

# OBJETOS ABYECTOS: NARRATIVAS EN DISPUTA EN EL MUSEO HISTÓRICO DE LA POLICÍA NACIONAL DE COLOMBIA

Ana María Forero Angel<sup>1</sup>

Andrés Góngora<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Departamento de Antropología, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

<sup>2</sup>Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

*Este edificio denominado Palacio de la Policía se construyó en mil días. Coincidiendo con el número del decreto por el cual el Comisario francés Juan Ma. Marcelino Gilibert organiza la policía colombiana el 5 de noviembre de 1891. Siendo presidente el doctor Carlos Holguín. Bajo su techo, paredes, archivos y rincones confidenciales, se guardan reliquias que pertenecen a tu pasado. Testimonio fiel de una tradición, ancestro y linaje policial. Esta historia corre paralela al proceso histórico de nuestro país. ¡Bienvenido ilustre visitante!*

Placa en fachada del mhpn

*Pues al amar la abstracción "crimen" no hay otra escapatoria que hacer el amor con los infames, con los practicantes del crimen de donde surge otra extraña contradicción. Como el mismo Durkheim señaló, no puede existir el espíritu del crimen sin la existencia de lo Otro, no puede haber crimen sin ley.*

Michael Taussig, *Maleficium: el fetichismo del Estado*.

En Bogotá, Colombia, el 23 de noviembre del 2019, Dilan Cruz Medina, estudiante de bachillerato, fue asesinado por el Escuadrón Antimotines de la Policía Nacional de Colombia (ESMAD). El agente que lo mató apuntó a su cráneo con un lanzador calibre 12 (lanzador de proyectil múltiple) con munición *beang bag* que según los protocolos internacionales, debe usarse para herir solo manos y piernas en situaciones que amenacen gravemente el orden público. La desproporción en el uso de la fuerza fue evidente. Rápidamente, los agentes que mataron a Dilan

y la institución en general fueron objeto de crítica: sectores de la sociedad civil reclamaban justicia, exigían el desmonte del ESMAD y demandaban una reforma policial que de acuerdo con algunas ONG y concejales, debía transformar la institución existente en una humanitaria, respetuosa de los derechos humanos. El 10 de septiembre del 2020, el taxista Javier Ordóñez fue asesinado por agentes que usaron el *taser* como arma letal. La muerte de Ordóñez desencadenó la destrucción de varios Comandos de Atención Inmediata (CAI). El 9, 10 y 11 de septiembre, 73 CAI fueron vandalizados. Sectores de la población civil hicieron sentir su rabia e inconformidad en contra de una institución definida como corrupta y agresora de los ciudadanos. Los efectos de la muerte de Dilan, de Javier Ordóñez y los asaltos a los CAI son símbolo de lo que, según las narrativas (Hyvärinen, 2009; Clayton 2017; Jimeno 2016) de diferentes directivos de la policía, se conoce como "la falta de legitimidad entre los ciudadanos o como la falta de empatía de los colombianos hacia la institución que los protege" (comunicación personal de un General de la Policía 2020).<sup>1</sup> En palabras de algunos altos mandos de la policía, "históricamente los ciudadanos han sido incapaces de encausar sus reclamos: ellos critican a la institución en general, no ven que quienes cometen los desmanes son manzanas podridas, son pocos hombres que manchan la imagen institucional" (comunicación personal de un General de la Policía 2020). Otros funcionarios de la institución usan la siguiente metáfora: "Haga de cuenta que usted tiene una camiseta blanca, impecable y se le derrama la tinta negra de su pluma, y se le mancha. Nadie va a ver la superficie blanca que ocupa la mayor parte de la camiseta, pues las miradas se van a concentrar en la mancha" (entrevista a miembro de la Policía 2020).

El *topos* de las "manzanas podridas" cobra vida en un horizonte (Gadamer 2012), en una imagen del mundo (Wittgenstein 2009) de las fuerzas del orden (Fassin 2016), de acuerdo con la que los asesinatos y el abuso del uso de la fuerza ejecutados por parte de algunos agentes son considerados como excepcionales, como manchas en la quintaesencia de la policía, "un cuerpo civil" que, según nuestros interlocutores, "defiende a los ciudadanos y garantiza sus libertades". Estas "heridas", de acuerdo con los altos mandos de la institución, no son coyunturales, sino que han madurado a lo largo de la historia de Colombia. Según ellos, los ciudadanos, desde el momento fundacional de la policía, han puesto en tela de juicio su quehacer y su legitimidad. En este *topos* se configura la *herida institucional* (Forero Angel 2017): la así llamada "ignorancia" que aleja al pueblo colombiano del cuerpo que lo defiende, que es visto, por sus protegidos, con recelo y es humillado por el ciudadano de a pie (comunicación personal del General Aparicio 1996). Desde los años ochenta del siglo XX, ha resultado ineludible, en el sentido hermenéutico (Gadamer 2012), entre algunos altos mandos, la pregunta acerca de qué se debe hacer para divulgar entre los ciudadanos *la verdadera*

*razón de ser de la institución.* Para el teniente Medina Aldana y para el general honorífico Humberto Aparicio, directores e ideólogos del Museo Histórico de la Policía Nacional (MHPN), se hace indispensable explicar cómo la institución policial, desde la "noche de los tiempos", ha acompañado a la humanidad en su evolución que culmina en aprender a vivir en la *polis*, es decir, en comunidad. En otras palabras, estos intelectuales asocian la puesta en escena de la historia o *evolución* de la policía y el acto de divulgarla entre los ciudadanos con conseguir su *empatía* y *refinar* así su capacidad de juzgar los errores cometidos por la institución. En este contexto, en 1984 abre las puertas el MHPN, cuyo objetivo es, precisamente, reconciliar al ciudadano con la policía para que comprenda la imposibilidad de concebir una sociedad sin su cuerpo armado civil.

En este escrito nos ocupamos de un *ensamblaje museal* (Bennet 2010; Harrison 2006; Witcomb 2010), es decir, de la trama de proyectos, objetos, narrativas, afectos, actores y *performance* dispuestos para conectar emocionalmente a los visitantes y movilizar valores institucionales. El estudio de este ensamblaje es una entrada metodológica para realizar preguntas antropológicas que se ocupen de las instituciones que rigen el destino de las comunidades políticas (Lutz 2006: 293) y de los procesos de formación de Estado (Souza Lima & Castro 2008; Souza Lima & Facina 2019; Ramírez 2010). Esta perspectiva pone en relación la literatura sobre materialidad y agencia de los objetos (Gell 1988; Latour 2007; Henare, Holbraad & Wastell; Holbraad 2015) con el campo de investigación sobre el poder (Lutz 2006) y las fuerzas del orden (Fassin 2016).

A lo largo del texto veremos que coexisten dos narrativas en el ensamblaje museal del MHPN: una *evolutiva*, que describe la existencia inexorable de la policía, y una *contemporánea*, que rompe el orden cronológico para exhibir las principales victorias sobre sus enemigos y exaltar a sus héroes y a sus mártires. En el museo encontramos también materialidades que testifican el uso legítimo de la fuerza, así como *objetos abyectos*, artefactos contaminados por la esencia del enemigo y usados en procesos de "limpieza" de aquello concebido como inmundo y peligroso por el orden social simbólico (Douglas 1966). Siguiendo a Navaro-Yasim (2009: 6-7), dichos objetos pueden entenderse como restos materiales o artefactos obtenidos a través de un acto violento; por tal motivo, están indisolublemente asociados con las subjetividades y los afectos residuales que persisten como secuelas del conflicto. En el caso del MHPN, estas materialidades ratifican la necesidad del uso de la violencia por parte del Estado y la narrativa moral que la acompaña. Ciertamente, la relación que la gente forja con los objetos debe ser estudiada en su especificidad política y su contingencia histórica, pues las personas y los objetos no se ensamblan de cualquier manera (Navaro-Yasim 2009: 9); por el contrario, están inscritos en relaciones asimétricas y luchas de poder.

Según los guías y las directivas del MHPN, la puesta en escena genera una experiencia emotiva en los visitantes, puesto que "ellos entran llenos de prejuicios y salen reconociendo que la policía no es tan mala como la pintan" (guía del museo, comunicación personal 2020). La narrativa evolutiva se ha venido exhibiendo desde el momento mismo de la fundación del museo. Los objetos que la encarnan, también denominados "históricos", tienen, según los guías, un "carácter antiguo": sin importar si son verdaderos, falsos o mandados a hacer, deben enseñarle al visitante que la policía ha acompañado a la humanidad desde tiempos prehistóricos, garantizando la vida en comunidad. Los objetos de "carácter contemporáneo" prueban el triunfo de la gendarmería sobre el crimen y dan cuenta del sufrimiento de sus miembros. Los objetos, en la intencionalidad de la exhibición, son testigo de la legitimidad histórica y contemporánea de la institución a la que pertenecen.

Este artículo se basa en información recopilada durante dos momentos etnográficos distintos. Un primer trabajo de investigación fue llevado a cabo en 2001, época en que la puesta en escena respetaba el proyecto museológico original, ideado por el historiador y teniente Hernando Medina Aldana. En ese entonces se buscaba comprender los motivos institucionales para erigir un museo histórico. La segunda investigación fue llevada a cabo entre marzo del 2019 y noviembre del 2020, con un museo reestructurado para resistir a las contingencias presupuestales y políticas.<sup>2</sup> El análisis de los materiales obtenidos hace casi veinte años permitió comprender las transformaciones de la institución y hacer una lectura comparativa y un ejercicio de memoria con los guías y funcionarios del presente. Durante este tiempo analizamos materiales de archivo, visitamos el museo, conocimos su cotidianidad, sostuvimos conversaciones y entrevistas con directivos y mediadores e hicimos un registro fotográfico de cada una de las piezas. El artículo ofrece una pequeña curaduría elaborada entre los investigadores y los guías del museo, quienes sugirieron los recorridos y las piezas más significativas, algunas de las cuales ya no están presente físicamente, pero persisten y son activadas repetidamente en los *performance* de los guías. Cada objeto será descrito en pocas palabras, siguiendo el estilo de las fichas museográficas, fusionando las expresiones nativas con las interpretaciones de los investigadores y evocando los rasgos más importantes de las materialidades usadas para narrar el origen y la evolución de la policía.

Estructuramos este texto en cinco partes: i) *La sede*, aura de grandeza, custodia material del temple moral y de la identidad institucional, antítesis de la corrupción y el desprestigio. ii) *El proyecto*, entendido no solo como guion museológico sino como *curso de acción* (Latour 2012) y *agencia delegada* (Gell 1988) en el ensamblaje museal. Diseño elaborado para presentar una teoría antropológica que explica el origen, la evolución y la necesidad de la autoridad. Escenificación en la que emoción y razón deben trabajar mancomunadamente para despertar la empatía

ciudadana. iii) *El guía*, agente que activa el ensamblaje conectando sus experiencias con la puesta en escena (Taylor 2009), citando convenciones, recorriendo las salas mientras cuestiona a los visitantes en busca del restablecimiento de la quebrantada imagen de la institución que representa, pero de la cual, paradójicamente, no es portavoz oficial. iv) *Pequeña curaduría evolucionista*, asociación de objetos que articulan y transportan los valores defendidos por nuestros interlocutores y v) *Fantasmagorías*, ecos de héroes y villanos, especialmente de Pablo Escobar, "el innombrable", epítome del mal y de la abyección, pero al mismo tiempo correlato y objeto de deseo. El villano que justifica el uso de la violencia por parte de los agentes de Estado.

## La sede

El MHPN se encuentra ubicado en el centro histórico de Bogotá, Colombia, en un palacete republicano declarado patrimonio nacional en 1984. Este edificio albergó la Dirección General de la Policía desde la década de 1920 hasta el 9 de abril de 1948, fecha en que se produjo un estallido social tras el asesinato del político y candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán y que dejó en ruinas el centro histórico de la ciudad. Ese día, el palacio ganó su *aura* de grandeza por haber sido "víctima de las bandas enfurecidas que querían montar aquí la sede del Gobierno revolucionario y fue defendida por unos pocos cadetes que supieron recordar la misión de la policía" (general Aparicio, comunicación personal 1996). De acuerdo con el general Echeverri, historiador de la policía, estos agentes, "respetuosos del carácter apolítico de la institución", no se dejaron seducir por las promesas que Gaitán hiciera a los sectores liberales más pobres de la sociedad y tuvieron el "temple moral" necesario para enfrentarse a sus compañeros y defender su casa (Echeverri 1993). El alto oficial recuerda que:

Al trote [los agentes defensores del cuerpo] llegaron al Palacio de la Policía. Ahora el problema era deshacerse del populacho. El teniente Puerto ideó otro ardid manifestando que él se haría reconocer como defensor del Gobierno para poder penetrar con su tropa al edificio y que así, cuando él lo advirtiera, podrían seguir el resto de sus acompañantes. El momento fue crucial porque el teniente se encontró de manos a boca con el mayor Ahumada Ruiz [que estaba dentro del palacio], quien, aunque creía en la lealtad de Puerto, al ver un contingente con chusma adherida, tomó las precauciones del caso y para evitar un posible asalto armado y apuntándole al pecho con un fusil ametralladora KE 7, en voz alta y segura, le preguntó: "teniente Puerto, ¿usted

con quién está con el Gobierno o con la revuelta?". El teniente sin vacilar le respondió con voz firme: "Mi mayor vengo al frente de la Compañía Santander y todos somos leales al Gobierno". Así se abrió paso y una vez adentro se cerraron las puertas. Los insurrectos cayeron en cuenta del engaño y con furia trataron de forzar las cerraduras desde adentro [...] Con aquellos hombres se fortificó el edificio, puestos en activa posición de defensa en la azotea y los tejados se ejerció un efectivo control. (Echeverri 1993: 80)

El Palacio de la Policía, casa del "temple moral" y del "heroísmo", ha sido custodio de la identidad de la institución: primero como sede de la dirección y luego como sede del museo. Los atentados de 1948 demostraban tempranamente que la "institución había quedado bien hecha, que el problema eran *algunos hombres que la componían*" (general Valencia Tovar, comunicación personal 1997, cursivas nuestras). En la lucha entre agentes gaitanistas y agentes cumplidores del deber se asistía al triunfo de la quintaesencia de la institución sobre los "traidores y corruptos", también llamados "manzanas podridas", cuestión que marcaría el destino de la edificación y del museo: mostrar al "ciudadano de a pie" la verdadera razón de ser de la Policía Nacional (comunicación personal, teniente coronel Medina Aldana 2001).

Años más tarde, las instalaciones fueron restauradas por la Sección de Construcciones de la Policía Nacional, bajo la dirección de los arquitectos Aristides Ramírez y William Sánchez, quienes tuvieron como misión recuperar "la originalidad de la edificación". Al palacio llegaron los objetos conmemorativos de la institución que fueron custodiados por el Museo Nacional de Colombia desde 1960 hasta 1973. Siguiendo su destino, en 1984 el palacio se convirtió sede definitiva del museo de la policía. El general Aparicio, su director por más de dos décadas, se enorgullece de mostrar al público, "en uno de los más bellos palacios de la ciudad, la evolución universal y local de la policía, para así dar fe de la necesidad histórica y social de dicha institución" (general Aparicio, comunicación personal 1996). Así las cosas, la sede del museo se yergue ante los ojos de sus curadores con un *aura* que incorpora el pasado glorioso, el "temple moral" y el heroísmo policíaco. El aura conserva esa manifestación única de la distancia temporal, que en el lenguaje de nuestros interlocutores puede ser traducida como la vigencia de sus valores, su historia y su tradición, así como la lucha por ganarse la confianza del pueblo y de combatir la narrativa de las "manzanas podridas". El edificio puede ser pensado como una de las piezas del museo, la más vistosa y monumental, la encargada de materializar el relato según el cual la policía de Colombia es, a la vez, *víctima* y *heroína*. La colección *vive en* el edificio que la merece.

## El Proyecto

El documento "Planeación, refinanciación y ejecución: Museo histórico de la Policía Nacional", escrito por el teniente Medina Aldana (Ca. 1980), inicia con la siguiente afirmación: "Un Museo es tan indispensable para la educación y la función de Policía, como puede ser la escuela o una biblioteca, razón por la cual ha llegado a ser una institución de la cual no puede prescindir ninguna sociedad". Más adelante, aclara que la labor educativa del MHPN va dirigida a los ciudadanos de a pie. Es más, en la página cuatro del documento se lee:

La verdadera misión, difícil de un museo de la Policía, es presentar a los visitantes esta imagen actual del representante de la autoridad – el policía tan despectivamente identificado – en su evolución histórica hasta la propagación de ideas modernas y de las consecuencias que resultan de las mismas para el conjunto de nuestra cultura. Esto no solamente deberá lograrse mediante un mosaico desarticulado de conocimientos aislados, mediante fórmulas objetivas relativas a su contenido racional, sino también permitiendo al público vivir una experiencia emocional como la que puede ofrecer un microscopio electrónico. (Medina Aldana ca.1980: 4, cursivas nuestras)

El teniente Medina Aldana aclara que el museo debe valerse de la investigación y de la aplicación técnico-policial de "sólidas bases científicas" que garanticen el rigor en la exhibición. Por esto mismo, los objetos deberán ser la "fuente primaria" sobre la que se construya la puesta en escena de la "evolución de la naturaleza o del hombre, y en nuestro caso, de aquellas instituciones que representan el principio y evolución de la autoridad, símbolo del progreso de toda cultura" (Medina Aldana ca.1980: 4). Nada como los objetos para testimoniar la veracidad de los hechos ocurridos. De esta manera, en el palacio se instala una colección que debe ser investigada con rigor científico, para que los objetos revelen al visitante del museo las transformaciones de la institución policial y de la sociedad que los produjo. Como lo indica el proyecto de Medina Aldana, el MHPN "se edificará sobre los sólidos principios de las ciencias exactas y naturales". El museo, además, deberá cumplir tres propósitos: divulgar la necesidad social y cultural de la policía, dar cuenta de su razón de ser como elemento jurídico y rechazar la apología al delito (Medina Aldana ca.1980: 4). Para hacer posible esta tarea, el ideólogo de este proyecto museal propone construir una puesta en escena basada en tres ejes: i) comunicar a los visitantes, a través de medios didácticos la *teoría antropológica* que explica el origen y la evolución de la autoridad; ii) combatir los prejuicios

de la población civil contra el cuerpo policial; y iii) exhibir las hazañas y victorias de la institución, materializadas en objetos pertenecientes a criminales famosos.

En palabras del teniente Medina Aldana, el museo debe convencer a los visitantes de que la policía ha sido "guardia de las norma y sostén de todas las culturas en el transcurso de la historia: desde las más primitivas, hasta las más sofisticadas o complejas de la civilización actual", así como "un cuerpo altamente calificado y operante y una organización tecnificada". De igual manera, el espacio museográfico deberá "*refinar* la sensibilidad civil" para dejar en claro que la policía "no está formada por pequeñas células independientes", no es "un cuerpo transitorio que principia y se acaba cada vez que cambian las diferentes tendencias filosóficas o políticas", no está formada "por individuos escogidos sin requerimientos y que lo único que aprenden a manejar es armas", ya que se ignora o se capta que "el policía es un Profesional" (Medina Aldana ca.1980: 4). Finalmente, para lograr una buena presentación de la actividad policial "es necesario mostrar aspectos de la delincuencia", pero jamás y por ningún motivo deberá hacerse "apología al delito". En suma, los objetos deben estar al servicio de exhibir a la policía como una organización coherente, ética y confiable, de escala nacional y organizada bajo un solo comando.

Siguiendo el norte establecido por el proyecto del teniente Medina Aldana, los curadores deberán basarse en métodos científicos que garanticen una elección racional y eficaz de artefactos elegidos rigurosamente para divulgar la imagen adecuada de la policía, es decir, deberá seleccionar piezas que pongan en escena la identidad de un *cuerpo* institucional "neutral y apolítico que no cede al capricho de las élites gubernamentales, ni regionales". Es importante recordar que en el proyecto los objetos, elegidos racionalmente, deberán despertar emociones entre los visitantes para establecer un vínculo empático con la institución y con sus agentes, "frecuentemente difamados". En este orden de ideas, Medina Aldana propone que el MHPN debe contar "con piezas de cera, con dioramas, con audiovisuales, con sofisticados juegos de luz y sonido, con guías rigurosas de información que diviertan y emocionen al ciudadano", para que este reconozca, de una vez por todas, la necesidad de la institución. En estas nociones, se conjuga la idea del *museo espectáculo*, con la cual Benjamin (1968) criticaba a las instituciones museales y exhibiciones de comienzo del siglo XX y a través de la cual Didi-Huberman (2014) nos recuerda el doble carácter de la palabra "exponer". Como veremos, el museo expone su punto de vista y al mismo tiempo se expone, pues no logra controlar las interpretaciones de su puesta en escena. Un guion o un proyecto, como diría Latour (2012), es construido con el propósito de hacer efectivas las intenciones de los actores; no obstante, su curso de acción es impredecible, pues se cruza en su camino con otros guiones que transportan y traducen intereses apasionados.



## El guía

C. es el menor de 12 hermanos. Es el consentido. Su familia es campesina, su mamá vivió "todo lo que una mujer del campo sin instrucción estaba obligada a vivir"; cuando llegó a Bogotá, conoció al papá de C., quien es el único hijo de esa unión. Con orgullo, C. recuerda la decisión de ser policía. Con recelo, y haciendo eco de algunos de sus compañeros, critica la instrucción recibida: "nos entrenaron para matar, no para ser policías". Formó parte del nivel ejecutivo de la institución y llegó al museo porque, tras haber sido "víctima del orden público", le dieron un puesto más tranquilo en el que no se expusiera a la zozobra de la guerra. Años atrás a C. lo salvaron los "primos", los militares. En un ataque guerrillero, C. estaba en formación con sus compañeros y defendía una pequeña población del sur del país. De pronto sintió "como un agua que le escurría por la frente, esa agua resultó ser sangre", y un soldado lo cogió y lo sacó del enfrentamiento. C. se despertó en el hospital con el cráneo partido y con una lesión cervical que lo llevaría a seguir prestando su servicio en la entrada del MHPN. Allí revisó las carteras, los morrales y las bolsas con las que entraban los visitantes. Luego de requisar al público, llamaba a un guía para que se ocupara del *tour*. El guía, con el tradicional taconeo prusiano, iniciaba el recorrido con un "Bienvenido ilustre visitante". Un par de años después, el entonces director del museo descubrió la caligrafía de C. Él cuenta que estaba escribiendo en un cuaderno y el mayor observaba atentamente y lo llamó a su oficina para hacerle una propuesta. Y fue así como C. se hizo calígrafo oficial de la institución.

En pocos meses C. se convirtió en guía y demostró que era un "verdadero animal de museo". Él conoce a la perfección cada una de las piezas, con precisión da cuenta de la intencionalidad de los montajes de las diferentes salas. Con habilidad da continuidad a la narrativa evolucionista y con malabarismos en el uso de tropos consigue que la narrativa contemporánea dialogue con la misión del MHPN. C. usa su experiencia como héroe y como víctima (Taylor 2009) para activar y hacer verosímil el ensamblaje museal: interpela a los visitantes haciendo evidentes sus prejuicios y puntos de vista morales, trata de despertar empatía apelando a su vivencia en un barrio popular, a los diálogos adoctrinadores entre padres e hijos, al deber que tienen los ciudadanos de denunciar las conductas delictivas, "porque todos, en el fondo, somos responsables del cuidado de la *polis*". C. cita convenciones y articula su discurso sirviéndose de los objetos exhibidos. Es la memoria del MHPN. Los años de servicio lo consagran como uno de los guías más experimentados. Su pasión por la museografía, la museología y la curaduría lo convierte en un *experto*, en alguien capaz de transmitir a los visitantes la importancia y la quintaescencia de su querida institución. En sus recorridos y performances, C. hace énfasis en que la autoridad policial es indispensable para

el mantenimiento del orden, que a su vez es una condición necesaria para el progreso de la sociedad. Aclara que él no habla en nombre de la institución, que sus opiniones son personales. De hecho, los recorridos de los guías no pueden ser grabados. Si bien C. es la encarnación del "buen policía", no es un portavoz autorizado (Bourdieu 1999), pues sus declaraciones y las de sus compañeros pueden ser potencialmente peligrosas para la institución. De hecho, los altos mandos temen que la "subjetividad" de sus subalternos "se descontrolen", reforzando los prejuicios de la sociedad civil. Por esa misma razón, desde hace varios años no hay un guion oficial. El documento de Media Aldana se quedó en los anaqueles y terminó siendo transmitido por tradición oral.

### Pequeña curaduría evolucionista

Cuando el visitante llega al MHPN debe esperar en una antesala (Figura 1). Los patrulleros que vigilan el ingreso lo invitan a sentarse en cómodas sillas. El visitante debe aguardar a que lleguen más personas para que se arme un grupo lo suficientemente numeroso para ser conducido por un guía. Esta sala prepara al público para el recorrido. Los objetos, sin importar si son antiguos o contemporáneos, anticipan la misión: "hacer evidente la necesidad y la grandeza del cuerpo policial". Se espera que las piezas "despierten la empatía" del ciudadano, que desde un inicio debería conmoverse. Entre los muchos objetos, réplicas y representaciones "mandadas a hacer" ubicados en la antesala, destacamos los siguientes:

*Cristo* (copia de un dibujo hecho en tinta, realizado por un mayor secuestrado por la guerrilla durante su cautiverio). La pieza original fue donada al general Aparicio por la familia de la víctima. El general amplió la imagen, la enmarcó y la entregó al museo. La interpretación dada a la figura musculosa del Cristo tiene que ver con la "fortaleza" y la "resistencia", valores ofrecidos por la fe católica para afrontar la adversidad. La experiencia de la víctima es ejemplar, materializa el ideal de sacrificio policial que el museo quiere contar. En el dibujo se lee la siguiente oración: "¡Señor mío, Dios! Padre Celestial, creador universal, te alabo y te bendigo y por tu infinitísima misericordia te pido templanza y admiración y que por tu inmensa gracia que el suplicio termine pronto".

*Estatuilla* (regalo de la Policía Nacional del Perú). Hace eco de la función universal de la policía: velar por la preservación de la comunidad sin importar el lugar. La pieza recuerda que idealmente la institución policial acompaña a la sociedad en su evolución, no la castiga. La policía, "madre de la humanidad", educa y cuida a los ciudadanos, sus hijos. La pieza recuerda estos "valores universales" compartidos por todas las policías del mundo.



Figura 1. Sala de espera MHPN.  
Foto: Mauricio Salinas, 2020.

Después de la espera, el grupo inicia el recorrido. La primera parada es la Plazoleta, en la cual se pueden encontrar artefactos tecnológicos que cuentan la evolución de la policía (y del crimen). Un carruaje halado por caballos de inicios del siglo XX y, justo al lado, un robot diseñado para desactivar explosivos construido en la época del "narcoterrorismo" son testigos de esta deriva. Seguidamente, el guía invita al público a iniciar el relato evolutivo, la teoría nativa encarnada en la sala *El origen universal de las leyes*.

*Moisés y las tablas de la ley* (Figura 2, encargada a un muralista que hacía carteles para los cines bogotanos). Es una obra usada para iniciar la línea del tiempo evolutiva. Según los guías, la fuerza de la "evolución social" trae orden y, para que el orden sea defendido, la humanidad delega el uso de la fuerza en la policía, cuya función es encarnar la autoridad y acompañar a la sociedad en su proceso civilizatorio. El mito fundacional de raíz teológica y el inicio de toda norma toman cuerpo en la figura del patriarca. "Dios y patria", reza el lema de la institución.

*Código de Hammurabi* (réplica de una pieza del museo de Louvre). Esta pieza es usada para establecer un vínculo histórico con las sociedades del pasado. Su apariencia, de objeto genuino y antiguo, hace parte de un diseño museográfico que busca establecer un relato verosímil sobre la universalidad espacio-temporal de la ley. La preocupación por la originalidad es intrascendente, pues es una entre otras simulaciones. Está inscrita en una puesta en escena con códigos de todos los tiempos y lugares, desde Confucio, hasta Solón. Para los guías, lo importante es mostrar la antigüedad de las normas y, por ende, de la autoridad.



Figura 2. Sala Origen universal de las leyes.

Foto: Mauricio Salinas, 2020.

*Conjunto prehispánico* (réplicas de piezas arqueológicas). Responde a la necesidad de crear un pasado local y de vincular lo autóctono con las grandes civilizaciones del pasado. La exhibición contiene copias de objetos y figuras prehispánicas para escenificar la presencia ineludible y transhistórica de la autoridad. La autenticidad y el rigor científico no son requisitos del montaje. Por el contrario, este ensamblaje de piezas heterogéneas solo adquiere coherencia en las narrativas y *performance* de los guías: el ofrendatario es una interpretación contemporánea de una pieza de la región arqueológica muisca que denota una mezcla de estilos y períodos y las hachas de piedra corresponden a diferentes temporalidades. Su punto de convergencia es, de nuevo, el relato evolutivo y la búsqueda de antecedentes en los pueblos indígenas prehispánicos que evidencien la continuidad histórica de la policía.

*Código de Nemequene* (copia ampliada de la página de una crónica colonial que ilustra la brutalidad de la justicia "precolombina" ejercida por los muisca). El nombre Nemequene († 1514) refiere a un cacique que gobernó hasta la llegada de los españoles. La pieza resalta el carácter "primitivo" de esa forma de justicia que antecede a la moderna. Según los guías, el código establece la regla "del ojo por ojo" y la justicia consuetudinaria nativa. En la narrativa del museo se usa para insistir en la necesidad del castigo ejemplar para el control social.

*El Güecha* (Figura 3, figura en yeso que encarna al "policía muisca", guardián que hace cumplir el código de Nemequene). Se trata del agente represor. Ostenta tierras y gana pectorales y collares de oro cuando hace bien su trabajo. Ocupa

el centro de la sala dedicada al origen de las leyes. Se encuentra en posición de ataque y porta un arma arcaica en sus manos. Denota autoridad, pero también les sirve a los guías para hablar de la "compleja organización social de los muisca". Según ellos, un claro antecedente del Estado moderno.



Figura 3. El Güecha.  
Foto: Mauricio Salinas, 2020.

*Corona y mochila wayuú* ("muestra representativa de la cultura wayuú", entregada al general Óscar Naranjo, exdirector de la Policía Nacional, el 20 de septiembre de 2011). En la puesta en escena, una corona y una mochila confeccionadas con técnicas ancestrales exhiben los colores y las insignias de la Policía Nacional (Figura 4). Los indígenas representan a los pueblos étnicos del presente, en una sala dedicada al origen de las leyes y al "pasado aborigen". Las piezas se usan para llenar la línea de tiempo, en una clara postura alocrónica y, simultáneamente, respaldan, según la narrativa museal, el compromiso de los pueblos indígenas con la Policía Nacional.

En un salto temporal, solucionado fácilmente por los guías, quienes indican a los visitantes que la historia que va del pasado prehispánico al siglo XX se encuentra resumida en un diorama y un mural<sup>3</sup>, el visitante se desplaza rápidamente a la sala dedicada al fundador de la policía. Aquí, como se verá, se informan las razones históricas y políticas que dieron origen a la institución y, lo más importante, se hacen explícitos los valores y atributos del policía ejemplar.



Figura 4. Mochila wayuú y apoyos arqueológicos.  
Foto: Mauricio Salinas, 2020.

*Indumentaria de Juan María Marcelino Gilibert* (Figura 5, prendas civiles del fundador de la Policía Nacional de Colombia). El general Gilibert (1839-1923), gendarme francés, es definido en el museo como un hombre ejemplar, pulcro, disciplinado y masculino que no temía ejercer la violencia física para disciplinar a sus subalternos. Llega en el gobierno del presidente encargado Carlos Holguín (1832-1894), quien ve la necesidad de fundar y profesionalizar un cuerpo civil de policía. Con el Decreto 1000 de 1891 se organiza y se funda la Policía Nacional, dirigida por Gilibert. Según este decreto los agentes deben cumplir con las siguientes características: "saber leer, escribir y contar; no haber sido condenado a sufrir pena corporal; estar en pleno goce de los derechos de ciudadano; tener complexión robusta, sin vicio orgánico, y poseer maneras cultas y carácter firme y suave".

*Objetos de Gilibert* (cachiporra, bastón de mando, silbato y bienes personales del gendarme fundador de la policía). Cuentan los guías que estos artefactos servían, ante todo, para disciplinar a los aprendices colombianos, quienes ignoraban las verdaderas características de un agente policial. La consigna era profesionalizar a hombres "desobedientes y mestizos" para ser guardianes del orden y responsables del uso legítimo de las armas. Tras su proceso de formación, el policía profesional contaría con los instrumentos necesarios para, en palabras de los guías, "amasar las masas".



Figura 5. Traje de Juan María Marcelino Gilibert.  
Foto: Mauricio Salinas, 2020.

## Fantasmagorías

Al llegar al patio del palacio, los guías usan el mural elaborado por la maestra Graciela Gómez (Figura 6) para completar los baches dejados por los objetos, dando vida a la linealidad evolutiva del cuerpo policial. Las pinturas representan personajes e hitos históricos que no pueden ser leídos como episodios aislados: reaparece la figura del Güecha como antecedente "precolombino", seguido del alguacil y del alabardero de la época colonial. Luego viene el sereno de los inicios de la república, encargado de encender el alumbrado y vigilar las calles. Con la fundación de la policía profesional aparecen los primeros gendarmes de uniforme azul heredado de la primera misión francesa. También son retratados los conflictos más importantes del siglo XX como la guerra de los Mil Días y La Violencia de los años cincuenta. Posteriormente, se retrata la aparición de la policía femenina y las diferentes direcciones, militarizadas, de la policía contemporánea: Granaderos

(antiguerrilla), Antinarcoáticos, Grupo de Operaciones Especiales, Antiterrorista y Bloque de Búsqueda, fuerza encargada de dar captura a los grandes capos del narcotráfico. En suma, la línea evolutiva comienza con los muisca y termina con los agentes que asesinaron a Pablo Escobar, el gran antagonista. Como vemos, el capo aparece, de varias maneras, en la línea de tiempo creada en el museo.



Figura 6. Murales de la maestra Graciela Gómez.  
Foto: Ana Catalina Correa, 2020.

En el proyecto original del mural aparecían eventos y personajes sin identificar que debían ser explicados por los guías. Pero la dificultad de lectura obligó a C., quien además es rotulista y museógrafo empírico, a pintar a mano el nombre de cada una de las alusiones representadas. En este sentido “la evolución” es performada y (re)creada por los guías, quienes, además de valerse del guion heredado de generación en generación, llenan los baches históricos con sus propias narrativas e iniciativas museográficas. En su *performance*, estos guías se hacen herederos de los valores impartidos desde que Gilibert profesionalizó al cuerpo policial de Colombia.

Contiguo al mural histórico, se encuentra otro fresco dedicado a los héroes/víctimas, en cuyo borde inferior se lee:

Visitante, detén tus pasos y observa reverente el escenario en el que nacen los Defensores de la Patria, que portando el aceite policial y las armas de la República, han sacrificado su aliento vital en pro de nobles ideales y la historia registra con caracteres inmortales.



Esta obra reemplaza una antigua iniciativa museográfica mandada a hacer por el general Aparicio, en la cual el rotulista actualizaba, diariamente, la lista de agentes asesinados en el marco del conflicto armado y el llamado "narcoterrorismo". Según los guías, el espacio se agotó rápidamente y el museo decidió hacer un mural en honor a los héroes/víctimas del conflicto. Esta inflexión es importante, dado que, si bien la figura del héroe sigue siendo relevante, los *mártires* y luego las *víctimas* pasan a tomar un lugar central en la economía moral del relato (Rechtman & Fassin 2009). La *herida institucional* (Forero Angel 2017) toma cuerpo o, mejor, se instala en el nombramiento de estas personas que se sacrifican por la patria y que no son del todo reconocidos por el público, pues la desconfianza ante la institución permanece. C. deja de hacer los rótulos, pues no hay espacio suficiente para poner los nombres de los compañeros caídos. Pero ellos permanecen en sus narrativas y en las de sus compañeros. Sus fantasmas siguen presentes y evocados en los trazos de la maestra Graciela Gómez. De esta manera, el mural constituye una bisagra, un nodo conector que abre paso a la narrativa contemporánea.

El recorrido continúa con la visita de las salas que hablan del desempeño de la policía en el presente. Las distintas direcciones de la institución exhiben las piezas que consideran representativas de su labor. Cuestión que, en palabras de los guías, "no deja de ser problemática, pues esas piezas no dialogan con la visión histórica del museo". No obstante, para estos mediadores es indispensable que los visitantes continúen observando las salas del museo dedicadas a las direcciones y a la misión institucional, evitando que lleguen directamente al sótano, donde yacen los objetos relacionados con el narcotráfico. Con dolor se recuerda la presencia de la sala, abierta hasta los primeros años del siglo XXI, denominada *La plata y el crimen no pagan*, lugar en donde se exhibía el exitoso operativo por medio del cual se "dio de baja" a Pablo Escobar en 1993. Esta sala, aunque clausurada, sigue presente en las narrativas de los guías y continúa siendo buscada por todo tipo de público. Esta fantasmagoría compuesta de restos materiales (Olalquiaga 2016), algunos evocados, otros todavía presentes, pero cada vez más olvidados, degradados y descontextualizados, fue descrita hace ya dos décadas, en la primera de las investigaciones realizadas en el museo por la coautora de este artículo, de la siguiente manera:

*La plata y el crimen no pagan* (Figura 7, controversial exhibición dedicada al operativo en el cual cayó muerto Pablo Escobar, líder del Cartel de Medellín). Después de al menos cinco visitas al museo, A., el entonces joven guía del museo, pide la autorización para mostrar la sala y recoge las llaves en la oficina del ya director mayor Aparicio. Advierte a la única visitante que "la experiencia puede ser impresionante, no puedes tomar fotos" y aclara que "no es una apología al crimen".



Figura 7. Sala La Plata y el Crimen No Pagan.  
Foto: Ana María Forero Angel, 2001.

Inicia la explicación de los objetos:

"Elementos del señor Pablo Escobar Gaviria [...] Fotografías del señor ya dado de baja. Alias *El Doctor*, de 44 años, estaba sindicado de terrorismo, narcotráfico, homicidio, secuestros, concierto para delinquir, porte ilegal de armas y otros. Él murió en el barrio La América de Medellín por el Bloque de Búsqueda de la Policía Nacional [...] esa es la foto en la que [su cadáver] está sobre la bandeja [...] Tenemos las aéreofotografías del operativo que se le hizo a Pablo Escobar [...] Vemos también esta motocicleta Harley-Davidson original perteneciente a Juan Manuel Urquijo alias *El Arete*: las águilas que ves como doraditas, el mango superior derecho, la tapa de la gasolina y la parte baja del motor son en oro (Figura 8). Esta es una caleta en la que guardaba dólares, ropa y a veces armas. Tenemos también la chaqueta que usó días antes de ser abatido, minutos antes de ser abatido por la Policía Nacional, resulta que él necesitaba estar libre para salir corriendo, mucho más adelante lo bajaron y aquí hay una teja impregnada

de sangre de este tipo (Figura 9). Aquí vemos cuando estaba en el Congreso, cuando estuvo en la cárcel La Catedral de Medellín (que no era cárcel, era una casa de campo), la última imagen es él muerto".



Figura 8. Moto de El Arete.  
Foto: Mauricio Salinas, 2020.

A. calla y se limita a responder las preguntas advirtiéndole que no está autorizado a dar ninguna versión oficial de los hechos allí representados. Las máscaras mortuorias de los grandes capos, el cartel en los que aparecen distintos sicarios golpeados por los agentes que los detuvieron, los maniquíes vestidos con distintas indumentarias que replican los trajes de Pablo Escobar y dan cuenta de su "tránsito a la locura", la teca de vidrio en la que reposa la reproducción del cadáver del capo vestido como el día que lo mataron, la teja con su sangre, el cuaderno con su caligrafía son objetos que deberían ser sinónimo de la grandiosidad de la misión. Todas esas cosas ahora están en un museo porque "El patrón fue dado de baja". Sin embargo, su carácter contaminante hace que mientras se celebra la grandiosidad de la policía, se enaltesca al mismo tiempo la figura del capo de capos. A. cierra la sala e insiste: "Visitantes (dirigido a la única persona presente en la sala), no se trata de una apología". (Forero Angel 2001: 100)

Al pasar el umbral del nuevo milenio la sala cerró sus puertas, pero el ciudadano de a pie sigue buscándola. Los objetos abyectos continúan atrayendo al público. "Como que los visitantes recorren el museo de afán para llegar a esta sala que ellos llaman la 'Sala de Pablo' aunque ya no esté. No hemos logrado que el mensaje cale. Los visitantes y los medios siguen viendo una apología" (general Aparicio,

comunicación personal 2017). Los objetos desobedecen a cualquier intento de domesticación. Las narrativas no son suficientes para devolver la coherencia a la puesta en escena. El guion, entendido de manera general como un proyecto lanzado por los actores al camino sinuoso e impredecible de las redes para hacer efectivo un curso de acción (Latour 2012), no alcanza su objetivo final. Los objetos abyectos mueven empatía hacia el bando equivocado (Andrade, Forero Angel, Krauss, 2021)

Hoy, veinte años después de la primera etnografía realizada en el MHPN, la sala no existe. Algunos de los objetos han sido dispuestos en las vitrinas asignadas a la División de Investigación Criminal e Interpol (DIJIN). En esta museografía es claro que se habla de "la baja del innombrable". "El Patrón", según los guías, deja de ser el protagonista. "Sus pertenencias no lo rememoran, los objetos hablan específicamente del operativo". La chaqueta y la teja en donde cayó muerto el capo yacen descoloridas (Figura 9). El tiempo y las precarias condiciones de conservación de las piezas han hecho su trabajo. Ya no es posible apreciar la sangre del occiso y la "caleta" arrumada en el descolorido sótano del museo pierde la espectacularidad ganada en tiempos pasados. Los guías hablan del operativo y la figura de Escobar apenas resuena en sus discursos. Es más, intentan no invocarlo en sus *performance* o encubren su omnipresencia llamándolo "El Innombrable". No obstante, el espectro de la persona, proyectado en los objetos abyectos, no tarda en aparecer.

C. nos comenta: "Acá vemos la motocicleta del *Arete* uno de los sicarios más violentos del sujeto. La motocicleta tiene terminados en oro. No sabemos su valor exacto". "Profe, necesitamos que nos responda algo clave: ¿cómo podemos controlar la subjetividad de los visitantes? Tenemos algunas piezas problemáticas y por más que nos esforcemos el público ve en ellas al innombrable, pero no ve la labor policial". (C., comunicación personal 2021)

Como ocurre en cualquier museo, la narrativa curatorial nunca es transferida sin mediación al visitante. Por el contrario, el encuentro con la puesta en escena está filtrado por los valores, referentes e imágenes de mundo de quien la aprecia. Las fichas y apoyos museográficos intentan transmitir, según Medina Aldana, "la información obtenida de fuentes primarias", pero la "subjetividad del visitante" no puede ser controlada. De hecho, la moto es la pieza preferida del público del museo. Las personas se hacen *selfies* y las familias se toman fotos frente a la urna de cristal en donde reposa. "El Patrón" y su cartel aún viven en el museo. Si se presta atención, se oyen las voces de los visitantes que reclaman la sangre de la teja, el sudor de la chaqueta y, en general, la vida de los objetos abyectos.

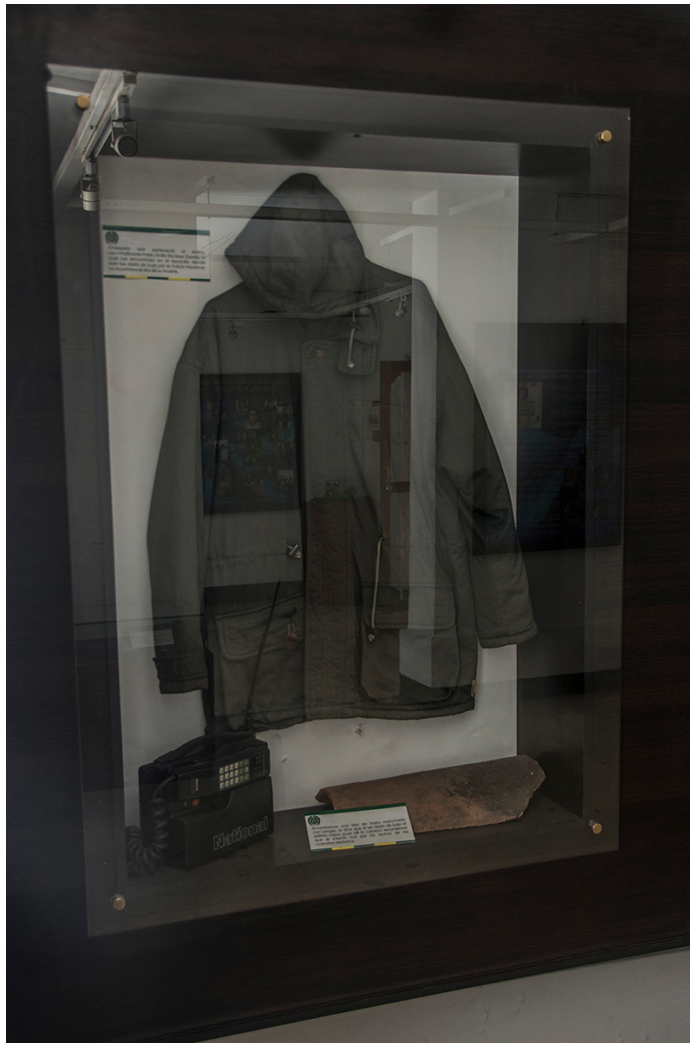


Figura 9. Objetos de Pablo Escobar.  
Foto: Mauricio Salinas, 2020.

Las materialidades asociadas con Pablo Escobar exceden las narrativas evolutivas y contemporáneas: no hay nada en la fuerza de la historia que pueda explicar la existencia del sujeto “que más le hizo daño al país”, salvo su papel protagónico como antagonista de la policía. Aunque en los *performance* de los guías la presencia de los objetos pertenecientes al capo se justifica aludiendo a la capacidad operativa de la institución a la que pertenecen, estas materialidades trascienden los esfuerzos por contenerlas. Las pertenencias de Pablo Escobar (asesino, loco, corrupto) terminan por celebrarlo, por recordarlo, por homenajearlo:

– Profe, ¿nos está diciendo que no hay manera de que el visitante se quede con el mensaje que queremos dar? Es que acá tenemos un problema y tenemos que ser honestos: la mayoría de los visitantes viene a ver esa moto. Ese es el atractivo del museo. Y es que el peligro está en que el criminal comienza a ser admirado

por la gente, que ya no ve en el policía el ejemplo, sino pasa a querer ser igual que el criminal que de alguna manera despierta simpatía y complicidad.

Ha quedado claro que la evolución ha culminado en la consolidación del orden social, de los cuerpos de autoridad y, específicamente, de la policía. En su estadio contemporáneo, según los guías, la institución es, a la vez, "salvadora" y "víctima" de la sociedad. Los herederos de Gilibert, quienes se describen a sí mismos como "portadores de una alta integridad", se sacrifican diariamente, aunque esta entrega no sea plenamente reconocida. Su entrenamiento, sus misiones y sus horarios de trabajo suponen que vivan lejos de sus familias, que corran el riesgo de morir o de salir heridos combatiendo al hampa. En palabras de los guías, "el policía es una persona que pone el bienestar colectivo por sobre el bienestar personal". En estas narrativas, la figura del héroe se entrecruza con la figura de víctima y es imposible distinguirlas, más aún cuando han sido incorporadas al museo piezas relacionadas con "memoria histórica", como cartas de policías secuestrados por la guerrilla durante el conflicto armado, cadenas de civiles secuestrados y efigies construidas para homenajear a sus víctimas tras la firma de los acuerdos de paz entre el Gobierno de Colombia y las FARC en el año 2016. A pesar de esto, la sala dedicada en el antiguo museo a los héroes de la institución también fue desmantelada. Muchos de sus objetos con valor histórico y patrimonial se perdieron para siempre (Figura 10), para dar paso a una puesta en escena en la cual cada dirección de la policía construye, de manera heteróclita, su propia apología. No obstante, aunque el antiguo guion se transformó *de facto*, los fantasmas de los héroes y los objetos que los encarnaban continúan presentes en las memorias de los guías. Volvamos a la etnografía del 2001 para explorar otras fantasmagorías:

*Sala de héroes* (puesta en escena dedicada a los "policías caídos" durante la época del narcoterrorismo y del conflicto armado). A. inicia el recorrido con la siguiente afirmación: "En 1989, siendo comandante de la Policía de Medellín el coronel Franklin Quintero, el señor Pablo Escobar lo mandó a matar, recibió veinticinco tiros en el cuerpo en ese uniforme, como homenaje póstumo fue ascendido al grado de brigadier general. Tenemos también la placa 13118, perteneciente al dragoniante Jorge Eliécer Medina Quintero, quien en actos de servicio perdió la vida cuando la bala le atravesó la placa (...) En 1985 hubo tres hechos que conmocionaron al país. ¿Cuáles fueron? La visita del papa, la tragedia de Armero y la toma del Palacio de Justicia. Esta es la bandera que estaba izada en el Palacio. Ella queda como testigo de que nuestra patria siempre sale victoriosa. Acá vemos las pertenencias de mi

mayor Ramírez Ceballos. En 1995 él estaba haciendo labores de fumigación en el Huila cuando le dispararon en el helicóptero en el que viajaba y cayó y perdió la vida". Los objetos de la Sala de Héroes despiertan en el visitante empatía y gratitud. El heroísmo y el sacrificio recuerdan al público del MHPN "la humanidad del agente". El guía, obligado a ceñirse al guion, resalta que lo mejor de la sociedad colombiana cae víctima de delincuentes sádicos e inescrupulosos. Estos objetos conmemoran el sacrificio y elevan a víctima al policía caído.



Figura 10. Objetos de agentes caídos.  
Foto: Ana María Forero Angel, 2001.

Actualmente, la sala no existe. Sus elementos están dispersos en el MHPN o perdidos en las bodegas de la policía a donde fueron llevados luego de la reestructuración del museo. No hay política de colecciones, ni reservas técnicas. Todo se va cambiando y sustituyendo ante las contingencias. Los objetos de los héroes/víctimas pierden su emplazamiento, su fuerza se diluye en escaparates

que no "logran transmitir el mensaje". Los que subsisten viven en las vitrinas dedicadas a contar la misión y la eficacia de las direcciones de la policía. De acuerdo con los guías, esto ha sido un problema porque las direcciones no entienden la misión del museo, traen lo que sea y es difícil poner a dialogar esas piezas con el carácter histórico del espacio y con la razón de ser del cuerpo de policía actual.

Descontextualizadas, desaparecidas y dispersas, estas piezas pierden su fuerza emocional (Didi-Huberman 2014a) y no logran despertar la anhelada empatía. Los objetos abyectos parecen haber ganado la batalla: "es triste ver cómo el visitante se va con la imagen de la moto del *Arete*". En esto consiste su capacidad de agencia.

## Conclusiones

En el MHPN pervive el ensamblaje orquestado para curar la *herida institucional* más profunda, a saber, el desamor de los ciudadanos hacia el estamento que los protege. El museo debe despertar en los visitantes su admiración y gratitud. Los objetos, las estrategias museográficas y los *performance* de los guías deben demostrar que la civilización humana depende de los cuerpos que garantizan el progreso de la sociedad. Así las cosas, el mural de Moisés, el código de Hammurabi, las réplicas arqueológicas de piezas prehispánicas, el código de Nemequene, el Güecha, la corona y la mochila wayuú están emplazados para demostrar que el camino evolutivo es uno y que desemboca, universal y localmente, en la institución de cuerpos encargados de defender la civilización. Por su parte, la indumentaria de Juan María Marcelino Gilibert demuestra que en el paulatino y certero trasegar evolutivo, la institución policial mejora. Gilibert funda a la Policía Nacional dándole valores y educación. La *performance* de los guías pretende fortalecer la eficacia de la exposición y encarnar esta narrativa. Cada uno de ellos se esfuerza por envolver al público en la "atmósfera histórica", resaltando cómo *polis* y policía son consustanciales, pues sin dicha institución no hay seguridad ni control del orden público. El ensamblaje, pues, debe despertar en los visitantes empatía y gratitud. Su propósito, esto es, la agencia en él delegada, es generar una conexión emotiva con el público. Los visitantes tras haber recorrido las salas deben reconciliarse con la institución. Los objetos elegidos, sin importar si son falsos o no, deben demostrar la veracidad de la teoría antropológica de la policía, según la cuál, en el camino evolutivo de la especie humana, los garantes del orden se especializan en el uso legítimo de la violencia para liberar al resto de la humanidad de esa responsabilidad y permitir el desarrollo de las artes y de la ciencia. En la narrativa del museo, los agentes del orden, "desde la noche de los tiempos", han sido hombres con un destacado "temple moral", capaces de sacrificarse por el otro, por el prójimo, y de renunciar a sus intereses particulares.



En el recorrido propuesto hay baches que los guías, portavoces no autorizados, llenan con su performance. Ellos buscan establecer un pacto narrativo con el público. A través de su puesta en escena intentan convencerlo de la linealidad de la historia narrada. Los guías seducen a su audiencia, se valen de sofisticados artificios retóricos para defender la idea fuerza del museo: la policía es hija de la evolución social y por eso mismo connatural a la historia de la humanidad y de Colombia; sin ella no hay orden, sin ella no hubiésemos sobrevivido a los oscuros tiempos prehistóricos. En otras palabras, los guías juntan y separan objetos, narrativas y temporalidades para otorgarle verosimilitud, sentido y justificación a su relato. Vale la pena subrayar que, en sus narrativas, construyen con facilidad una línea temporal en la que Moisés, las leyes universales, las leyes "prehistóricas" colombianas, la Colonia y la fundación de la Policía Nacional son etapas que se siguen unas de otras. Se trata de estadios consecutivos en los cuales las fuerzas del orden se perfeccionan en una línea temporal unidireccional. Paulatinamente, las fuerzas del orden se hacen más eficaces y por lo mismo más certeras en la protección de la *polis*. No obstante, esta manera de ordenar el tiempo y de transmitir valores no tiene cabida sin los antagonistas de la historia. Su omnipresencia es necesaria. Justifica la facultad de ejercer la violencia legítima. La línea temporal culmina en la policía contemporánea y los objetos abyectos testimonian la habilidad de la policía de capturar grandes criminales. Por eso, en la exposición de los operativos es imposible dejar de exhibir al hampa: entre más sofisticado es el operativo, más sofisticado es el criminal. Los objetos que pertenecieron al "Innombrable" y que, por ende, materializan la contaminación moral celebran la caída del capo, mientras que, sin proponérselo, lo evocan y santifican. La agencia delegada no es efectiva. Es imposible celebrar el éxito del operativo sin celebrar al caído. No importa que la sala *La plata y el crimen no pagan* haya desaparecido y que los objetos hayan modificado su emplazamiento, su aura pervive en las vitrinas de la DIJIN.

Los guías preguntan ¿cómo podemos controlar la subjetividad? ¿Cómo podemos hacer que el público no admire a los criminales? ¿Cómo podemos hacer que el público quiera a su policía y no a "ese sujeto"? C., el héroe/víctima, usa su vida y su experiencia: se yergue como ejemplo. A lo largo de todo el recorrido recuerda su origen humilde, menciona que no es fácil elegir el bien, la vida honesta y que ser policía es un privilegio, puesto que el acto de "entregar la vida" al servicio del prójimo no presenta parangón. C. intenta con todas sus fuerzas despertar la empatía y poner en cuestión el amor que sienten los visitantes por una motocicleta Harley- Davidson de proporciones colosales, enchapada en oro 24 quilates y exhibida en una urna de vidrio perteneciente al sicario preferido de Pablo Escobar. Objetos abyectos y policía conviven y se necesitan. Son consustanciales y, en un plano relacional, los valores y objetos que los encarnan son *intercambiables*. Para explicar esto, es necesario volver a la muerte de Dilan

Cruz en 2019 y recordar que fue asesinado con un *arma modificada* (técnica también usada por los criminales), que fue abatido por agentes del orden que se excedieron en contra del cuerpo del enemigo, remembranza de técnicas usadas para infligir terror durante diferentes momentos del conflicto armado y la lucha contra las drogas en Colombia. Podemos recordar también cómo los agentes que cumplen su deber, que siguen los manuales, que no son "manzanas podridas", son jóvenes de origen humilde tal como los sicarios y guerrilleros de base enemigos del Estado. Hay mimesis, hay simbiosis, como señala Taussig (1995) la ley no puede vivir sin el crimen, el crimen no puede vivir sin la ley y sus límites se vuelven pantanosos. Un ejemplo elocuente, que no presentamos antes pero que traemos ahora a colación, puesto que sirve para comprender esta fluctuación de valores, son las tanquetas (*caverião* en portugués) usadas por el ESMAD. En el museo dicho artefacto bélico, diseñado explícitamente para "mantener el orden" en medio de protestas y de manifestaciones públicas, aparece en forma de miniatura, casi como un carro de juguete, acompañado de pequeños agentes vestidos de negro que llaman la atención del público infantil. De esta manera se intentan minimizar, por medio de la vieja técnica museográfica de representar la realidad en dioramas y modelos a escala, el carácter coercitivo y violento de la policía. Entretanto, en las calles, la tanqueta es sinónimo de horror, y las latas de los gases lacrimógenos y los restos de las múltiples armas "de baja letalidad" utilizadas para reprimir las protestas son coleccionados por colectivos de activistas y estudiantes como *objetos abyectos* que encarnan la violencia de Estado.

¿Por qué estudiar el MHPN? Para entender la manera como la policía de Colombia se presenta a sí misma, construye su otro y configura una narrativa sobre el devenir y la política del país. Recordando el primer epígrafe de este artículo: dicha narrativa "corre paralela a la historia nacional" y, por tanto, desde nuestro punto de vista, es también una manera de entender el modo como históricamente el Estado colombiano ha lidiado con el crimen y, de manera general, con aquellos individuos y colectivos que encarnan el desorden y la contaminación moral: construyendo límites transgredidos en las prácticas en un continuo estado de excepción. De ahí su falta de legitimidad y su correlato: la desconfianza de una buena parte de la población en la institución policial.

¿Para qué estudiar etnográficamente los museos de las fuerzas armadas? Para comprender las narrativas y prácticas de las instituciones concebidas para ejercer la violencia de manera legítima (Lutz 2006; Forero Angel 2017). Esta propuesta avanza hacia una antropología de los procesos de formación de Estado (Ramírez 2010; Sousa Lima & Facina, 2019), a través de la etnografía de materialidades relacionadas con el conflicto y de las redes de afectos que configuran. Elaborar un ejercicio etnográfico en el que se indague estos ensamblajes museales permite expandir la comprensión que se tiene sobre las llamadas fuerzas del orden (Fassin

2016) y comprender su imagen de mundo, los incuestionables en los que las prácticas y valores institucionales cobran sentido. Este escrito es una apuesta teórico-metodológica para posicionar el estudio de las materialidades de las fuerzas armadas como una entrada a la comprensión de los entramados y líneas que entrelazan objetos, conflictos y emociones.

## Notas

- 1 Con "comunicación personal" nos referimos a declaraciones obtenidas en interacciones con nuestros interlocutores durante diferentes momentos del trabajo de campo.
- 2 Damos las gracias a nuestras asistentes de investigación Ana Catalina Correa de la Universidad de Los Andes y María Fernanda Pavón de la Universidad Nacional. Asimismo, agradecemos al equipo del Museo Histórica de la Policía Nacional de Colombia y especialmente al Intendente Alexander Riaño por acogernos y mostrarnos otra cara de la institución que representa y en la cual deposita sus afectos.
- 3 Véase el apartado dedicado a esta pieza en las páginas posteriores.

## Referencias

- ANDRADE, Xavier., FOREREO ANGEL, Ana María, KRAUSS D. (2021). Ensamblajes y experiencia museal: la ingobernabilidad de "lo narco" en un museo policial. In: *Narcotransmisiones: neoliberalismo e hiperconsumo en la era # del narcopop* El Colegio de Chihuahua. pp.213-233.
- BENNET, Jane. (2010). The Agency of Assemblages? In: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press. pp. 20 – 38.
- BENJAMIN, Walter. (1968). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: *Illuminations*. Schocken Books. pp. 217-251.
- BOURDIEU, Pierre. (1999). ¿Qué significa hablar? *Economía de los intercambios lingüísticos*. Akal.
- CLAYTON, Jay. (2017). *The Narrative Turn in Minority Fiction in Narrative and Culture*, 2(3): 375-393.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2014). *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*. Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2014a). *Cortezas*. Shangrila.
- ECHEVERRI, Bernardo (1993). Tres décadas turbulentas. In: A. Valencia Tovar, *Historia de la Policía Nacional de Colombia*. Planeta. pp. 60-120.
- DOUGLAS, Mary. (1966). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Routledge & Kegan Paul.
- FASSIN, Didier. (2016). *La fuerza del orden: una etnografía del accionar policial en las periferias urbanas*. Siglo XX Editores.
- FORERO ANGEL, Ana. (2001). Museo Histórico de la Policía Nacional: puesta en escena de una institución. Monografía de grado, Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes (dir. Zandra Pedraza Gómez), Bogotá
- FORERO ANGEL, Ana. (2017). *El coronel no tiene quien lo escuche: una aproximación antropológica a las narrativas militares*. Universidad de Los Andes.
- GADAMER, Hans-Georg (2012). *Verdad y Método I*. Ediciones Sígueme.
- GELL, Alfred. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Clarendon Press.
- HARRISON, Rodney. (2006). An Artefact of Colonial Desire? *Current Anthropology*, 47(1): 63-88. <https://doi.org/10.1086/497673>
- HENARE, Amiria, HOLBRAAD, Martin, WASTELL, Sari. (2007). Introduction. In: *Thinking Through Things: Theorising artefacts ethnographically*. Routledge.
- HOLBRAAD, Martin. (2015). ¿Puede hablar la cosa? In: P. Di Giminiani, S. González Varela, M. Murray y H. Risør (coords.). In: *Tecnologías en los márgenes: antropología, mundos materiales y técnicas en América Latina*. Editorial Heterotopías. pp. 339-364.
- HYVÄRINEN, Matti. (2009). Analyzing Narratives and Story-Telling. In: *Asuutari: Social Research Methods*. Sage. pp. 447-460.
- JIMENO, Myriam. (2016). "El enfoque narrativo". In: *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación*

- antropológica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. pp.7-22.
- LATOURE, Bruno. (2007). Constitución. In: *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica*. Siglo XXI. pp. 31-80.
- LATOURE, Bruno. (2012). *Etiquete sur les modes d'existence*. La Découverte.
- LUTZ, Catherine. (2006). Empire is in the Details. *American Ethnologist*, 33 (44): 593-611.
- MEDINA, Aldaba. Ca. 1980. *Planeación, refinación y ejecución Museo Histórico de la Policía Nacional*. Inédito.
- NAVARO-YASHIN, Yael. (2009). Affective spaces, melancholic objects: ruination and the production of anthropological knowledge. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15: 1-18.
- OLALQUIAGA, Celeste. (2016). *El Helicoide: Modern Ruins and the Urban Imaginary*. Routledge.
- RAMÍREZ, María (2010). Un recorrido conceptual por algunos de los nuevos ejes de estudio de la Antropología: el estado, la política pública y la corrupción. Conferencia Inaugural: Maestría en Antropología. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D. C.
- RECHTMAN, Richard & FASSIN, Didier. (2009). Introduction. In: *The Empire of Trauma: An inquiry into the condition of victimhood*. Princeton University Press. pp.1-12.
- SOUZA LIMA, Antônio. & CASTRO, João. (2008). Política(s) Pública(s). In: O. Pinho y L. Sansone (eds.), *Raça: Perspectivas Antropológicas*. ABA; EDUFBA. pp. 141-193.
- SOUZA LIMA, Antônio & FACINA, Adriana. (2019). Brasil: por que (ainda) estudar elites, instituições e processo de formação de Estado? In: *Etnografias das instituições, práticas de poder e dinâmicas estatais*. Brasília: ABA Publicações.
- TAUSSIG Michael. (1995) Maleficio: el fetichismo del Estado. In: *Um gigante en Convulsiones: el mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente* Barcelona. Gedisa. pp. 144-181.
- TAYLOR, Diana. (2009). Performing Ruins. In: M. Lazzara y V. Unruh (eds.), *Telling Ruins in Latin America*. Palgrave Macmillan. pp.13-26.
- WITCOMB, Andrea. (2010). Remembering the Dead. In: S. Dudley (dd.), *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. Routledge. pp. 39-52.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (2009). *Sobre la Certeza*. In: Wittgenstein I. Madrid. Gredos.

## OBJETOS ABYECTOS: NARRATIVAS EN DISPUTA EN EL MUSEO HISTÓRICO DE LA POLICÍA NACIONAL DE COLOMBIA

### Resumen

En este trabajo analizamos desde una perspectiva antropológica un *ensamblaje museal*, entendido como la trama de proyectos, objetos, narrativas, afectos, actores y *performance* dispuestos para conectar emocionalmente al público y movilizar valores institucionales. Nos ocupamos de manera específica del Museo Histórico de la Policía Nacional de Colombia (MHPN), institución que alberga un conjunto de piezas y narrativas *evolucionistas* y *contemporáneas* dispuestas para justificar la misión de la institución policial y el uso de la violencia por parte del Estado. En estas narrativas, los agentes de policía son presentados como héroes y como víctimas y se hace explícita una profunda *herida institucional*. Pero el museo alberga también *objetos abyectos*, muchos de ellos pertenecientes a famosos criminales y obtenidos en medio del conflicto armado y de la lucha contra los carteles del narcotráfico. Argumentamos que, pese al esfuerzo de los guías y directivos del MHPN por mostrar una imagen positiva de la policía, los *objetos abyectos* ganan la partida y terminan siendo preferidos por los visitantes. Así mismo, vemos cómo, en medio del último estallido social acaecido en Colombia, los objetos de los representantes de la ley puedan ser leídos como *abyectos*, al materializar la injusticia y el exceso infringido por representantes del Estado. Consideramos que el caso del MHPN es *bueno para pensar* las relaciones entre materialidad, conflicto y emociones, y para entender la *imagen de mundo* de las instituciones estatales encargadas de mantener el orden social.

**Palabras clave:** Policía, Materialidad, Ensamblaje museal, Conflicto, Colombia.

## OBJETOS ABJETOS: NARRATIVAS EM DISPUTA NO MUSEO HISTÓRICO DA POLÍCIA NACIONAL DE COLÔMBIA

### Resumo

O trabalho a seguir analisa, a partir de uma perspectiva antropológica, uma *ensamblagem museal*, isto é, uma teia de projetos, objetos, narrativas, afetos, atores e *performances* instaurados para se conectar emocionalmente com o público e mobilizar valores institucionais. Estudamos especificamente o Museu Histórico da Polícia Nacional da Colômbia (MHPN), instituição que contém um conjunto de peças e narrativas *evolucionistas* e *contemporâneas* dispostas para justificar a missão da instituição policial e o uso da violência por parte do Estado. Nessas narrativas, os agentes da polícia são apresentados como heróis e como vítimas, e se faz explícita uma profunda *ferida institucional*. Mas o museu conserva também *objetos abjetos* que pertenceram a criminosos famosos, obtidos no meio do conflito armado e da guerra contra o tráfico de drogas na Colômbia. Embora os guias e os diretores do MHPN se esforcem por oferecer uma imagem positiva da polícia, os objetos abjetos terminam por ganhar o jogo, pois são os favoritos dos *visitantes*. Além disso, vemos como, no meio da última greve nacional na Colômbia, os objetos dos representantes da lei podem ser lidos como abjetos, ao materializarem a injustiça e os excessos da força pública. Na nossa opinião, o caso do MHPN é *bom para pensar* as relações entre materialidade, conflito e emoções, e para entender a *imagem de mundo* das instituições estatais encarregadas de manter a ordem social.

**Palavras-chave:** Polícia, Materialidade, Ensamblagem museal, Conflito, Colômbia

## **ABJECT OBJECTS: DISPUTED NARRATIVES IN THE HISTORICAL MUSEUM OF THE NATIONAL POLICE OF COLOMBIA**

### **Abstract**

The present article analyzes a museological assemblage. We define this as the maze that is constituted by planning projects, objects, narratives, affects, social actors, and performances that promote an emotional bond between an exhibition and its visitors. The specific object of our analysis is the "Museo Histórico de la Policía Nacional de Colombia" (MHPN). This institution preserves an assembly constituted by a set of pieces and evolutionary and contemporary narratives that justify both the mission of the Colombian National Police and its legitimate use of violence. In the narratives presented by the assemblage, policemen are represented as heroes and victims. We argue that the museum displays an institutional wound. However, the MHPN also displays objects that belonged to famous criminals. We have named them abject objects. These were collected during Colombia's armed conflicts and during the war on drugs. In the narratives of the Museum guides, the objects serve to demonstrate triumph over the "forces of evil". Nevertheless, in spite of the effort of the guides to create a very positive image of the Police, these efforts fail attracting a great deal of visitors' attention, creating a sort of positive image of "the bad guys". These objects activate a bond between the visitor and the "criminals". In fact, during the last round of social protest in Colombia, police objects (objects understood as "good" by the Museum) often became signified as abject objects, materializing State violence and, specifically, police violence. We propose that studying state Museums allows us to better understand the relations between materiality, armed conflict, and emotions. In other words, we argue that the analysis of museological assemblages provides a fertile theoretical and methodological strategy for the understanding of the image of the world according to state institutions.

**Keywords:** Police, Materiality, Museological Assemblages, Conflict, Colombia.



**Ana María Forero Angel** es filósofa y antropóloga de la Universidad de los Andes. Adelantó sus estudios de doctorado en la Universidad Sapienza en Roma. Actualmente es Profesora Asociada del Departamento de Antropología de la Universidad de Los Andes y miembro del Grupo Conflicto Social y Violencia. Sus intereses se concentran en antropología del Estado, de las Instituciones y en el estudio de las emociones. Actualmente se dedica al análisis de los ensamblajes de los museos de las fuerzas armadas. Desde el 2014 ha sido investigadora principal de los siguientes proyectos: *Topografía del poder: narrativas y materialidades en los museos de las fuerzas armadas de Colombia*, *Narrativas y retóricas emocionales de los soldados profesionales en Colombia* y *Vida cotidiana de los militares: vivencias adentro y fuera del cuartel*.

<https://orcid.org/0000-0002-2483-1154>

<https://www.researchgate.net/profile/Ana-Forero-Angel>

**Andrés Góngora** es doctor en antropología social del PPGAS-Museo Nacional, Universidad Federal de Río de Janeiro. Curador Jefe del Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Colombia y Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido profesor catedrático e investigador del Departamento de Antropología de la Universidad de Los Andes. Es miembro del Grupo Conflicto Social y Violencia del Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional y del Núcleo de Pesquisas sobre Economía y Cultura de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Ha realizado investigaciones, trabajos editoriales, curadurías y exposiciones relacionadas con diversidad étnica y cultural, movimientos sociales, políticas de drogas, género y sexualidad, antropología urbana y ecología política. Sus últimos trabajos exploran los vínculos entre materialidad, memoria y conflicto en Colombia.

<https://orcid.org/0000-0003-4737-4555>

<https://independent.academia.edu/GóngoraA>

### **Declaração de Autoria**

Declaramos, para os devidos fins, que o presente trabalho é de nossa autoria. Declaramos, na qualidade de autores, que construímos e formatamos este estudo, nas etapas de pesquisa de campo, coleta de dados, análise e interpretação de resultados e redação do texto.

### **Conflito de interesse**

Os autores declaram não haver conflitos de interesse nesta submissão de trabalho.

### **Financiamento**

Os autores agradecem o apoio financeiro da *Universidad de Los Andes* – Projeto: *Topografía del poder narrativas y materialidades en los museos de las Fuerzas Armadas Colombia, Departamento de Antropología*. 2019-2020.

---

**Editora-Chefe:** María Elvira Díaz Benítez  
**Editor Asociado:** John Cunha Comerford  
**Editora Asociada:** Adriana Vianna

Recebido em 22 de novembro de 2021  
Aprovado em 24 de maio de 2023