá:

Decidimos bloquear la vía Panamericana. El alto gobierno había dicho que más de demorarían los indígenas en bloquear la carretera, que la fuerza pública en levantarlos [...]. Fueron más de 24 horas en las que bloqueamos la vía [...]. Nos sacaron a punta de bala [...]. Decidimos entonces salir rumbo a Cali [...] [y] desarrollar allí el debate con el señor Presidente [...]. El Presidente había manifestado que sí asistiría [...]. Comenzó la sesión y él no llegaba [...], apareció el Presidente a pedir que nos reuniéramos de nuevo. Era imposible. Días después nos reunimos en La María, pero no nos sentimos satisfechos con lo que allí se concluyó, entonces decidimos continuar la minga hasta Bogotá [...]. Llegamos el 20 de noviembre, a pesar de que tuvimos algunas dificultades como en Ibagué donde el mismo Presidente ordenó no dejar ingresar a los indígenas. En Bogotá, [...] se nos unieron [...] estudiantes y muchos sectores sociales [...]. [...] Pensamos que allí se iba a desarrollar el debate con el Presidente. No se dio (Piñacué, 2008, 26 de diciembre, p. 36).

---

<sup>101</sup> Asegura Gros que “para las organizaciones políticas indígenas que ocupan ahora el primer lugar en la escena, el “territorio” es ante todo un “derecho”: derecho a existir como pueblos” (Gros, 2000, p. 86).

### *Algunas consideraciones sobre la renovación del Museo del Oro entre 1990 y el 2008*

En las representaciones de 1990 al 2008, continúan las exaltaciones a las jerarquizaciones sociales y políticas, las piezas más elaboradas se atribuyen a los gobernantes y líderes religiosos, de quienes se dice incluso que son los únicos que tenían acceso a ciertos objetos y materiales, exclusivos: como las esmeraldas, cuarzos, conchas. En la sala de Cosmología y Simbolismo del actual Museo del Oro, hay una sección dedicada justamente a resaltar esta exclusividad y estatus diferencial, se dice que a los líderes se los respetaba a tal punto que se prohibía mirarlos a los ojos o permitir que tocaran el suelo, por lo que siempre debían ser llevado en andas. Otra continuidad que encontramos en las representaciones del Museo del Oro es la exaltación de la monumentalidad y de la tecnología orfebre, como elementos que “muestran” un avanzado “desarrollo” de las sociedades prehispánicas a las que hace referencia el Museo. De modo que a pesar de que las últimas décadas la antropología haya cuestionado las representaciones etnocéntricas en las que un modelo particular de sociedad, como el occidental europeo, se asume como universal y regla a partir de la cual se establecen comparaciones con otras sociedades que al no cumplir dicho modelo aparecerían como inferiores, o “menos” “desarrolladas”, en el Museo parecieran permanecer algunos “residuos” del evolucionismo cultural, si bien, no está explícito en los textos que acompañan los objetos exhibidos en las vitrinas, ni en el catálogo de la exhibición permanente.

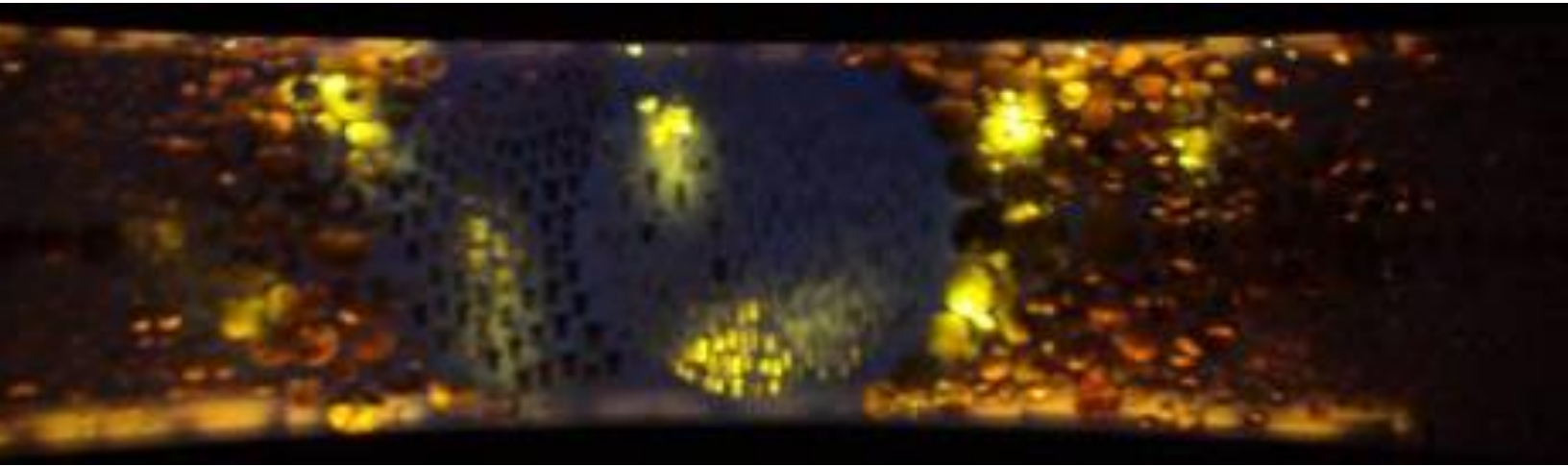
Por otra parte en lo que respecta a las piezas la colección vemos cómo se mercantiliza su iconografía en las réplicas que se venden en la tienda del Museo, así como en recuerdos como borradores, corbatas, pocillos, pisapapeles, libretas, etc. Y en cuanto a la exotización de la indianidad podríamos decir que lo que se produce en el Museo es una representación de los indígenas actuales como sujetos abstraídos, con una suerte de identidad esencial y estática que se transmitiría sus ropas tradicionales inmutables, y en sus rostros “imperturbables” y anónimos, con los que se pretende representar un indígena, “prototipo”, negando que cada uno de los personajes que aparecen en las fotos de la puesta museográfica del actual Museo del Oro, han vivido, luchado, padecido, enfermado y tienen una historia de vida particular que no puede subsumirse a la imagen impresa en los paneles del Museo o en las postales de “La diversidad” que los guías, como yo, entregamos a los visitantes que querían llevarse un “recuerdito” del Museo.

En lo que respecta a la construcción de la idea de un patrimonio común, nacional, en el que estarían incluidos los objetos prehispánicos que guarda el Museo, vemos también una continuidad, la diferencia es que en el Museo más reciente, de la década de 1990 y en el reabierto en el 2008, la idea de patrimonio está ampliada, no se limita a unos objetos concretos, sino que incluye una serie de elementos inmateriales, ligados a las tradiciones que en cierta medida se mantienen en los territorios del país y que pueden de algún modo aumentar la valoración simbólica de las piezas arqueológicas en las que podrían encontrarse cierta información sobre los modos de vida de la gente que habitara en el territorio antes de la Conquista y que desarrollaran prácticas de tejido, produjeran música y danzas, se relacionaran de un modo posible con los animales, con la naturaleza, con la enfermedad, con la vejez, con la muerte.

El discurso patrimonial se extiende al ámbito de la vida cotidiana y el Museo transforma sus visitas guiadas y animaciones pedagógicas, pensando en que el público puede también apropiarse del “patrimonio” “arqueológico” cuando se identifica con los grupos humanos que lo elaboraron, lo usaron, lo significaron, lo ofrendaron y lo valoraron como algo “vivo” en sus comunidades. El “animador” pedagógico, es entonces para el Museo de la década de 1990 y hasta la fecha, aquel que puede darle vida a las piezas, en un ejercicio ameno de conversación con el visitante que llega al Museo con historias y anécdotas que puede compartir y asociar a las piezas.

Desde finales de la década de 1980 el Museo empezó a preocuparse por su público y en particular por los niños que lo visitan con sus familias o con sus compañeros de clase dentro de visitas de clase programadas. En la década de 1990, este interés se concreta con la aparición de la figura del “animador pedagógico” que se une al equipo de guías del Museo, para trabajar de forma exclusiva con los niños. Esta transformación en la estructura institucional del Museo repercute igualmente en la puesta museográfica y en sus representaciones de la indianidad, se incorporan dioramas y ayudas didácticas menos técnicas, más sencillas y en dicha medida más accesible a una variedad de públicos no expertos. Las visitas y recorridos guiados se vuelven más flexibles, al punto de construirse en “en el camino” (en el recorrido con los visitantes). Los guiones y los catálogos incluyen nuevos temas, enfocados a reconstruir posibles contextos sociales, prácticas de enterramiento, sacrificios rituales, manejo ambiental, etc.

En el actual Museo del Oro, remodelado y reabierto en el 2008, se reconoce que el pasado se escribe desde el presente” y que hay muchas cosas que simplemente “no sabemos” sobre ese pasado, – como lo indica Sandra Mendonza, antropóloga y curadora del Museo—.Y si no podemos tener certezas sobre ese pasado, si el Museo no es más que una articulación de hipótesis y supuestos sobre ese pasado, cabe la pregunta por el presente, incluso más que la pregunta curiosa por el pasado. Es en este contexto que mi experiencia como guía del Museo, me llevó a preguntarme por las representaciones más pertinentes para el presente y para los visitantes que me acompañaban, esperando quizás respuestas, y por qué no, más preguntas: “Esto [refiriéndose al taller Frente a la vitrina] me llenó de preguntas, preguntas que no tenía, y eso en sí ya es una ganancia. [...] Una variedad de experiencias y de opiniones, que nos llevan a confrontar lo que sucede en el Museo” (Ariel, 2010, 28 de agosto).



**Sala de la Ofrenda, Museo del Oro, exhibición 2008. Archivo personal.**

## CONSIDERACIONES FINALES

El museo, el museo..., ¿qué es eso?  
¿Templo de las musas o palacio de las musarañas?  
¿Lugar de plasmación objetual del espíritu humano  
o deshumanización espiritual de los objetos antes dotados de funcionalidad?  
¿Guardería – camuflada – para escolares y otros aprendices más crecidos?  
¿Centro de atracciones – estáticas – y actividades multimedia?  
¿Escala para quien se precie de estar al día en cuanto a rituales de consumo cultural?  
Ignacio Balerdi, *La Memoria Fragmentada*

Como dijimos al inicio de este trabajo, el Museo del Oro, no puede escapar a la representación, el arqueólogo y el curador re-construyen el pasado prehispánico desde el presente, en el marco de unos regímenes de enunciabilidad y visibilidad históricamente contingentes. Las representaciones y significaciones de la indianidad que pueda producir el Museo están igualmente articuladas a los saberes también históricos de la antropología, la arqueología y la museografía, los discursos jurídicos, una serie de sujetos avalados para significar la indianidad, instituciones, comunidades científicas y prácticas de saber-poder-representación, que en un momento dado integran un ensamble o dispositivo de representación, que a su vez es histórico y puede rearticularse y reconfigurarse en torno a unas racionales y objetivos específicos. A través de un ejercicio analítico arqueológico-genealógico, describimos una serie de condiciones históricas que permitieron la emergencia del Museo del Oro y su posterior consolidación como institución museal.

Establecimos que las prácticas del coleccionismo y clasificación que se desarrollaran en el siglo XIX en Colombia (González-Stephan, 2000) fueron fundamentales para la futura emergencia del Museo del Oro, así mismo el desarrollo de las disciplinas de la arqueología y la antropología y su institucionalización entre las décadas de 1930 y 1940. En los primeros catálogos del Museo del Oro que diseñara Gregorio Hernández de Alba en 1944 y 1948 destacamos la constante exaltación estética y tecnológica de las piezas de orfebrería del Museo del Oro y la asociación de estas piezas a sociedades jerarquizadas. Identificamos estas representaciones del pasado prehispánico y de la indianidad articuladas a una emergencia discursiva del evolucionismo cultural que estaba muy

ligado en la época a la definición de la indianidad en términos de “civilización” y “barbarie”, categorías de uso frecuente en la prensa de la época.

A este respecto quisiera agregar que los discursos de estratificación social y cultural, así como los binarismos “civilización” – “barbarie” que identificamos en las décadas de 1930 y 1940,<sup>102</sup> pueden rastrearse mucho antes. Castro-Gómez indica la emergencia entre el siglo XVIII y el XIX, del *dispositivo de blancura* que tiene como objetivo la diferenciación y distinción – en términos de diferencia y de distancia espaciotemporal– entre unos grupos que se autodenominan como hombres de “ciencia”, herederos de la civilización e ilustración occidental europea, frente a otros grupos sociales, “habitantes del pasado” (2005, p. 15).<sup>103</sup>

En este dispositivo se articularían los primeros estudios arqueológicos que como lo indican Castro-Gómez (2005) y Langebaek (2003) estarían muy cercanos a la historia natural. Se distingue entre los habitantes de las tierras altas y las tierras bajas, de climas fríos y cálidos, y se asigna a los primeros un mayor nivel de civilización mientras los de abajo serían “gentes [...] a quienes no gobierna el uso recto de la razón y del consejo, se han dirigido por sí mismas con una especie de indiferencia y abandono, que no se haría creíble entre personas racionales” (Mutis citado por Castro-Gómez, 2005, p. 185). Bajo la emergencia discursiva del evolucionismo cultural se significó la indianidad como opuesta a la civilización, y también como lugar desde el cual reclamar la independencia del sistema colonial español. Durante el proyecto independentista se exaltaría el alto grado de “civilización” alcanzado por las poblaciones nativas americanas antes de la conquista española. Una vez lograda la independencia, esta exaltación al nativo americano se diluiría en la invisibilidad y el silencio, que volvería a definir como “bárbaro” o no “civilizado” (Rojas, 2001; Garrido, 2002, Langebaek, 2003).

---

<sup>102</sup> Langebaek dice que el tema de la “decadencia de la raza” fue central en la arqueología a comienzos del siglo XX, y añade que sólo a partir de la década de 1930 se iniciaron en el territorio nacional las excavaciones arqueológicas que traerían nuevos datos que serían comparados y contrastados con los estudios etnográficos que se adelantaron entre las poblaciones indígenas de la época, con la pretensión de encontrar continuidades y posibles explicaciones para el pasado prehispánico desde las fuentes vivas del presente, que eran sus herederos, si bien se les consideraba degenerados con respecto a las “grandes civilizaciones del pasado” (Langebaek, 2003, p. 127, 132, 145).

<sup>103</sup>“Al oponer lo civilizado a lo no civilizado no se podían pasar por alto las diferentes razas, o pueblos, y las condiciones que los hacían más o menos cercanos al modelo de civilización” (Ibíd, p. 36).

Como vimos en nuestro análisis la distinción entre indígenas de las tierras de arriba y abajo, grupos sedentarios y nómadas se mantiene en el siglo XX. La arqueología y las exhibiciones del naciente Museo del Oro privilegiarían a los grupos orfebres prehispánicos que se asumían como sedentarios, jerarquizados, con divisiones claras de trabajo y sectores especializados: orfebres, alfareros, escultores, etc.<sup>104</sup> En el Museo del Oro de las décadas de 1940 y 1950, la exhibición de las piezas de la colección está inserta en regímenes de enunciabilidad y visibilidad en los que sólo los grupos orfebres prehispánicos son exaltados por la belleza y delicada elaboración de su cultura material, los grupos no orfebres quedan automáticamente al margen de la colección del Museo del Oro. Gnecco señala que la puesta en escena de las colecciones arqueológicas en los museos “responde a efectos de poder muy concretos” ligados a la práctica disciplinaria y hegemónica de la arqueología” (Gnecco, 2001, p. 74) y asegura que la historia hegemónica nacional que se narra en los museos inscribió a los pueblos indígenas en una suerte de pasado prehispánico predecesor a la nación moderna,<sup>105</sup> un pasado estático en el tiempo. Además, sólo los grupos que habían materializado su nivel de “desarrollo” en orfebrería, estatuaria y construcción de grandes ciudades (Muisca, Quimbaya, Tairona y la gente de San Agustín y Tierradentro) aparecerían representados en los museos a lo largo del siglo XIX y en buena parte del XX (Gnecco, 2000, p. 173-175).

Por otra parte entre las décadas de 1950 y 1960 vemos como los catálogos del Museo empiezan a incluir cronologías sobre las piezas de la colección y las sociedades a las que se adjudican, aparecen aproximaciones cronológicas y periodizaciones. Podríamos decir que el

---

<sup>104</sup>La articulación de la arqueología con la biología se hasta mediados del siglo XX, que no se limitaría al discurso del evolucionismo cultural sino que fundamentaría también el difusionismo y el estudio de biológico de los grupos indígenas contemporáneos para establecer líneas de conexión entre unos y otros grupos y desarrollar en torno a posibles migraciones una serie de mapas en relaciones de proximidad, se inicia el estudio de “las manchas congénitas, los grupos sanguíneos, la craneometría y las lenguas nativas y la toponimia” (Ibíd., p. 174). Sin embargo, en los catálogos y guiones museográficos, así como en el archivo de prensa revisado no hay una clara referencia al difusionismo, así que no le hemos dedicado un espacio amplio de análisis.

<sup>105</sup>Asegura Pazos que el museo que nace en el siglo XIX, en el marco de un proyecto de nación, “en consonancia con el proyecto general de la ciencia moderna y el afán ilustrado de la nueva gobernabilidad, de que los museos [...] proporcionen al ciudadano, que ahora objeto de conocimiento, los principios de inteligibilidad de una naturaleza que hay que dominar y, en el caso de los primeros museos de antropología, de una historia que desde las sociedades primitivas conduce teleológicamente hasta él” (Pazos, 1998, p. 35).



dispositivo de representación de la indianidad está claramente marcado por una racionalidad que promueve la sistematización y la producción cuidadosa de interpretaciones a partir de los estudios arqueológicos. Langebaek asegura que en este período emerge una nueva racionalidad arqueológica “normativa” en la que se inscribe Luis Duque Gómez quien fuera director del Instituto Nacional de Antropología y del Museo del Oro (Langebaek, 2003, p. 179 – 182).

La exhibición del Museo del Oro incluiría a partir de este período otros materiales además del metal, cerámica, líticos, madera, hueso, textil, todos asociados en conjunto a período aproximados. La década de 1960 y 1970 está marcada por la apertura del nuevo edificio del Museo del Oro y la consolidación del mismo como institución museal en la que participan un grupo de expertos en las disciplinas de la arqueología y la museografía, organizados en departamentos que se orientan a la colección, conservación, investigación, exhibición, difusión y educación – tareas que la UNESCO y el ICOM atribuyen a los museos mundo entero. Como mencionamos previamente, el Museo del Oro se instala en un espacio diseñado bajo los nuevos dictámenes de la museología internacional, las nuevas salas de exhibición permiten la incorporación de nuevas temáticas y la profundización en las técnicas de metalurgia y orfebrería.

El Museo del Oro, articulado al dispositivo de representación de la indianidad se transforma y se articula a otras racionalidades. Las teorías difusionistas de la arqueología se reconfiguran en torno al dispositivo de representación de la indianidad para establecer continuidades entre los grupos prehispánicos y los grupos indígenas contemporáneos. Se retomó a una vieja tradición de los siglos XVIII y XIX, bajo la cual se creía que “el pasado se podía comprender entre las sociedades indígenas del presente” (Ibíd, p. 191). A partir de los estudios etnográficos se establecen comparaciones entre unas y otras; las piezas exhibidas en el Museo del Oro empiezan a narrar ámbitos de la vida social de sus artífices, en torno a los sistemas en los que se articularían las prácticas de manejo ambiental, economía, relaciones interétnicas, guerras, y prácticas de intercambio, y por primera vez se trata de explicar el valor simbólico y la iconografía de las piezas de la colección.

El trabajo de Reichel Dolmatoff de 1988 transformará de manera contundente el guión y la puesta museográfica del Museo del Oro como pudimos apreciarlo en los catálogos de 1994 y el 2008.<sup>106</sup> Se articulan en el Museo fragmentos de la tradición oral de comunidades indígenas contemporáneas Kogui, Ticuna, Embera, etc., utilizadas para comprender la iconografía y simbología de las piezas de la colección. (Langebaek, 2003, p. 191), más que para visibilizar a las comunidades indígenas actuales, que resultaría representadas como grupos abstraídos en tiempo, ahistóricos e inmutables, excluyendo cualquier representación de las identidades indígenas móviles, en las que se entremezclan las identidades campesinas y mestizas, entre otras (Bocarejo, 2001).

El Museo del Oro, articulado al dispositivo de representación de la indianidad, igualmente histórico y contingente al cambio y a la reconfiguración, ha operado, como hemos visto hasta aquí, bajo diferentes racionalidades de *diferenciación-oposición*, *estratificación*, y *continuidad*. En las décadas de 1980 y 1990, una nueva racionalidad entrará en juego y se articulará al dispositivo de representación de la indianidad y por extensión al Museo del Oro anclado en este dispositivo: la racionalidad de la *diversidad* y el *relativismo cultural*. Las comunidades y movimientos indígenas (en varias ocasiones apoyados por antropólogos) logran mayor visibilidad en estas dos décadas, lo mismo ocurre con sus demandas por la garantía de derechos especiales que atiendan a sus especificidades y les permitan conservar su territorio, lengua, saberes tradicionales, prácticas rituales, etc.

La antropología de la época sufre una serie de rupturas con los modelos positivistas, en los que se presumía que el antropólogo era objetivo, neutral y estaba revestido de un conocimiento universal científico que no entraba en diálogo con los conocimientos tradicionales, locales de las comunidades. Al romperse el velo de “objetividad” y la separación entre el sujeto investigador y el “otro” objeto de investigación, la antropología y arqueología dan cabida a un nuevo régimen

---

<sup>106</sup>“Reichel-Dolmatoff fue un convencido de que, pese al proceso de conquista, las sociedades nativas habían mantenido su manera de ver el mundo. Como resultado, empezó a preocuparse por interpretar los objetos arqueológicos a partir de lo que decían los indígenas, más que desde del contexto arqueológico. Esta metodología culminó en la obra Chamanismo y orfebrería Hizo un llamado a una arqueología que se alejara de simples relaciones entre causa y efecto y se preocupara más por modelos tomados de la teoría de sistemas, la misma que, aunque expresada en términos nativos, resultaba útil para explicar las complejas relaciones entre los indígenas de las tierras bajas y la selva” (Langebaek, 2003, p. 192).

de inteligibilidad y enunciabilidad de la indianidad: el relativismo epistémico. Los saberes y especificidades de los grupos estudiados adquirieron una valoración distinta, se reconocieron como saberes situados, condicionales, como lo sería también la antropología y la arqueología occidentales. En este contexto aparecen nuevas preguntas sobre “el compromiso social y el relativismo” (Langebaek, 2003, p. 209), como las que reconoce Nina de Friedemann – con relación al compromiso social del antropólogo – en las notas periodísticas de la década de 1980 a las que nos referimos previamente, y Sandra Mendoza – con respeto al relativismo epistémico –, curadora del Museo del Oro, en el catálogo del 2008.

En la década de 1990 aparecen en Latinoamérica una serie de políticas multiculturales, y Colombia a partir de la constitución de 1991 “enunció un *deber ser*: el país pluriétnico y multicultural” (Gnecco, 2003, p. 20). Sería un error confundir el multiculturalismo con la multiculturalidad a partir de algunos grupos con sus especificidades reclaman derechos particulares como los que mencionamos previamente. Restrepo aclara que el multiculturalismo es una política de Estado que se concretiza en una jurisdicción particular, “un hecho jurídico-político en nombre de la diferencia cultural” (Restrepo, 2008, p. 37), más que una descripción de las diferentes culturales que pueden confluír en un mismo espacio, como en Colombia. En Colombia el multiculturalismo produce unas formas de entender la diferencia en términos de “minorías” y “mayorías”, las primeras subordinadas a las segundas y aglutinadas en una gran comunidad imaginaria nacional (Walsh, 2006; Anderson, 1993).

En Colombia, los museos insertos en la política multiculturalista, pretenderían ofrecer una idea de diversidad y diferencia, pero siempre aglutinada dentro de una gran colectividad nacional bajo la cual quedarían encapsulados y subordinados como grupos minoritarios. En el Museo del Oro aparecen así fotos que tratan de mostrar esa diversidad fenotípica que se “evidenciaría” en los diversos tonos de piel, facciones, estaturas, corporalidades de grupos “indígenas” autorreconocidos y reconocidos jurídicamente tales, así como otros de “colombianos” a los que se les reconoce – y adjudica – además de una identidad nacional englobante ligada a la comunidad imaginaria de la nación - una identidad local o regional – igualmente adjudicada a otras comunidades imaginadas - como “antioqueños”, “sanandresanos”, etc.

La política multiculturalista que se articula al Museo del Oro, no implica, que estos grupos diversos, locales, “étnicos”, “minoritarios” puedan construir o participar en las construcción de sus representaciones en el Museo, o que los Koguis, Emberas, Huitotos, etc., que se muestran en las fotografías del Museo, tengan “voz” en lo que respecta a la construcción de las representaciones que se hacen de ellos en exhibiciones, guiones y puestas museográficas. Se deslegitiman las quejas de quienes aseguran que estos grupos no están reconocidos en el Museo, pues desde esta política multiculturalista, que funciona también como un régimen de inteligibilidad y enunciabilidad de la diferencia, basta con que “la mayoría” diga que reconoce a la minoría, y sea la “mayoría” la que elija cómo debe ser representada.<sup>107</sup>

La nueva racionalidad *multiculturalista* alrededor de la cual se articula el dispositivo de representación de la indianidad y el Museo del Oro en la década de 1990, se postula como el “reconocimiento de la diversidad” pero tiene el efecto contrario del silenciamiento y la deslegitimación de la “voz de la diferencia” (Gros, 2000).<sup>108</sup> En el Museo reinaugurado en el 2008, se prefieren las fotos; los grupos indígenas actuales aparecen con sus trajes tradicionales, evocando una tradición inmutable, que se articularía armónicamente con las “otras piezas de museo” exhibidas en las vitrinas – que datan de hace 500 o hasta 1500 años –. Para ser indígena “se exige presentarse como un museo vivo, exhibir carné de antigüedad no menor de 500 años” (Vasco citado en Bocarejo, 2001, p. 173).

La diversidad que proclama el discurso multiculturalista es también un recurso intercambiable que puede *mercantilizarse* (Yudice, 2002) con el fin de atraer visitantes y turistas con deseos e intereses particulares. El nuevo Museo del Oro, que abre sus puertas al público en el 2008, se define explícitamente como un centro cultural que ofrece una serie de servicios: educativos, de

---

<sup>107</sup>En el museo el patrimonio es celebrado como sustancia fundamente de la nación (García-Canclini, 1989, p. 152) y allí se reproduce “reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron” (García-Canclini, 1989, p. 158).

<sup>108</sup>Asegura Gros que el reconocimiento de “la diferencia” tiene como correlato la “deslegitimación” de las demandas que los grupos que se definen como diferentes hacen al Estado, se desvirtúan sus luchas por el reconocimiento y respeto de sus derechos a mantener sus diferencias culturales y su autonomía; pues, ya se habrían reconocido y garantizado, en el marco legal (Gros, 2000, p. 45).

esparcimiento, de alimentación, para un público masivo, creciente, cada vez más “variado” y “exigente”, al que hay que educar, pero también entretener, y al que debe acogerse de forma tal que siempre quiera volver y difunda una buena imagen del Museo a través del “voz a voz” (Appadurai, 1996; Karp, 2006). Podríamos decir que la racionalidad más reciente que articula al Museo en el dispositivo de representación de la indianidad es *la diversidad y la diferencia como recurso “cultural”*. Hemos llegado así a la configuración actual del dispositivo de representación de la indianidad y del Museo del Oro.

El dispositivo se ha articulado y rearticulado en torno a una serie de racionalidades que involucran ciertos regímenes de enunciabilidad y visibilidad, saberes, instituciones, sujetos en posiciones y *locus* enunciativos particulares, que permiten a su vez la emergencia de discursos y representaciones de la indianidad. En el dispositivo han ocupado un lugar fundamental los saberes de la antropología y la arqueología, la museografía, así como las instituciones académicas en donde estos saberes se han institucionalizado el Instituto Etnológico, el Instituto de Antropología, las universidades, los museos arqueológicos, etnológicos y antropológicos, igualmente se han articulado los Ministerios de Educación y Cultura, la legislación de protección al patrimonio a nivel nacional, los lineamientos internacionales de la UNESCO y el ICOM para los museos, las comunidades y movimientos indígenas, las organizaciones internacionales, los programas turísticos, la publicidad, los medios de comunicación, etc.

En este dispositivo se han producido formaciones discursivas y representaciones de la indianidad como el evolucionismo cultural; el patrimonio como un bien común nacional que debe ser protegido, conservado y manipulado exclusivamente por ciertos sujetos avalados para ello; la exotización de la indianidad; y la fetichización y mercantilización del patrimonio arqueológico. El Museo del Oro se ha rearticulado y transformado, se han dado ciertas rupturas con respecto a sus representaciones de la indianidad, así como continuidades. En el actual Museo del Oro, remodelado y reabierto en el 2008, continúan las exaltaciones a las jerarquizaciones sociales y políticas, las piezas más elaboradas se atribuyen a los gobernantes y líderes religiosos; se exalta la monumentalidad y la tecnología orfebre, se establecen relaciones entre la tradición oral de comunidades indígenas contemporáneas y la simbología e iconografía de las piezas, y se trata de explicar los modos de vida de la gente que habitara en el territorio antes de la conquista, se hace

referencia a las prácticas de tejido, a la música, las danzas, las relaciones con el medio ambiente, la enfermedad, la vejez, y la muerte.

En el Museo del Oro se ha transformado la concepción del visitante, que es visto ahora como parte activa, que entra en diálogo con la colección, el guión museográfico y las guías del Museo. La guía se estructura como una conversación amena en la que ya no prima el tono científico sino el aprendizaje colectivo, dialógico y constructivista. El Museo reconoce hay muchos vacíos y no tantas certezas con respecto al pasado prehispánico, y en medio de esos vacíos cabe la pregunta por el presente y por las representaciones que son más pertinentes, pues si bien nos movemos en un plano representacional y no hay forma de presentar simplemente la “realidad” tal cual “es”, no significa que todas las representaciones sean iguales, qué tengan el mismo valor, tengan los mismos efectos o respondan todas a los mismos intereses.

El Museo del Oro es un terreno en disputa, así como son las representaciones y significaciones de la indianidad, y en la medida en que pueden confrontarse estas posiciones diversas de visitantes, guías y de los mismos curadores y que han diseñado sus vitrinas y guiones museográficos, en los 70 años que han transcurrido desde la fundación de su colección, podemos pensar el Museo como un espacio de discusión, vivo, pertinente y útil. Señala Balerdi que el museo no es un simple cofre de objetos, destinado a su protección y salvaguarda, ni tampoco una bella “galería [...] de metáforas materiales o intangibles”, o un “panteón de reliquias” sino un espacio vivo, que puede ser pensado, y porque no, “soñado una y otra vez” (2008, p. 19). Esta creo, es la representación más pertinente, los guías, las puestas museográficas que van encaminadas a la problematizaciones, al extrañamiento de las representaciones que ha escogido el curador así como al extrañamiento de las representaciones que nosotros mismos producimos de la indianidad, como visitantes del museo, frente a sus vitrinas, y fuera de ellas en el presente, aquí y ahora.

El reconocimiento de nuestra posiciones de sujetos, de nuestros discursos y de nuestras prácticas de representación en el marco de los regímenes de significación, inteligibilidad y enunciabilidad en los que nos articulamos en nuestro contexto histórico y desde una determinada posición de sujeto, que es tan poco natural y esencial a nosotros como las representaciones de las que hemos hablado a lo largo de este documento. A lo largo de este trabajo he querido mostrar algunas de

las muchas voces que resuenan en el Museo, sus apuestas e inquietudes particulares en un terreno en disputa, terreno que es justamente el de las representaciones y significaciones de la indianidad, de la “nación”, de la “identidad”, de la “memoria” que como dijimos al inicio de este texto, han de ser puestas entre paréntesis y problematizadas. Este ejercicio de problematización es el primer paso para empezar a preguntar por otros modos posibles de vivir el momento presente, y si los museos pueden contribuir en esta problematización, tendrán una función vital que sobrepasa la exhibición armoniosa y bella de sus colecciones, así como la remodelación de sus instalaciones.

Yo de alguna forma creo que en ciertos casos se logra llegar a la persona pero a veces no. pero, pues yo con las guías lo que realmente quiero es llegar a la persona, generar una experiencia con la que esa persona se identifique, ¿cierto? [...]. O sea que yo diría que yo esperaba un poco más [...], que tú salgas del museo y te cambie la vida, que tú salgas distinto [...], uno debería reflexionar, y generar en la persona preguntas, generar discusión, generar dudas. Si eso no se genera, y uno solamente sale del museo pensando “tan bonita la guía”, “tan bonito que habló y como sabe esa niña”, eso no sirve de nada (Clara, 2010, 15 de octubre).

### **Balance: Una *representación* posible del Museo del Oro.**

Quisiera finalizar reafirmando las apuestas teóricas y metodológicas que guiaron esta investigación y así como sus propósitos particulares. En primer lugar, quisiera aclarar cómo entiendo este ejercicio investigativo desde una perspectiva *micropolítica* y *microhistórica*. Asimismo, quisiera centrarme en las especificidades de la aproximación que he tenido al Museo del Oro, así como a las prácticas y discursos que han dado forma a una cierta narrativa, comprensión e incluso producción de la indianidad en el mismo. Sin que esto implique, que el Museo del Oro, como bien lo explicaré más adelante, sea una entidad independiente con una racionalidad desconectada de otros dispositivos más complejos que intervendrían en la producción de la indianidad no sólo en el plano conceptual o enunciativo de la misma, sino en las prácticas concretas de relacionamiento de los sujetos y sus planos de experiencia.

En un primer momento explicaré mis políticas investigativas, mis escogencias de fuentes así como las rejillas a través de las cuales las he analizado, y las constelaciones discursivas que he pretendido entretejer en el análisis de estas fuentes. Para ello retomaré la discusión de Foucault

en torno al *archivo* y mis planteamientos iniciales en la introducción del documento que he escrito en torno a una “historia posible del Museo del Oro” como una representación situada que entra inevitablemente en tensión con otras representaciones posibles del mismo. Seguidamente, intentaré hacer explícitas las condiciones en las que desarrollé esta investigación, reconstruyendo, como lo hice en el mismo documento de la tesis, mi posición de sujeto investigador y las condiciones de posibilidad en las que desarrollé este trabajo. Para ello pretendo ubicar también los límites de mi investigación, los intereses y escogencias, no gratuitos – ni mucho menos ajenos a mi propia posición subjetiva – que llevan a destacar ciertas fuentes sobre otras y a ubicarlas en una posición particular en la escritura de este trabajo.

Como afirmé en el primer capítulo, “La representación *en* el Museo del Oro”, en este trabajo me interesaba adelantar un ejercicio *micropolítico* y *microhistórico* a partir de la arqueo-genealogía foucaultiana, centrado en ciertos puntos, en mi opinión, neurálgicos en la configuración de las diferentes puestas museográficas del Museo del Oro. Me proponía entretener unas *sutiles* continuidades y trasposiciones que considero han servido de condiciones históricas de posibilidad al guión museográfico actual del Museo del Oro, y al trabajo que realizan sus guías frente a sus vitrinas con los visitantes que les acompañan en recorridos por sus salas de exhibición. A primera vista este ejercicio puede parecer bastante amplio e incluso pretencioso, en particular por el período abarcado, que cubre cerca de setenta años.

Considero relevante, ocuparme en este punto de la *aparente* contradicción entre un ejercicio micro (teórica y metodológicamente) y una narración *aparentemente* “macro-abarcadora”. Ante esta *aparente* sobregeneralización, debo sostener que las fuentes que he citado, los discursos de Reichel Dolmatoff –*Orfebrería y Chamanismo* (1988) –, de Nina S. de Friedemann, de algunos visitantes del Museo y guías, las he citado con nombre propio, en ningún momento pretendo generalizar la opinión de un aparente “antropólogo”, “curador”, “guía” o “público” abstracto. No obstante, enmarco estos discursos y a sus sujetos enunciativos dentro de una configuración histórica que les sirve de marco de enunciación. Pues si bien estos sujetos han ocupado uno u otro lugar en la academia o en el Museo mismo, no son personajes suprahistóricos, a los que quisiera atribuir independencia de su contexto, de su formación, de sus aparatajes conceptuales también históricos y situados. Por ello trato de enmarcar, en una narración de la que yo misma



soy creadora como investigadora y lectora de estas fuentes, sus discursos en redes discursivas más complejas que la prensa de la época, me permitía rastrear más ampliamente, fuera del estatuto institucional de la academia antropológica y de sus instituciones más visibles.

Este documento se titula “Brillos y sombras del Museo del Oro”, porque es en el Museo del Oro en el que nacen mis interrogantes y en donde los exploro como guía y más tarde como investigadora. Pero este título está acompañado por un subtítulo que marca igualmente la dirección del documento y la investigación, “discursos y prácticas de representación de la indianidad”. No es mi único propósito estudiar el Museo, no pretendo hacer una historia institucional, tampoco limitar al Museo del Oro la producción de la indianidad como categoría de inteligibilidad, enunciabilidad y de visibilidad de grupos indígenas prehispánicos, de una historia “previa a la nación”, o de producción de una *otredad* contemporánea. Esta última construida, como de manera muy clara y precisa lo muestra Diana Bocajero (2001) en su trabajo “Fragmentos s etnográficos y objetos prehispánicos” en narraciones entrelazadas entre lo prehispánico y lo etnográfico por el Museo del Oro, que llevan a guías, a visitantes, y antropólogos como Bocarejo a preguntarse por otras formas posibles de representación de la indianidad en las vitrinas del Museo del Oro de Santa Marta, Bogotá, etc.

Como la pregunta de fondo de la tesis es genealógica y arqueológica, no podía limitarme a un “archivo” en apariencia previo a la investigación, ya existente, y claramente localizado en el Museo del Oro, en sus publicaciones, en sus miembros actuales y anteriores, y en sus documentos institucionales. La pregunta guía de la investigación es por un parte *¿cómo se representa (y significa) la indianidad en el Museo del Oro?*, que en otros términos podría igualmente expresarse del modo siguiente, como indiqué previamente: *¿bajo qué condiciones históricas las políticas de representación del actual Museo del Oro han sido posibles y qué tensiones y disonancias acompañan a sus prácticas de representación?*

Estas condiciones históricas que han posibilitado una serie de escogencias por parte del Museo de Oro en sus exhibiciones y de sus miembros curadores e investigadores, de sus guías, muchos de ellos antropólogos, no pueden rastrearse si no se sale del Museo del Oro, si no se *construye un archivo*, que no está dado, que hay que armar, que yo he armado de una forma particular y que en mi construcción me ha permitido, y pienso permite a otros hacer *un diagnóstico* del Museo del

Oro presente, y también de los discursos y prácticas que narran, definen, construyen y crean la indianidad en nuestro presente, o configuran nuestros planos de experiencia con esta *otredad* construida, no natural, no ahistórica, situada, problematizable y abierta a ser reconstruida de otro modo, para construir modos de “existencia distintos”. El *archivo* como indiqué con anterioridad, en clave de Foucault, corresponde a sistemas de enunciados, a las posibilidades e imposibilidades enunciativas y de inteligibilidad de que se dispone en un momento dado. Desde esta perspectiva estas fuentes no producen en su conjunto una historiografía lineal y progresiva del Museo Oro, sino un mapa posible de sus articulaciones particulares a relaciones de poder-saber en un momento histórico determinado.

Los discursos y prácticas de representación de la indianidad – de indianización – que definen y producen categorías para entender la *indianidad* emergen en diferentes puntos, y el Museo del Oro es uno de ellos, los enunciados circulan y se entrecruzan, se agrupan, se dividen, se repelen, se vuelven a articular produciendo diferentes construcciones de la indianidad, ligadas no sólo a los objetos que guarda el Museo del Oro, sino también a la chicha, las artesanías, los conflictos entre colonos y nativos, la asociación de la indianidad a uno u otro valor, que como he querido mostrar en este trabajo van mucho más allá del Museo y llegan al Museo mismo, en los comentarios de visitantes, de sus funcionarios, sin que exista un claro margen entre lo que está *afuera* y *adentro* del Museo.

A continuación presentaré un esquema breve de las preguntas puntuales que desarrollé en cada capítulo de la tesis, las constelaciones discursivas que construí en ellos, las fuentes seleccionadas – en el marco de unas decisiones que llevan a visibilizar con más “brillo” unas y a dejar en mayor “oscuridad” a otras – y las rejillas a través de las cuales he leído estas fuentes, y escrito esta historia, con *h* minúscula, posible del Museo del Oro, que no pretende reemplazar otras historias, otras preguntas, otros abordajes y otras representaciones del mismo, que como describí en el documento resultante de mi investigación, es “una representación situada que entra inevitablemente en tensión con otras representaciones posibles”

En el primer capítulo de la tesis tenía por objetivo presentar la *representación* como un eje de análisis central que era a su vez objeto de *problematización* y una *apuesta epistemológica*, las entrevistas y fragmentos de guías y conversaciones que recogí en el Museo, fueron utilizadas

para problematizar la representación como un juego de lecturas y significaciones transpuestas y ubicar la narración del “pasado prehispánico” y de las “piezas del Museo” en un presente histórico igualmente sometido a condiciones de enunciación y de producción de sujetos prehispánicos enunciativos, presente contingente y en el que en dicha medida es posible preguntar por la pertinencia de unas representaciones sobre otras y los efectos materiales que los discursos y prácticas de representación y construcción de la indianidad tienen en los sujetos y sus planos de experiencia de la *otredad*. Quise ubicar en este primer capítulo algunos de los discursos que suelen articularse a la *indianidad* en el Museo del Oro, como lo son los discursos sobre de patrimonio, nación, pasado, mostrar las tensiones que frente a sus definiciones surgen en el Museo actual. Establecí esta lectura de una red de relaciones entre estos discursos y sus sujetos enunciativos en el marco de una categoría estratégica, tomada de Michel Foucault, como lo es la del dispositivo.

En el capítulo 2, me intenté reconstruir algunas de las configuraciones históricas que hicieron posible el surjimiento de una colección prehispánica en el Banco de la República, que luego se consolidaría en una institución museal independiente, especializada en la orfebrería prehispánica y en un espacio abierto al público. En dicho capítulo, destacué la nueva valoración que fueron adquiriendo, en las décadas de 1930 y 1940, los objetos enterrados en cementerios indígenas. Ubiqué igualmente al Banco de la República y a su colección de orfebrería dentro de unas ciertas condiciones históricas que hicieron que el Banco de la República fuera la única institución que en dicho momento podía darle origen, , que desde 1935 era el único avalado legalmente para comercializar oro, incluidos objetos de orfebrería prehispánica. Del mismo modo, identifiqué unas formaciones discursivas importantes para la significación y representación de la indianidad y el pasado prehispánico: el evolucionismo cultural; el patrimonio como un bien común nacional que debe ser protegido, conservado y manipulado exclusivamente por ciertos sujetos avalados para ello; la fetichización y mercantilización institucionalizada del patrimonio arqueológico a través de nacientes planes de turismo.

En el capítulo 3, quise destacar una ruptura en los discursos y representaciones de la indianidad que se producen en el Museo del Oro entre las décadas de 1970 y 1980, a partir de la articulación de una triada de saberes (antropología, arqueología, etnología) que daría lugar una lectura

*arqueoetnológica* de los objetos prehispánicos exhibidos en el Museo y que da pie a una nueva puesta museográfica en el mismo, para lo cual revisé el principalmente el trabajo de Reichel Dolmatoff (1988) que ocuparía un lugar central en los posteriores guiones museográficos del Museo del Oro en la década de 1990 y en la remodelación y reapertura del Museo en el 2008.

En el capítulo 4, me ocupé de éste último Museo e identifiqué algunas continuidades y discontinuidades con respecto a los estratos arqueológicos previamente analizados en los capítulos precedentes. Dentro de las continuidades identifiqué las exaltaciones a las jerarquizaciones sociales y políticas, la monumentalidad y la tecnología orfebre, narraciones interconectadas de la tradición oral de comunidades indígenas contemporáneas y la simbología e iconografía de las piezas prehispánicas. En cuanto a las discontinuidades y transformaciones señalé la nueva concepción del visitante, como parte activa del Museo, y el reconocimiento de los guiones museográficos como narraciones no terminadas, con vacíos y no tantas certezas con respecto al pasado prehispánico.

### *Un museo, muchas voces*

El Museo del Oro no se entiende en esta investigación como una entidad homogénea, y ha sido uno de mis intereses justamente permitir al lector escuchar algunas de “las muchas voces” que resuenan en el Museo del Oro, construir una historia, una representación del Museo que lo definiera principalmente como un espacio de enunciabilidad y visibilidad atravesado por posturas y decisiones, producidas en diferentes posiciones (p. 32), he pretendido hablar del Museo como un “terreno en disputa” en el que se cruzan y entran en tensión diferentes representaciones y significaciones de la indianidad (p. 138). De ahí que en el texto tuvieran igual relevancia las voces de curadores y diseñadores de la puesta y guión museográfico, así como los guías y visitantes que han pasado por el Museo; y me he puesto a la tarea de reunir estas voces en el texto, mostrando sus armonías y disonancias.

Como señala en sus comentarios Diana Bocarejo en el Museo se han dado discusiones importantes y las posiciones de los curadores e investigadores no son todas iguales, ha habido personas que se han retirado del Museo, y esto es importante tenerlo en cuenta. Sin embargo, desde mi marco de posibilidades me fue imposible acercarme a este punto, pues nunca logré

sobrepasar el límite de los rumores y conversaciones de corredor en torno a estos temas. Decidí en cambio darle mayor relevancia a los guías del Museo con los que tuve la oportunidad de trabajar, muchos de los cuales igualmente dejaron el Museo del Oro y cuyas reflexiones creo son fundamentales para este trabajo y para quienes quieran acercarse a este lugar, desde una mirada menos institucional y más cercana a la cotidianidad del Museo y a sus visitantes, sus comentarios y las preguntas que estos dejan en los guías con los que puede entrevistarme.

No es gratuito entonces que traiga apartes de conversaciones, entrevistas y comentarios de visitantes al texto del trabajo de grado ni que haya desarrollado unos talleres con el público que como explico en los anexos – y no en otro lugar, realmente a falta de espacio – pretendían a partir de un ejercicio didáctico, y aquí pesa mucho mi formación de pregrado de licenciada, mi profesión docente e indudablemente mi experiencia como guía del Museo, acercar mis preguntas y reflexiones al público y llevar en esta forma al espacio mismo del Museo.

Finalmente, ubico mi trabajo, aún muy modesto, en el mapa general de las investigaciones que han desarrollado investigadores muy juiciosos y referentes obligados para quienes se acercan, como es mi caso, a una arqueo-genealogía de la colombianidad y la indianidad, así como a las prácticas de poder-saber en las que se producen las prácticas de disciplinas como la antropología, la lingüística y la pedagogía, entre otras. En este trabajo he hecho mención y he tratado de establecer vínculos importantes entre mi trabajo y los que desarrollaran en líneas afines Beatriz González Stephan, Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander, Aníbal Quijano, Arturo Escobar, y si bien no cito de manera directa el trabajo de Oscar Saldarriaga, Olga Zuluaga, y muchos otros investigadores a quienes debo muchas de mis reflexiones, reconozco su trabajo en lo que sería un proyecto más amplio de genealogía de la indianidad, de la colombianidad y de saberes como la educación, la lingüística.

## BIBLIOGRAFIA

ACOARTE (2010), Página Oficial de la Fundación de Amigos de las Colecciones de Arte del Banco de la República [en línea] <http://www.acoarte.org>, recuperado 3 de mayo de 2010.

Adorno, Theodor (1993), “Tiempo libre” en *Consignas*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu editores, pp. 54 – 63.

Alonso, Ana María (1994), “Políticas de espacio, tiempo y sustancia: formación del estado, nacionalismo y etnicidad” en Camus, Manuel (ed.) *Las ideas detrás de la etnicidad. Una selección de textos para el debate*, Colección ¿Por qué estamos como estamos?, pp. 159 -195.

Althusser, Louis (2003), “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” [en línea] <http://nombrefalso.com.ar/apunte.php?id=6>, recuperado 20 de septiembre 2009.

Álvarez, Andrés (s/f), “El patrimonio arqueológico en disputa: Apropiación y significación de la cultura material” [en línea]

[http://www.erigaie.org/docs/el\\_patrimonio\\_arqueologico\\_en\\_disputa.pdf](http://www.erigaie.org/docs/el_patrimonio_arqueologico_en_disputa.pdf), recuperado 12 de noviembre de 2010.

Anderson, B (1983), *Imagined communities*. London, Verso.

Appadurai, Arjun (edit.) (1991), *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo.

Appadurai, Arjun (1996), “The production of locality”, en *Modernity at Large*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Arocha, Jaime y Friedemann, Nina S. (edits) (1984), *Un siglo de investigación social: Antropología en Colombia*, Bogotá, ETNO.

Balerdi Díaz. Ignacio (2008), *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*. Editores Trea, Asturias.

Banco de la República (1948), *El Museo del Oro, 1923- 1948*, Ediciones conmemorativas de la fundación del Banco de la República en su XXV aniversario, Bogotá, Banco de la República.

- Banco de la República (1990), *El Banco de la República. Antecedentes, evolución, estructura*, Bogotá, Banco de la República Departamento Editorial.
- Banco de la República (1991), “Noticias del Museo” en *Boletín del Museo del Oro*, no., 1991, Bogotá, Museo del Oro.
- Barth, F. (comp.) (1969), *Ethnic groups and boundaries: The social organization of cultural difference*. London. Universities Forlaget. George Allen & Unwin.
- Barthes, Roland (1980), *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- Baxandall (1990), “Exhibiting intention: some preconditions of the visual display of culturally purposeful objects” en Karp, Ivan y Lavine, Steven D. (edits), *Exhibiting culture. The poetics and politics of museum display*, Smithsonian Institution Press, Washington, pp. 33 – 41.
- Benjamin, Walter (1989), “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica” en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Tauros.
- Bennett, Frederick Anthony (2006), *The birth of the museum history, theory, politics*, London, New York, Routledge.
- Bernal Castillo, Ximena (2008), *Disyuntivas de patrimonio cultural mueble colombiano: entre la veneración a un pasado excluyente y la persistencia de las memorias* [tesis de maestría], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Maestría en Estudios Culturales.
- Bocarejo Seuscún, Diana (2001), “Fragmentos etnográficos y objetos prehispánicos: representando lo indígena en el Museo del Oro” en *Revista de Arqueología del Área Intermedia*, no. 3, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, pp. 151-182. [en línea] <http://arqueologia1.files.wordpress.com/2010/05/bocar.pdf>, recuperado 10 de octubre de 2011.
- Bonilla, María Elvira (1986), “Los Museos Arqueológicos Regionales: Una mirada del presente hacia el pasado” en Museo del Oro (1986) *Boletín Museo del Oro*, no. 15, enero, Bogotá, Banco de la República, pp. 14-15.

Bourdieu, Pierre (1980), "L'identité et la représentation. Eléments pour une réflexion critique sur l'idée de région" en *Actes de la recherche en sciences sociales*. No. 35, noviembre, pp. 63-72.

\_\_\_\_\_ (1993), *The field of cultural production*, Chicago, Columbia University Press.

Bourdieu, Pierre y Dardel, Alain (2003), *El amor al arte : Los museos europeos y su público*, Barcelona, Paidós.

Botero, Clara Isabel (2004), "La renovación y ampliación del Museo del Oro del Banco de la República en Bogotá, Colombia, 2004-2007", en *Boletín Museo del Oro*, no. 52, enero-diciembre, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (2006), "La creación de una tradición científica en arqueología y la fundación de museos arqueológicos 1930 – 1945" en López, Luis Bernardo (edit.) *El Redescubrimiento del Pasado Prehispánico de Colombia: viajeros arqueólogos y coleccionistas, 1820-1845*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales, pp. 225-273.

Cárdenas, Orlando (2010), "¿Qué está sucediendo en el Museo de Arte de la Universidad Nacional?" en *Esfera Pública*, [en línea] <http://esferapublica.org/nfblog/?p=9681>, recuperado mayo 20 de 2010.

Castellanos Valenzuela, Gonzalo (2003), *Régimen Jurídico del Patrimonio Arqueológico en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Castro Benítez, Daniel (2001), "La educación en el Museo Nacional de Colombia. Apuntes para una historia (más extensa)", en Museo Nacional de Colombia, *La educación en el museo. Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia*, Memorias del coloquio nacional, Septiembre de 1999, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, pp. 33 - 61.

Castro, Edgardo (1995), *Pensar a Foucault. Interrogantes filosóficos de la arqueología del saber*, Buenos Aires, Editorial Biblos.



\_\_\_\_\_ (2004), *El Vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Castro-Gómez, Santiago (2000), “Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura” en Castro-Gómez, Santiago (edit.) *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá, Instituto Pensar, CEJA, pp. 93-106.

\_\_\_\_\_ (2005), *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750 – 1816)*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

\_\_\_\_\_ (2007, 26 de abril), “Genealogía y análisis del discurso” [Seminario], Maestría en Investigación en Problemas Sociales Contemporáneos, Bogotá, Universidad Central –IESCO, febrero - junio 2007.

\_\_\_\_\_ (2008), “Señales en el cielo, espejos en la tierra: La exhibición del Centenario y los laberintos de la interpretación” en Castro-Gómez, Santiago y Restrepo, Eduardo (edits.), *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, pp. 222-253.

\_\_\_\_\_ (2011, 21 de septiembre), “Estética de la existencia y cuidado de sí en Michel Foucault” [Seminario], Bogotá, Maestría Estudios Culturales, Pontificia Universidad Javeriana, agosto – noviembre 2011.

\_\_\_\_\_ (2011, 28 de septiembre), “Estética de la existencia y cuidado de sí en Michel Foucault” [Seminario], Bogotá, Maestría Estudios Culturales, Pontificia Universidad Javeriana, agosto – noviembre 2011.

Castro-Gómez, Santiago y Guardiola, Oscar (2000), “Geopolíticas del conocimiento o el desafío de 'impensar' las ciencias sociales en América Latina”, en Castro-Gómez, Santiago (edit.), *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Centro Editorial Javeriana.

- CECOIN (2007), *Indígenas sin derechos. Situación de los derechos humanos de los pueblos indígenas*, Bogotá, Centro de Cooperación Indígena CECOIN, Observatorio Indígena de Políticas Públicas de Desarrollo y de Derechos Étnicos..
- Chakrabarty, Dipesh (2008), *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*, Álvarez, Alberto E. y Maira Araceli (trad.), Barcelona, Colección Ensayo TusQuests Editores.
- Clifford, Geertz (2003), *Dilemas de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (2005), *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- Clifford, James (1986), *Writing culture the poetics and politics of ethnography*, Berkeley University.
- Colombia, Ministerio de Cultura (1995, 2 de noviembre), Decreto número 1906 del 2 de noviembre de 1995, por el cual se declara como Monumento Nacional la colección de orfebrería del Museo del Oro del Banco de la República.
- Colombia, Congreso de la República (1997, 7 de agosto), “Ley 397 de Cultura del 7 de agosto de 1997 por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias” en *Diario Oficial*, Año CXXXIII. N. 43102.
- Colombia, Ministerio de Cultura (2009), Política Nacional de Museos [en línea] <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=27331>, recuperado 5 de marzo de 2010.
- Cuervo de Jaramillo, Elvira (2001), “Presentación” en Museo Nacional de Colombia, *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*. Memorias de los coloquios nacionales, Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, pp. 19 – 27.
- Cuevas, Pilar (2005), “La reconstrucción colectiva de la historia: una contribución al pensamiento crítico latinoamericano”, en Walsh, Catherine (edit.), *Pensamiento crítico y*

*matriz (de)colonial reflexiones latinoamericanas*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones ABYA-YALA.

Debord, Guy (2002), *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos.

De Lengua, María del Socorro B. (1976), “Discurso de Inauguración del Congreso de la Secretaria de Educación del Valle en Asociación Colombiana de Museos (ACOM)” en Medina Moyano, Ricardo, *Defensa del patrimonio arqueológico*, Cali, pp. 21 - 22.

Deleuze, Gilles (2002), *Diferencia y Repetición*, Delpy, Silvia y Beccacece , Hugo (trad.), Buenos Aires, Amorrortu.

Dussel, Enrique (1999), “Más allá del eurocentrismo: el sistema-mundo y los límites de la modernidad” en Castro-Gómez, Santiago; Guardiola-Rivera, Oscar y Millán de Benavides, Carmen (edits), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la teoría poscolonial*, Bogotá, Instituto Pensar - CEJA.

Echeverri, Marcela (2003), “Nacionalismo y arqueología: la construcción del pasado indígena en Colombia” en Gnecco, Cristóbal y Piazzini, Emilio (edits) (2003), *Arqueología al desnudo. Reflexiones sobre la práctica disciplinaria*, Cali, Universidad del Cauca, pp. 132 – 152.

Escobar, Arturo (1996), *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*, Bogotá, Norma.

Florez, Franz (2003), “Boceto para una minga arqueológica en el Chocó Costeño” en Gnecco y Piazzini (edits), *Arqueología al desnudo. Reflexiones sobre la práctica disciplinaria*, Cali, Universidad del Cauca, pp. 71-107.

Foucault, Michel (1978), “¿Qué es la crítica?” en *Revista de Filosofía –ULA*, agosto 1995. Trad. Jorge Dávila [en línea] <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15896/1/davila-critica-aufklarung.pdf>, recuperado 10 de agosto de 2011.

\_\_\_\_\_ (1983) “¿Qué es la ilustración?” en *Revista Actual*, n. 28, 1994. Trad. Jorge Dávila [en línea] <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15889/1/davila-que-es-la-ilustracion.pdf>, recuperado 10 de agosto de 2011.

\_\_\_\_\_ (Florence, Maurice) (1984a), “Foucault” en *Dictionnaire des philosophes* Vol. I, París: PUB, 1984. Trad. Carlos Pissini [en línea]

<http://www.fileden.com/files/2009/1/11/2263428/Maurice%20Florence.pdf>, recuperado 10 de agosto de 2011.

\_\_\_\_\_ (1984b), *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta-De Agostini.

\_\_\_\_\_ (1985), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Frost, E. (trad.), Barcelona, Planeta-Agostini.

\_\_\_\_\_ (1987), *El Orden del Discurso*, 3<sup>a</sup> ed., González, A. (trad.), Barcelona, Tusquets Editores.

\_\_\_\_\_ (1991), *El sujeto y el poder*, Gómez, M y Ochoa. J. (trad), Bogotá, Carpe Diem.

\_\_\_\_\_ (1992a), *La microfísica del poder*, 3<sup>a</sup> ed., Madrid, La Piqueta.

\_\_\_\_\_ (1992b), *La verdad y las formas jurídicas*, 3<sup>a</sup> ed., Barcelona, Gedisa.

\_\_\_\_\_ (1994), *Dits et écrits*, vol 4, Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_ (2001), *Defender la sociedad*, Pons, H. (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2002), *La arqueología del saber*, Garzón, A. (trad.), Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

\_\_\_\_\_ (2006), *Seguridad, territorio, población*, Pons, H. (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2009a), *El coraje de la verdad*. Curso en el Collège de France, México, Fondo de Cultura Económico

\_\_\_\_\_ (2009b), *El gobierno de sí y de los otros*. Curso en el Collège de France (1982-1983), México, Fondo de Cultura Económico

Fornäs, Johan (2000), “The crucial in between. Centrality of mediation in Cultural Studies” en *European Journal of Cultural Studies*, 3, 1, pp. 45- 85.

Gama, Quijano (1983), *El Banco de la República o la Banca Central de Colombia: 1923-1983*, Bogotá, Banco de la República.

García-Canclini, Néstor (1989), *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Editorial Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (1990), “Sociología de la cultura” en *Bourdieu Pierre, Sociología y Cultura*, México, Editorial Grijalbo, pp. 9- 51

\_\_\_\_\_ (2001), *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Barcelona, Editorial Paidós.

Garrido, Margarita (2002), “Historias e historia” en *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 39, no. 60, Bogotá, pp. 67-87.

Gnecco, Cristóbal (1999), *Multivocalidad histórica: Hacia una cartografía poscolonial de la arqueología*. Bogotá, Universidad de los Andes.

\_\_\_\_\_ (2000), “Historias hegemónicas, memorias disidentes. La domesticación política de la memoria social” en Gnecco, Cristóbal y Zambrano, Marta (edits.), *Memorias hegemónicas y memorias disidentes. El pasado como política de la historia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca, pp. 171-194.

\_\_\_\_\_ (2001) “Observaciones sobre arqueología, objetos y museos” en Museo Nacional de Colombia, *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*. Memorias de los coloquios nacionales, Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, pp. 73-80.

\_\_\_\_\_ (2003), “Arqueología en Colombia: el proyecto científico y la insubordinación de la historia” en Gnecco, Cristóbal y Piazzini, Emilio (edits.), *Arqueología*

*al desnudo. Reflexiones sobre la práctica disciplinaria*, Cali, Universidad del Cauca, pp. 203-221.

Gnecco, Cristóbal y Piazzini, Emilio (edits.) (2003), *Arqueología al desnudo. Reflexiones sobre la práctica disciplinaria*, Cali, Universidad del Cauca.

Gnecco, Cristóbal y Zambrano, Marta (edits.) (2000), *Memorias hegemónicas, memorias disidentes. El pasado como política de la historia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca.

Gómez Arrubla, Fabio (1983) *Historia del Banco de la República 60 años*, Bogotá, Ediciones Banco de la República Bogotá Colombia.

Gómez, Herinaldy (2000), "De los lugares y los sentidos de la memoria", en *Memorias hegemónicas, memorias disidentes: El pasado como política de la historia*, pp. 23 – 52. Editado por C. Gnecco y M. Zambrano. ICANH, Universidad del Cauca, Bogotá.

González-Galvis, Ana María (2009), *Identidad nacional: arqueología de los relatos oficiales del Museo del Oro* [tesis de maestría], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Maestría en Comunicación.

González, Julian y Arteaga, Maribel (2005), *La Representación de lo Indígena en los Medios de Comunicación. En Minga con los pueblos indígenas y por el derecho a su palabra*, Medellín, Hombre Nuevo Editores, ASCUN, El Espectador.

González-Stephan, Beatriz (1996), "Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano", en González Stephan (comp.), *Cultura y Tercer Mundo. Nuevas identidades y ciudadanías*, Caracas. Editorial Nueva Sociedad, pp.17 -47.

\_\_\_\_\_ (2000), "Coleccionar y exhibir: la construcción de patrimonios culturales" en *Hispanoamérica: Revista de literatura*, vol. 29, no. 86, Agosto 2000, pp. 3-17.

Gramsci, Antonio (1949), "The Intellectuals" en *Prison Notebooks* [en línea] [http://marxists.org/archive/gramsci/prison\\_notebooks/problems/intellectuals.htm](http://marxists.org/archive/gramsci/prison_notebooks/problems/intellectuals.htm), recuperado 20 de septiembre de 2009.

Gros, Christian (1991), *Colombia indígena: identidad cultural y cambios sociales*. Bogotá, CEREC.

\_\_\_\_\_ (2000), "Identidades indígenas, identidades nuevas: Algunas reflexiones a partir del caso colombiano" en Gros, Christian *Políticas de la etnicidad: identidad, estado y modernidad*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Grossberg, Lawrence (1997), "Cultural Studies. What's in a Name? (One more time)" en *Bringing it all back home. Essays on Cultural Studies*, Malden, Blackwell Publishing, pp. 1-21.

Gualteros, Nicolás (2006), "La ciudad creada: algunas pautas para definir el sentido de pertenencia a Bogotá en la actualidad" en Gualteros, Nicolás (edit.) *Itinerarios Urbanos, París, La Habana, Bogotá, Narraciones, identidades y cartografías*. Cuadernos Pensar en Público, No. 2, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Guerra Curvelo, Weidler (2001), "Del exotismo a la autonomía. Los pueblos indígenas y los cambios en los conceptos de identidad, patrimonio y museo", en *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*, pp. 163 – 79. Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Bogotá.

Hall, Stuart (1993), "Encoding, decoding" en During, S. (edit) *Cultural Studies Reader*, Routledge, London, pp. 90 – 103.

\_\_\_\_\_ (1997a), "Introduction" en Hall, Stuart (edit.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London, Sage Publications, The Open University, pp. 1-11.

\_\_\_\_\_ (1997b), "The work of representation" en Hall, Stuart (edit.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London, Sage Publications, The Open University, pp. 12-74.

- \_\_\_\_\_ (1997c) “The spectacle of the other“ en Hall, Stuart (edit.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London, Sage Publications, The Open University., pp. 223-290
- Hall, Stuart; Du Gay, Paul (comp.) (2003), *Cuestiones de identidad cultural*, Pons, Horacio (trad), Buenos Aires, Amorrortu.
- Hall, Stuart; Morley, David; Chen, Kuan-Hsing (edit.) (1996), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, Routledge.
- Hooper-Greenhill, Elean (1992), *Museums and the shaping of knowledge*, London, New York, Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1998) *Los museos y sus visitantes*, Álvarez Álvarez, Alfredo (trad.) Gijón, España, Ediciones Trea.
- Karp, Ivan y Lavine, Steven D. (edits) (1990), *Exhibiting culture. The poetics and politics of museum display*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Museums and communities: the politics of public culture*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- Karp, Ivan, *et al* (2006), *Museums frictions. Public cultures /global transformations*, Durham, London, Duke University Press.
- Lander Edgardo (comp.) (1993), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO.
- Langebaek, Carl Henrik (2003), *Arqueología colombiana. Ciencia, pasado y exclusión*, Bogotá, Colciencias, [en línea]  
[http://publicacionesfaciso.uniandes.edu.co/ant/Historia\\_arqueologia\\_en\\_colombia.pdf](http://publicacionesfaciso.uniandes.edu.co/ant/Historia_arqueologia_en_colombia.pdf), recuperado 20 de septiembre 2011.
- \_\_\_\_\_ (2005, diciembre), “Historia y arqueología, encuentros y desencuentros” en *Historia Crítica*, no. 27, Bogotá, Departamento de Historia, Universidad de los Andes,



pp. 111- 126, [en línea]

[http://historiacritica.uniandes.edu.co/datos/pdf/?file=/H\\_Critica\\_27/07\\_H\\_Critica\\_27.pdf&dir=/H\\_Critica\\_27&](http://historiacritica.uniandes.edu.co/datos/pdf/?file=/H_Critica_27/07_H_Critica_27.pdf&dir=/H_Critica_27&), recuperado 8 de septiembre de 2011

Lidchi, Henrietta (1997), “The poetics and the politics of exhibiting other cultures” en Hall, Stuart (edit.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London, Sage Publications, The Open University, pp. 151-222.

Londoño, Eduardo (2004), “Método a dos voces: la construcción de múltiples miradas en la educación en el Museo del Oro”, *Boletín Museo del Oro*, No. 52. Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República, [en línea] <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin>, recuperado 19 de septiembre de 2009.

Martín-Barbero, Jesús, (2000), “El futuro que habita la memoria”, en Sánchez Gómez, Gonzalo, Wills Obregón, María Emma (comp.), *Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Memorias del Simposio internacional y IV cátedra anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, 24 – 26 nov., 1999, Bogotá, Ministerio de Cultura, p. 35-63.

Medina Moyano, Ricardo (1976), “Una presentación innecesaria” en Medina Moyano, Ricardo *Defensa del patrimonio arqueológico*, Cali, Asociación Colombiana de Museos (ACOM), pp. 27-29.

Museo del Oro (2008), “Misión de Servicios Educativos”, *Página web oficial*, [en línea] [http://www.banrep.gov.co/museo/esp/educa\\_mision.htm](http://www.banrep.gov.co/museo/esp/educa_mision.htm), recuperado 9 de abril de 2010.

Museo Nacional de Colombia (2001a), *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*. Memorias de los coloquios nacionales, Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.

---

(2001b), *La educación en el museo. Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia*, Memorias del coloquio nacional, Septiembre de 1999, Bogotá, Museo Nacional de Colombia.

\_\_\_\_\_ (2008), “Misión”, *Página web oficial*, [en línea] <http://www.museonacional.gov.co/index.php?pag=home&id=6%7C128%7C0>, recuperado 11 de noviembre de 2009.

Nietzsche, Friedrich (1990), *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*, Madrid, Tecnos [en línea] [http://www.nietzscheana.com.ar/sobre\\_verdad\\_y\\_mentira\\_en\\_sentido\\_extramoral.htm](http://www.nietzscheana.com.ar/sobre_verdad_y_mentira_en_sentido_extramoral.htm), recuperado 8 de agosto de 2009.

\_\_\_\_\_ (2003), *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Osorio Garcés, Betty (comp.) (2007), *Construcción de la Memoria Indígena*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes.

Pardo, Neyla (2007), *Discurso, impunidad y prensa*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios en Comunicaciones y Cultura.

Patiño, Diógenes (edit.) (2007), *Las vías del patrimonio, la memoria y la arqueología*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca, Estudios Sociales.

Pazos, Álvaro (1998), “La representación de la cultura. Museos etnográficos y antropología” en *Política y Sociedad*, no. 27, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 33-45.

Perez Santos, Eloísa (2000), *Estudio de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones*, Gijón, España, Trea.

Pedraza Gómez, Zandra (1999), *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad*, Bogotá, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes.

Perry, Jimena (1999), “Los museos: representaciones de lo familiar y lo exótico” en *Universitas Humanística*, vol. 27, no. 48, julio-diciembre 1999, pp. 39-51.

\_\_\_\_\_ (2006), *Caminos de la antropología en Colombia. Gregorio Hernández de Alba*, Colombia, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Ediciones Uniandes.

Pineda Camacho, Roberto (1984), “La reivindicación del indio en el pensamiento social colombiano (1850-1950)” en Arocha, Jaime y Friedemann, Nina S. (edits) *Un siglo de investigación social: Antropología en Colombia*, Bogotá, ETNO, pp. 197- 251.

Pineda Giraldo, Roberto (1986), “Viejos temas- nuevos horizontes. Hacia dónde va el Instituto Colombiano de Antropología” en Museo del Oro, Boletín, no. 15, enero, Bogotá, Museo del Oro, pp. 20-23.

Procuraduría General de la Nación (2007), *Bienes de uso público, patrimonio arqueológico, histórico y cultural de la nación*, Bogotá, Procuraduría Delegada para Asuntos Civiles, Colección Derecho Civil No. 5.

Rancière, Jacques (1996), *El desacuerdo, política y filosofía*, Pons Horario (trad.), Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

\_\_\_\_\_ (2006), “La política de la estética” en *Revista Otra parte*, Buenos Aires [en línea] <http://golosinacanibal.blogspot.com/2010/07/la-politica-de-la-estetica-jacques.html>, recuperado 29 de junio de 2010.

\_\_\_\_\_ (2007), *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

\_\_\_\_\_ (2010), “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, Dillon, Ariel (trad.) Ellago Ediciones.

Restrepo, Eduardo (2009) “Apuntes sobre estudios culturales” [borrador], 21 de marzo de 2009.

Restrepo, G. y Restrepo, S. (1998), “La urbanidad de Carreño o la cuadratura del bien”, en Restrepo, G, Jaramillo. J.E. y Arango. L.G. (edits.), *Cultura, política y modernidad*, Bogotá, CES- Universidad Nacional de Colombia.

Reyes Suárez, Margarita (2001), “Documento de Referencia dirigido a los ponentes” en Museo Nacional de Colombia, *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*,

Memorias de los Coloquios Nacionales, Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.

Roca, José Ignacio (2008), “Curaduría Crítica” en *Arte en Colombia*, No. 113, diciembre-febrero, Bogotá, pp. 5-11.

Rodríguez, Víctor Manuel (1998), “La fundación del Museo Nacional de Colombia. Ambivalencias en la narración de la nación colombiana moderna” en *Nómadas*, vol. 8, pp. 76- 87, [en línea] [www.ucentral.edu.co/.../revista\\_numero\\_8\\_art07\\_la\\_fundacion.pdf](http://www.ucentral.edu.co/.../revista_numero_8_art07_la_fundacion.pdf), revisado 9 de noviembre de 2009.

Rojas, Cristina (2001), *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.

Sánchez Cabra, Efraín (2003), “El Museo del Oro” en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 40 no. 64, Bogotá, Banco de la República, [en línea] <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti6/bol64/64-1.pdf>, recuperado, 30 de enero de 2009.

Sandell, Richard y Janes, Robert R (edits.) (2007), *Museum Management and Marketing*, London, New York, Leicester Readers in Museum Studies, Routledge.

Turner, Graeme (1990), “Texts and contexts” en *British Cultural Studies: an introduction*, Unwin Hyman, pp. 87-130.

Uribe, María Victoria (2001), “La arqueología dentro del Museo Nacional de Colombia” en Museo Nacional de Colombia, *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*. Memorias de los coloquios nacionales, Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, pp. 47-49.

Uribe, María Victoria y Restrepo, Eduardo (edits.) (1997), *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología.

Vega, Amparo (1997), “Arte estética y política” en *Archivo X*, Esfera Pública [en línea] <http://www.esferapublica.org/archivox3.htm>, recuperado 29 de junio de 2010.

Vich, Victor y Zavala, Virginia (2004), “Oralidad como performance” en *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, Bogotá, Grupo editorial Norma.

Vivas, Angélica (2003), “Objetos historizados: la construcción del patrimonio arqueológico nacional” en Gnecco, Cristóbal y Piazzini, Emilio (edits), *Arqueología al desnudo. Reflexiones sobre la práctica disciplinaria*, Cali, Universidad del Cauca, pp. 109 -132.

Velázquez Osorio, Diana Patricia (2005), *Indígenas: su visión del Museo del Oro* [informe de pasantía], Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Carrera de Antropología.

Walsh, Catherine (2006), “Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial” en Walsh, Catherine y Mignolo, Walter. García, Álvaro, *Interculturalidad, desconolonización del Estado y del conocimiento*, Quito, Ediciones Signo, pp. 21-70.

Yúdice, George (2002), *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa.

### **Entrevistas.**

Clara (2010, 15 octubre), guía del Museo del Oro, entrevistada por Camelo, Sandra, Bogotá.

Julia (2010, 13 octubre), guía del Museo del Oro, entrevistada por Camelo, Sandra, Bogotá.

Luisa (2010, 15 octubre), guía del Museo del Oro, entrevistada por Camelo, Sandra, Bogotá.

Sofía (2010, 15 octubre), guía del Museo del Oro, entrevistada por Camelo, Sandra, Bogotá.

Vargas, Diana (2010, 23 abril), Jefe de Servicios al Público en Museo del Oro, entrevistada por Camelo, Sandra, Bogotá.

## **Talleres.**

Alejandro (2010, 14 de agosto), Taller *Frente a la vitrina*, 14, 21, 28 de agosto 2010, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Ariel (2010, 14 de agosto), Taller *Frente a la vitrina*, 14, 21, 28 de agosto 2010, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Guillermo (2010, 14 de agosto), Taller *Frente a la vitrina*, 14, 21, 28 de agosto 2010, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Humberto (2010, 14 de agosto), Taller *Frente a la vitrina*, 14, 21, 28 de agosto 2010, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Jackqueline (2010, 14 de agosto), Taller *Frente a la vitrina*, 14, 21, 28 de agosto 2010, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Johanna (2010, 14 de agosto), Taller *Frente a la vitrina*, 14, 21, 28 de agosto 2010, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Liz (2010, 14 de agosto), Taller *Frente a la vitrina*, 14, 21, 28 de agosto 2010, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Recorrido guiado (2010, 3 julio), Taller *Frente a la vitrina con tu familia*, 3, 17 de julio 210, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Recorrido guiado (2010, 17 julio), Taller *Frente a la vitrina con tu familia*, 3, 17 de julio 210, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Taller *Frente a la vitrina*, 14, 21, 28 de agosto 2010, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Taller *Frente a la vitrina con tu familia*, 3, 17 de julio 210, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Viviana (2010, 14 de agosto), *Frente a la vitrina*, 14, 21, 28 de agosto 2010, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

Tallerista, Sandra Camelo (2010, 14 de agosto), *Frente a la vitrina*, 14, 21, 28 de agosto 2010, Sala Exploratorio, Museo del Oro.

### **Manuscritos**

Embajada de México (1968), *Programa artístico y cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada Mundial* [Manuscrito], Biblioteca Luis Ángel Arango. Sección Manuscritos, Fondo Gregorio Hernández de Alba.

Hernández de Alba, Gregorio (1944), *Carta de Gregorio Hernández de Alba al Doctor Gabriel Ángel Arango, 13 de noviembre de 1944*, Bogotá [Manuscrito], Biblioteca Luis Ángel Arango. Sección Manuscritos, Fondo Gregorio Hernández de Alba.

Hernández de Alba, Gregorio (1949), *Native Gold. Ponencia de Gregorio Hernández de Alba para el XXIX Congreso de Americanistas*, agosto de 1949, Popayán, Colombia, [Manuscrito], Biblioteca Luis Ángel Arango. Sección Manuscritos, Fondo Gregorio Hernández de Alba

*Un museo de joyas indígenas en Bogotá* (1948), [Manuscrito], Biblioteca Luis Ángel Arango. Sección Manuscritos, Fondo Gregorio Hernández de Alba.

### **Catálogos y boletines del Museo del Oro**

Museo del Oro (1944), *Museo del Oro*, [catálogo], primera edición, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1948), *Museo del Oro*, [catálogo], segunda edición, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1978a), *Boletín Museo del Oro*, año 1, enero-abril, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1978b), *Boletín Museo del Oro*, año 1, mayo-agosto, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1979a), *Boletín Museo del Oro*, año 2, enero-abril, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

- \_\_\_\_\_ (1979b), *Boletín Museo del Oro*, año 2, mayo-agosto, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.
- \_\_\_\_\_ (1979c), *Boletín Museo del Oro*, año 2, septiembre-diciembre, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.
- \_\_\_\_\_ (1979d), *Museo del Oro*, [catálogo], segunda edición, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.
- \_\_\_\_\_ (1980), *Boletín Museo del Oro*, año 3, septiembre-diciembre, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Boletín Museo del Oro*, año 4, mayo-agosto, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.
- \_\_\_\_\_ (1982a), *Boletín Museo del Oro*, año 5, enero-abril, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.
- \_\_\_\_\_ (1982b), *Museo del Oro*, [catálogo], segunda edición, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.
- \_\_\_\_\_ (1986a), *Boletín Museo del Oro*, no. 15, enero, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.
- \_\_\_\_\_ (1986b), *Boletín Museo del Oro*, no. 16, mayo-julio, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Boletín Museo del Oro*, no. 19, mayo-agosto, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.
- \_\_\_\_\_ (1989), *Museo del Oro 50 años* [catálogo], Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.
- \_\_\_\_\_ (1990a), *Boletín Museo del Oro*, no. 28, julio-septiembre, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.



\_\_\_\_\_ (1990b), *Boletín Museo del Oro*, no. 29, octubre-diciembre, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1991a), *Boletín Museo del Oro*, no. 30, enero-junio, Bogotá, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1991b), *Boletín Museo del Oro*, no. 31, julio-diciembre, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1992), *Boletín Museo del Oro*, no. 32-33, sec. Noticias del Museo del Oro, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1993), *Boletín Museo del Oro*, no. 34-35, sec. Noticias del Museo del Oro, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1994a), *Boletín Museo del Oro*, no. 36, enero-junio, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1994b), *Boletín Museo del Oro*, no. 37, julio-diciembre, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1994c), *Museo del Oro*, [catálogo], Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (1996) *Boletín Museo del Oro*, no. 40, enero--junio, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (2003) *Boletín Cultural y Bibliográfico Museo del Oro*, vol. 40. no. 64, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (2006), *Patrimonio Milenario de Colombia*, Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República.

\_\_\_\_\_ (2008), *Museo del Oro*, [catálogo], Bogotá, Museo del Oro, Banco de la República, Museo del Oro, Banco de la República.

## **Prensa**

- Arango, Mario (1984, 12 de septiembre), “Los nuevos dueños de la selva”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 13A.
- Araujo, Consuelo (1980, 28 de enero), “Friedeman en blanco y negro el sentido humanista de la antropología”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 9A.
- Arguelles, Gloria (1982, 4 de marzo), “Problemas arhuacos. Balas y colonialismo”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 3B.
- Bermúdez, Mario (1987, 17 de febrero), “El arte de ver los museos” en *El Espectador*, Bogotá, p. 3B.
- Bonilla, Víctor (1970, 18 de octubre), “Sobre el maltrato que se da a los indios. Contra la integración oficial”, en *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, p. 5. Myriam, Luz (1972, 2 de junio), “Cultura con el oro”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 1B.
- Caicedo, Julia (1978, 9 de julio), “El Museo del Oro de gira por Europa y Estados Unidos” en *El Espectador*, Bogotá, p. 1B.
- Cardona Alzate, Jorge (1995, 2 de junio), “Defensores de la memoria oral”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 2C.
- Chaude, Michel (1973, 2 de septiembre), “La Guerra Verde. Colombia y la “fiebre de esmeraldas”, en *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, p. 6.
- Córdoba, Enrique (1978, 5 de octubre), “Infierno y paraíso. 90 días a través del Amazonas”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 8A.
- Clavijo, Pedro (1973, 19 de agosto), “El oro es triste”, en *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, p. 8.
- De Correa, Beatriz (1971, 18 de septiembre), “La decoración de interiores. Cerámica precolombina”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 4B

De Olier, Carlota (1989, 1 de agosto), "Catedral de la artesanía en Cartagena ", en *El Espectador*, Bogotá, p. 5B.

Donado V, Donaldo (1992, 26 de enero), "San Agustín triste historia de saqueos" en *El Espectador*, Bogotá, p. 13.

Duarte French, Jaime (1960, octubre), "El Banco Más Extraño del Mundo" en *Revista Selecciones*, Bogotá, p. 1.

*El Espectador* (1939, 25 de enero), "Los indios hacen préstamos a la Caja Agraria del Valle", Bogotá, p 6.

\_\_\_\_\_ (1939, 6 febrero), "Se envió el material para la exposición de California", Bogotá, p. 2.

\_\_\_\_\_ (1939, 25 de febrero), "Cómo asaltaron los goajiros Pto. López", Bogotá, p.5.

\_\_\_\_\_ (1942, 2 de marzo), "300 análisis de sangre se hicieron en Tierradentro", Bogotá, p. 3

\_\_\_\_\_ (1943, 27 de febrero), "La prisión de Araracuara. Los indios capturan a los prófugos", Bogotá, p. 3.

\_\_\_\_\_ (1943, 21 de julio), "El Imperio de los Pijaos dominó en el Quindío hace 10.000 años", Bogotá, p. 6).

\_\_\_\_\_ 1946, 6 de septiembre), "Sibundoyes recorrerán todo el mundo", Bogotá, p. 9.

\_\_\_\_\_ (1947, 12 de junio), "Bojita llena de oro fue encontrada en platanera de Caldas", Bogotá, p. 3

\_\_\_\_\_ (1948, 13 de junio), "Historia de la chicha", Bogotá, p. 4.

\_\_\_\_\_ (1949, 10 de enero), Emigración en masa de la península a Venezuela", Bogotá, p. 1.

- \_\_\_\_\_ (1949, 1 de marzo), “Cementerio indígena es hallado al ampliar el aeródromo de Matecaña”, Bogotá, p. 7.
- \_\_\_\_\_ (1952, 31 de enero), “Nuevo ataque de los indios motilones”, Bogotá, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (1952, 12 de mayo), “Graves problemas enfrenta la Guajira”, Bogotá, p. 9.
- \_\_\_\_\_ (1953, 3 de septiembre), “Monumento al bandera y estatua al Cacique Baltasar se inaugurarán el 6 en Cajamarca”, Bogotá, p. 11.
- \_\_\_\_\_ (1954, 8 de octubre), “Bachué victima línea H”, Bogotá, p. 1.
- \_\_\_\_\_ (1959, 31 de mayo), “Éxodo Guajira”, Bogotá, p. 1.
- \_\_\_\_\_ (1959, 13 de junio), “La población Guajira”, Bogotá, p. 4.
- \_\_\_\_\_ (1959, 27 de septiembre), “Los misioneros contra la selva. Ángeles en el infierno verde”, Bogotá, p. 6.
- \_\_\_\_\_ (1959, 11 de noviembre), “La gran miseria de los indios”, Bogotá, p. 4.
- \_\_\_\_\_ (1959a, 10 de diciembre), “El aeropuerto de Eldorado”, Bogotá, p. 4.
- \_\_\_\_\_ (1959b, 10 de diciembre), “En busca de El Dorado”, Bogotá, p. 12.
- \_\_\_\_\_ (1960, 13 de diciembre), “Tesoros históricos robados al Museo Nacional”, Bogotá, p. 9A).
- \_\_\_\_\_ (1963, 6 de enero), “Una antropóloga visita indios de la Sierra Nevada. Revelaciones de una Jefe de Laboratorio”, Bogotá, p. 10A.
- \_\_\_\_\_ (1963, 15 de marzo) “Podría ser “El Dorado”, Bogotá, p. 1B.
- \_\_\_\_\_ (1965, 30 de noviembre), “Invertirán 300 mil dólares para buscar ‘El Dorado’ en Guatavita”, Bogotá, p. 3A.
- \_\_\_\_\_ (1968, 19 de abril), “Bautizado museo del oro”, Bogotá, p. 3.

- \_\_\_\_\_ (1968, 17 de junio), “Decreto de protección indígena anuncia Lleras”, Bogotá, p. 4A.
- \_\_\_\_\_ (1968a, 30 de julio), “Premio “Jiménez de Quesada” al Museo del Oro”, Bogotá, p. 10A.
- \_\_\_\_\_ (1968b, 30 de julio), “El premio será recibido el próximo 6 de agosto, con ocasión del 430º aniversario de la fundación de Bogotá, por el gerente general del Banco de la República, doctor Eduardo Arias Robledo”, Bogotá, p. 10A.
- \_\_\_\_\_ (1974, 19 de mayo), “Algo más sobre el Tayrona”, en *Magazín Dominical*, Bogotá, p. 10.
- \_\_\_\_\_ (1976, 10 de agosto), “El nuevo Embajador. Creían que era un indio”, Bogotá, p. 11A.
- \_\_\_\_\_ (1976, 12 de octubre), “El día de la raza”, Bogotá, p. 2A.
- \_\_\_\_\_ (1976, 13 de octubre), “Programa de los Reyes hoy”, Bogotá, p. 10A.
- \_\_\_\_\_ (1976, 9 de diciembre), “Anatomía de un país. La Sierra Tayrona”, Bogotá, p. 3A.
- \_\_\_\_\_ (1978, 2 de marzo), “Constituida reserva indígena en Amazonas”, Bogotá, p. 8A.
- \_\_\_\_\_ (1978, 11 de mayo), “Amplían Museo del Oro”, Bogotá, p. 13A.
- \_\_\_\_\_ (1980, 5 de septiembre), “El ataque a la Reserva Katia”, Bogotá, p. 1A, 16A.
- \_\_\_\_\_ (1983, 15 de julio), “Nuevos y graves atropellos contra los indígenas, fueron denunciados por dirigentes”, Bogotá, p. 15A.
- \_\_\_\_\_ (1983, 15 de septiembre), “Arhuacos piden diálogo con BB”, Bogotá, p. 12A.
- \_\_\_\_\_ (1983, 20 noviembre), “Derechos humanos y minorías étnicas en Colombia”, Bogotá, p. 6.

\_\_\_\_\_ (1987, 2 de diciembre), “Indígenas reafirman su deseo de obtener a Teyuna, Bogotá, p. 12A.

\_\_\_\_\_ (1993, 14 de enero), “La faena del Banco de la República”, Bogotá, p. 4D.

\_\_\_\_\_ (1993, 18 de febrero), “Hagámonos amigos de los niños indígenas”, Bogotá, p. 16A.

\_\_\_\_\_ (1994, 17 de abril), “Recuperación de una de las estatuas de San Agustín”, Bogotá, p. 10A.

\_\_\_\_\_ (1994, 28 de junio), “Avanza la creación en estudios amazónicos”, Bogotá, p. 3D.

\_\_\_\_\_ (1994, 27 de julio), “Médicos del patrimonio” en Bogotá, p. 9A.

\_\_\_\_\_ (1994, 15 de diciembre), “Los espíritus de oro”, Bogotá, p. 1E.

\_\_\_\_\_ (1996, 30 de diciembre), “Respaldo a nuestro pasado”, Bogotá, p. 11D.

\_\_\_\_\_ (1999, 25 de abril), “Desde hoy hasta el 25 abril en el Museo del Oro. ‘El mar era la Madre’”, Bogotá, p. 1C.

\_\_\_\_\_ (2007, marzo), “En suba templos Muisca que sobreviven en la Bogotá de hoy”, Sección País, Bogotá, p. 6.

\_\_\_\_\_ (2008, 3 de junio), “Protegen santuario del yagé”, Sección País, Bogotá, pp. 26-27.

*El Espectador vespertino* (1963, 26 de enero), “¿Y los Monumentos... para qué?”, Bogotá, p. 9.

Forero, Mike (1983, 1 de mayo), “Los indígenas frente al carbón”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 15A.

\_\_\_\_\_ (1983, 16 de mayo), “Sembrar carbón para recoger progreso”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 10A.

Friedemann, Nina (1980, 28 de enero), “Mitología amazónica. La Maloca, centro sagrado de los

Tanimuka”, en *Magazín dominical de El Espectador*, Bogotá, p. 5.

Giraldo, Hernando (1973, 7 de octubre), “Alegría contra los destructores del Tayrona”, en *El Espectador*, p. 16A.

Gómez G, Ignacio (1991, 29 de diciembre), “Coca, un cáncer en el pulmón del mundo” en *El Espectador*, Bogotá, p. 7A.

Gómez R, Germán (1995, 13 de septiembre), “Empresa Oxi no tocara tierra indígena, en *El Espectador*, Bogotá, p. 3B.

\_\_\_\_\_ (1997, 2 de febrero), “Dilema u’wa por el mundo azul”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 9A.

González, Marta (1977, 26 de mayo), “Cómo vive una mujer indígena”, en *Revista del Jueves de El Espectador*, Bogotá, pp. 8-10.

Lanao, Guillermo (1962, 26 de septiembre), “Un Mundo de Arte y de Historia en los Museos”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 6B.

Laverde Palma, Juan David (2006, 16-22 de julio), “Vía libre a la búsqueda de petróleo en el territorio u’wa”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 10A.

Longhena, Mario (1963, 27 de enero) “El tesoro de El Dorado”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 6F.

López Gómez, Adel (1958, 24 de agosto), “Comarcas de la patria. La Amazonia, misteriosa y lejana”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 7.

López, Luis (1978, 15 de enero), “América latina. Doscientos años de evolución cultural”, en *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, p. 8.

Lleras, Roberto (2004), “La creación del guión científico de la remodelación del Museo del Oro” en *Boletín Museo del Oro*, no. 52, Bogotá, Banco de la República, [en línea] <http://www.banrep.org/museo/esp/boletin/52/lleras.htm>, recuperado 20 de diciembre de 2011.

*Magazín Dominical de El Espectador* (1959, 1 de febrero), “Nueva política oficial sobre indígenas: Que el blanco no abuse del indio”, Bogotá, p. 1.

\_\_\_\_\_ (1959, 14 de junio), “¿Por qué emigran los guajiros colombianos?”, Bogotá, p. 1.

\_\_\_\_\_ (1959, 1 de noviembre), “Caucho extraído con dolor la selva de Mitú”, Bogotá, p. 1.

\_\_\_\_\_ (1968, 12 de mayo), “El Museo del Oro. Tesoro Invaluable”, Bogotá, pp. 1-3.

\_\_\_\_\_, (1972, 23 de julio), “Cuidado con el indigenismo”, Bogotá, p. 12.

Melo García, Yimy (1998, 9 de agosto), “Los indígenas del resguardo de decidieron erradicar de su tierra los cultivos ilícitos y con ellos, la muerte”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 13A.

Mendoza, Alberto (1974, 8 de diciembre), “Anatomía de un país. La Guajira autóctona” en *El Espectador*, Bogotá, p. 3A.

Molano Bravo, Alfredo (1997, 29 de abril - 5 de mayo), “Derechos sagrados”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 14A.

Montaña, Inés (1976, 12 de octubre), “Día del alborozo en Cartagena”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 3B.

Morales Manchego, Marta (1996, 25 de agosto), “Los u’wa no dejan de cantar”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 11A.

Muñoz, Héctor (1965, 30 de noviembre), “Leyenda de El Dorado” Embruja al Canadá y será llevada a Europa”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 3A.

\_\_\_\_\_ (1968, 4 de junio), “Restauran parques arqueológicos” en *El Espectador*, Bogotá, p. 5A.

Murcia, Carlos (1976, 10 de octubre), “El gobierno viaja a recibir a los Reyes” en *El Espectador*, Bogotá, p. 11A.



\_\_\_\_\_ (1976, 12 de octubre), “Agotadora jornada cumplieron ayer los Reyes”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 8A.

Myriam, Luz (1974, 17 de marzo), “El Dorado en Nueva York” en *Magazín dominical de El Espectador*, Bogotá, p. 10.

Pereira, Bonifacio (1961, 19 de noviembre), “América, latifundio de los conquistadores”, en *Suplemento Literario de El Espectador*, Bogotá, p. 1.

Peña, Pablo (1973, 16 de de abril), “Estafan a los Arhuacos”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 12A.

Pinzón, Germán (1957, 16 de octubre), “Príncipes, princesas y brujas de la Guajira, conmueven a Bogotá”, en *El Independiente (El Espectador)*, Bogotá, p. 11.

Piña, María Camila (2008, 7 de septiembre), “Los Muisca que se trago la urbe”, en *El Espectador*, Sección Bogotá, Bogotá, p. 40.

Piñacué, Daniel (2008, 26 de diciembre), “La marcha de los indígenas”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 36.

Pombo de Lorenzana, Ana (1968, 15 de abril), “Se abre el Museo del Oro” en *El Espectador*, Bogotá, p. 1B.

\_\_\_\_\_ (1968, 28 de abril), “La Novena Asamblea del BID, por dentro” en *El Espectador*, Bogotá, p. 1B.

Quevedo, Beatriz (1963, 29 de septiembre), “El Banco de la República Emisor de Cultura” en *El Espectador*, Bogotá, p. 7E, 14E.

*Revista de El Espectador* (1948, 29 de agosto), “Fabulosos tesoros del Caribe”, Bogotá, p. 6.

\_\_\_\_\_ (1949, 29 de mayo), “El hombre que puso knock-out a la chicha”, Bogotá, p.3.

\_\_\_\_\_ (1984, 9 de agosto), “Así se vive en la Guajira”, Bogotá, p 16.

Rincón, Manuel José (1992, 27 de diciembre), “1993, un año indígena para siglos de historia”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 3C.

Samper, Andrés, (1948, 21 de julio), “Las Labores del Banco de la República” en *El Espectador* Bogotá, p. 4.

Sánchez Aranguren, Daniel (1961, 23 de diciembre) “‘Estuche’ de 4 pisos para Museo del Oro construirá el Banco Emisor”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 16A.

Santos, Cecilia (1979, 26 de noviembre), “La Fundación Colombiana de investigaciones Folclóricas” en *El Espectador*, Bogotá, p. 1B, 2B.

\_\_\_\_\_ (1986, 22 de septiembre), “Pasado y presente de la cultura muisca. Una historia contada por artesanos”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 1B.

Solomon, Gail (1973, 2 de septiembre), “El ataque rapaz al Parque Tayrona”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 4.

Sotomayor, Jaime (1969, 30 de abril), “Joya muisca hallada en Pasca”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 5A.

Upegui Benítez, Alberto (1954, 19 de octubre), “El escándalo de los moralistas de Medellín. El escultor defiende su obra”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 18

Valencia, Enrique (1958, 13 de julio), “Léxico interviene en la polémica artística colombiana”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 7.

Vega, Carlos (1978, 28 de octubre), “Las tarjetas de Unicef. Fama para artesana colombiana”, en *El Espectador*, Bogotá, p. 7A.

Virviescas Gómez, Pastor (2008, 25 de diciembre), “Al rescate del tesoro guane”, en *El Espectador*, Sección País, Bogotá, p. 7.



## Frente a la vitrina

La pieza en exhibición en el museo parece permanecer en el tiempo, 600 o incluso 1500 años, pero sus significados posibles siempre están cambiando, se resbalan. La propuesta de talleres "Frente a la vitrina" invita a interpretar estos significados, descomponerlos y reconfigurarlos en una nueva apuesta museográfica.

Con el apoyo de



Pensar



BANCO DE LA REPÚBLICA  
MUSEO DEL ORO - BOGOTÁ D. C.

Agosto 14, 21 y 28 de 2010  
2:00 pm a 5:00 pm

Museo del Oro  
Cra 6 No.15 - 88 Parque Santander  
Sala de talleres. Exploratorio

Coordina

Sandra Camelo  
(Instituto Pensar)

Contacto e inscripciones  
[frentealavitrina@gmail.com](mailto:frentealavitrina@gmail.com)

Cupos limitados  
No incluye ningún costo

Informes. 3208320 Ext. 5440, 5441

En este taller de tres sesiones pensaremos alrededor de las prácticas de **representación del museo**. En la primera sesión exploraremos una vitrina a partir de la escritura, el dibujo, la fotografía y el video experimental. En la segunda sesión revisaremos estos documentos como materiales base para la elaboración de un **montaje** que dé cuenta de los ejercicios de **deconstrucción y re-representación** que propone el taller. Este montaje se realizará en la tercera sesión.



Estos talleres se realizan en el marco del proyecto de investigación "Frente a la vitrina" que desarrolla Sandra Camelo en el grupo de Estudios Culturales del Instituto Pensar, bajo el programa de Colciencias para jóvenes investigadores "Virginia Gutiérrez de Pineda".

Diseño. Andrés Casallas - [amcazen@gmail.com](mailto:amcazen@gmail.com)

## ANEXOS

En julio y agosto de 2010, tuve la oportunidad de desarrollar en el Museo del Oro, y con el apoyo del Instituto Pensar, los talleres *Frente a la vitrina con tu familia* y *Frente a la vitrina*. Estos talleres-laboratorio constituyeron un espacio de experiencia y reflexión en el que los participantes se enfrentaban al problema de la representación para leer y revisitar la exposición actual del Museo del Oro. Los talleres pretendían llevar a los participantes por el camino del extrañamiento y desmitificar la aparente *estaticidad* de las piezas exhibidas y de sus sentidos posibles, para dar cuenta de su carácter contingente, históricamente situado, y por ende sujeto al cambio y a la reconfiguración. Me interesaba que los participantes se hicieran conscientes de las mediaciones e intenciones que había detrás de las vitrinas.

Yo pienso que sí hay una propuesta clara, y es como muy evidente, y es la intención de mostrar la visión de cada una de estas culturas a partir las figuras de los gobernantes, de los miembros que eran como destacados dentro del grupo, que son los que debieron haber usado ciertas piezas como los tocados, hicieron todos esos adornos, como todo esto que se destaca por las sombras que están en los fondos. Entonces si hay una intencionalidad ahí de destacar ese tipo de cosas. [...] No hace resaltar a los individuos del común y corriente de la comunidad. (Guillermo, 2010, 14 de agosto).

En estos talleres tuve la oportunidad de conversar abiertamente con niños, familias y adultos alrededor de las representaciones que se construyen en la exhibición del Museo. Con los niños y las familias desarrollamos un álbum de historias en el que destacaron las representaciones que les resultaron más llamativas (piezas, historias, elementos del montaje), así identifiqué las lecturas preferentes y disidentes de los visitantes.



Taller *Frente a la Vitrina con tu familia*, Museo del Oro, 3 de julio 2010.



Taller *Frente a la Vitrina con tu familia*, Museo del Oro, 17 de julio 2010.

Con el segundo grupo, de adultos, desarrollamos junto al ejercicio de desmitificación de las vitrinas, una propuesta museográfica en el que los participantes pasaron de la posición de visitantes del Museo a ser curadores y establecer sus propias políticas de representación. Las propuestas de los participantes se consolidaron en la exposición *Frente a la vitrina*, que estuvo abierta al público durante el mes de septiembre de 2010, en el Exploratorio del Museo del Oro, y en la que había un interés claro de acercar al público general del Museo al problema de la representación, y a las reflexiones que tuvieron lugar en el taller.

Sería muy interesante que en esa exposición que nosotros vamos a hacer, pues sería una propuesta, que nosotros de alguna manera lleváramos a las personas a que se hicieran conscientes de que hay un discurso, que hay una estructura y que va a ser parte de esa estructura [...]. Y va a ser una experiencia muy importante, porque ya una experiencia como esta, le permite a los visitantes, ya en otro espacio, en otros museos jugar a hacer el mismo ejercicio, ya no ir a ver una piecita, sino ver que hay un discurso ahí, que las colocaron ahí por alguna razón (Jacqueline, 2010, 21 de agosto).



Taller *Frente a la Vitrina*, Museo del Oro, 28 de agosto 2010.

En mi experiencia como guía he podido entender que la exhibición no es leída de manera unívoca y unidireccional por los visitantes del Museo, y consideré fundamental el trabajo con el público. No a través de un estudio de público superficial, sino desde un espacio de experiencia en los que los participantes se enfrentaran al problema de la representación que aborda este trabajo y en el que pudiera conversar con ellos y llevar mis reflexiones al Museo y a sus visitantes, y no dejarlas en el papel. La idea fue entonces construir una experiencia que invitara a los espectadores y visitantes a aventurarse “en la selva de cosas y de signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que han visto” (Ranciè, 2010, p. 17).

Sería muy interesante si el espectador mismo se viera a sí mismo en su actividad de espectador. Que fuera consciente, porque sí, muchos vienen a ver las piezas, pero qué actividad, o qué actitud toma usted, pues en ese mismo recorrido, ya verse uno mismo como espectador, qué recorrido es el que estoy haciendo, qué es lo que más me gusta mirar, cómo me muevo en estos espacios que me han presentado, ¿sí? Para que asimismo, se haga consciente de que hay todo un discurso detrás de la exposición misma. Yo soy un espectador porque también me han puesto algo para que yo lo vea (Jacqueline, 2010, 21 de agosto).



Exposición *Frente a la Vitrina*, Museo del Oro, septiembre 2010.

Me interesaba que los participantes del taller se hicieran conscientes de las mediaciones e intenciones que había detrás de las vitrinas. Quería que estos participantes se dieran a la tarea de pensar en un cierto locus enunciativo y de visibilidad del Museo, y que ellos mismos ubicaran su propia posición, sus propias apuestas y sus propios intereses. Esto con el propósito de crear otra exposición, una exposición en la que ellos tuvieran que definir sus políticas de representación y



sus intenciones, una exposición que además permitiera al público del Museo del Oro desmitificar la aparente estaticidad de las piezas exhibidas y de sus sentidos posibles, y darles la oportunidad de intervenir la exhibición misma. Así, el taller-laboratorio *Frente a la vitrina* pretendía configurarse como un espacio político, una esfera específica de la experiencia, un espacio para acercarse a unos objetos y temas comunes con el fin de discutir sobre ellos, un espacio para generar ruidos, preguntas y posibles acciones de transgresión.

Y en una cosa muy importante, [...] es generar ruidos, generar preguntas, ahora vamos a visitar la exposición, vamos a ver qué tipo de exposición es, cuáles son sus apuestas, tiene unas apuestas particulares, unos objetivos que busca servicios educativos. Pero nosotros, vamos a tratar de mirar qué otras cosas podríamos hacer con esta exposición, y frente a esta exposición (Tallerista, 2010, 14 de agosto).

El taller *Frente a la vitrina* pretendía llevar a los participantes por el camino del extrañamiento y avivar cualquier inquietud y cuestionamiento que les produjera la colección y la experiencia de particular del taller. Varios de sus comentarios y sus reflexiones sobre la puesta museográfica dan cuenta de este ejercicio de extrañamiento, en el que se empiezan a distinguir las mediaciones que existen alrededor de la exposición del Museo del Oro, donde las piezas no son simplemente objetos a cuya verdad podemos acceder, sino que son objetos construidos en la misma puesta museográfica por la red de relaciones que los interceptan. Mi papel ya no sería el del guía que indica el camino seguro, sino el del hostigador, listo a agudizar cualquier inquietud, mientras invita a sus acompañantes a perderse un poco, y a encontrarse con algunos agujeros negros de la exposición. De la misma forma que no pretendíamos proponer una exposición homogénea y armónica, quisimos abrir un espacio para que el visitante pudiera transgredir la misma exposición, confrontarla, e incluso poder discutir con otros visitantes alrededor de lo que veía en la exposición y de lo que creía o no importante. La idea era entonces llevar al visitante, así como al participante del taller, a un ejercicio en el que estudiaran lo que habían visto y lo que pensaban acerca de eso, para se analizaran a sí mismos en tanto espectadores, y logran identificar la red de significados y relaciones que nos atraviesan (Rancière, 2010), y configuran nuestros modos de actuar frente a la vitrina, y nuestra relación con los objetos que exhibe y aquello que no aparece en ella.

El taller y la propuesta de la exposición “Frente a la vitrina” se constituía así en un lugar de experimentación, apostando un espacio de encuentro (y desencuentro), “un museo articulador [...] de la memoria con la experimentación, [...] el diálogo y la negociación cultural” (Martín-Barbero, 2000, p. 59).



Taller *Frente a la Vitrina*, Museo del Oro, 21 de agosto 2010.

Las propuestas de los participantes del taller lograron consolidarse alrededor de cinco ejes temáticos, que funcionarían como módulos independientes. Todos ellos enmarcados por nuestras discusiones alrededor del problema de la representación, y un claro interés por permitir al público intervenir la puesta museográfica.



Exposición *Frente a la Vitrina*, Museo del Oro, septiembre 2010.



La exposición que desarrollamos bajo el nombre “Frente a la vitrina”, y que estuvo abierta al público durante todo el mes de septiembre de 2010 en el cuarto piso del Museo del Oro de Bogotá, invitaba a los visitantes a escribir, rallar, dibujar e intervenir el espacio, alejándose de la idea de un museo aséptico. Incluso, pasado un mes nuestra exposición se veía “sucia”, los visitantes tocaron, rayaron, marcaron, pegaron en las paredes mensajes y formas en plastilina. Las fotografías de Viviana, participante del taller, apelaban a la posición de los visitantes no sólo *frente* a la vitrina, sino que también *dentro* de ella. Le interesaban las marcas de los visitantes, sus reflejos en los vidrios y sus huellas, porque son ellos quienes están leyendo y estableciendo relaciones de sentido entre las piezas que exhibe la vitrina, en un ejercicio activo de doble vía. La exhibición se transformaba en la medida en que era visitada.



Exposición *Frente a la Vitrina*, Museo del Oro, septiembre 2010.

El Museo del Oro es un terreno en disputa, y en la medida en que pueden confrontarse estas posiciones diversas de visitantes, guías y de los mismos curadores y responsables del trabajo educativo en el Museo, podemos pensar el Museo como un espacio vivo, pertinente y útil. La exposición *Frente a la vitrina* pretendía no sólo exhibir un material escogido y plantear una serie de ejercicios interactivos, sino poner al visitante en una posición de sujeto y objeto de exhibición, de quien mira y es mirado por otros, de quien piensa a otros y se piensa a sí mismo, en un continuo ejercicio de configuración y reconfiguración, de discusión continua.

Esta investigación ha querido mostrar el carácter cambiante de las políticas de representación del Museo del Oro, las discusiones que encuentro vigentes alrededor de las mismas, las tensiones que atraviesan no sólo la puesta museográfica, sino la experiencia misma de la visita guiada y las diferentes posiciones de quienes se preguntan por la institución museal y su pertinencia en nuestro tiempo. Son todas reflexiones abiertas que han pretendido complejizar nuestra mirada sobre los museos y en particular sobre el Museo del Oro y las representaciones de la indianidad que *en él* tienen lugar.

La información detallada de los talleres está publicada en línea en: <https://sites.google.com/site/frentealavitrina/> y <https://sites.google.com/site/lavitrinadetufamilia>.

Asimismo, este documento está acompañado por un **CD multimedia** en el que puede accederse al contenido de las mencionadas páginas web y explorar de cerca lo que fue el proceso de discusión, reflexión, diseño y montaje que acompañó a los talleres *Frente a la vitrina* y a la exposición que realizaron sus participantes en el Museo del Oro de Bogotá. El CD incluye así mismo el catálogo de la exposición – también disponible en línea <https://sites.google.com/site/frentealavitrina/exposicion-frente-a-la-vitrina> –, la videoinstalación que la acompañó, y un video que narra el desarrollo del taller *Frente a la vitrina*.