



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Paper Universitario

TÍTULO

**SOBRE VENTANAS Y ESPEJOS. CULTURA LOCAL, MUSEOS
NACIONALES Y PATRIMONIO CULTURAL ECUATORIANO.
CONTRIBUCIONES A UN DEBATE (TODAVÍA) PENDIENTE**

AUTOR

**Santiago Cabrera Hanna,
Director del Área de Historia de la
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**

Quito, 2013

DERECHOS DE AUTOR:

El presente documento es difundido por la **Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**, a través de su **Boletín Informativo Spondylus**, y constituye un material de discusión académica.

La reproducción del documento, sea total o parcial, es permitida siempre y cuando se cite a la fuente y el nombre del autor o autores del documento, so pena de constituir violación a las normas de derechos de autor.

El propósito de su uso será para fines docentes o de investigación y puede ser justificado en el contexto de la obra.

Se prohíbe su utilización con fines comerciales.

Sobre ventanas y espejos. Cultura local, museos nacionales y patrimonio cultural ecuatoriano. Contribuciones a un debate (todavía) pendiente*

Santiago Cabrera Hanna

RESUMEN: A partir de la conceptualización de historia regional y local como escala de análisis del conflicto social y la acción colectiva, el artículo aborda, de manera preliminar, la problemática que reviste la incorporación del patrimonio cultural local dentro de los repertorios culturales nacionales que integran museos nacionales y parques temáticos. Esta identificación-incorporación trae consigo procesos de segregación cultural que se expresan en los recursos curatoriales y guiones de ruta que articulan los repertorios de objetos que alinderan la identidad nacional o establecen sus límites. Esto se ilustra con dos ejemplos: el Parque Histórico de Guayaquil (o Malecón 1900) y el Museo Nacional. En ambos casos, la incorporación de lo local (asumido como conflictividad sociocultural situada territorialmente) recurre a patrones de representación anacrónicos que reeditan procesos de exclusión social y segregación cultural. A contrapelo, el artículo acude, descriptivamente, al caso de los museos comunitarios de Oaxaca como propuestas de impugnación cultural patrimonial generadas desde las localidades.

PALABRAS CLAVE: patrimonio cultural, cultura local, conflicto social, museo nacional, parques temáticos, patrones de representación, Ecuador, México.

* De manera preliminar, este texto se presentó como ponencia en el coloquio “El museo abierto: Tercer diálogo entre museos y academia”. Quito, 10 y 11 de septiembre de 2013. UASB-E. Agradezco, especialmente, los comentarios de las colegas Galaxis Borja y Trinidad Pérez.

Marco entra en una ciudad: ve a alguien que vive en un plaza una vida o un instante que podrían ser suyos; en el lugar de aquel hombre ahora pudiera podido estar él si se detuviese en el tiempo mucho tiempo antes, o bien si mucho tiempo antes, en una encrucijada en vez de tomar por un camino hubiese tomado por el opuesto y al cabo de una larga vuelta hubiera ido a encontrarse en el lugar de aquel hombre en aquella plaza. En adelante, de aquel pasado suyo verdadero o hipotético él queda excluido; no puede detenerse; debe continuar hasta otra ciudad donde lo espera otro pasado suyo, o algo que quizás había sido un simple futuro y ahora es el presente de algún otro. Los futuros no realizados son solo ramas del pasado: ramas secas.

--¿viajas para revivir el pasado? --era en ese momento la pregunta del Khan, que podía también formularse así: ¿Viajas para encontrar tu futuro?

Y la respuesta de Marco:

--el otro lado es un espejo en negativo. El viajero reconoce lo poco que es suyo al descubrir lo mucho que no ha tenido y no tendrá.

Ítalo Calvino. Las ciudades invisibles. Madrid: Siruela. 2001. 42.

Introducción

¿Qué supone pensar el patrimonio cultural y las prácticas museísticas (entendidas como puestas en escena de “lo que nos representa”) en contextos locales? ¿Cuáles son las problemáticas que surgen de la aplicación de políticas patrimoniales, la puesta en marcha procesos de selección, conservación y valorización de los “lugares de memoria” de los entornos más próximos a la vida cotidiana, sujetos como están estos espacios a la conflictividad política, social y cultural que supone la superposición (palimpsesto) de prácticas premodernas, modernas y posmodernas, así como a estructuras de poder en lo atinente a experiencias, formas culturales y actitudes relacionadas con el conjunto de repertorios materiales e inmateriales etiquetados con el membrete “patrimonio cultural”? ¿Qué ocurre con aquello que es dejado fuera de aquellos muestrarios?

Para la historiadora Sandra Fernández —quien sigue a su vez—la reflexión de Raúl Fradkin, el estudio de lo regional y lo local en clave histórica, si bien constituye una entrada de análisis a los mecanismos de incorporación estatal de las entidades geográficas y

administrativas circundantes, los modos en que estos espacios (entendidos como dimensiones o escalas de análisis micro) reflejan lógicas de incorporación (en términos de relaciones centro-periferia) que coadyuvan al análisis a escala de impactos, desarrollos y dinámicas de funcionamiento social, económico y político, como producto de aquellos intentos de incorporación; además de una apuesta metodológica que, de manera general, es vista como una alternativa a la comprensión de los procesos históricos en escala nacional; existe una “tercera alternativa que (...) (permite) sostener a la historia regional (y por extensión al estudio de lo local) como el ámbito más apropiado de aproximación al estudio del conflicto social y la acción colectiva (Fernández, s.a., 10). En este sentido, más que de una escala de análisis, o de una metodología que incorpora de forma determinante la variante geográfico-territorial, lo regional local puede referirse a la consideración de los mecanismos socioculturales que catalizan la conflictividad social en los contextos más próximos a los sujetos sociales. Así, lo local invita a pensar en un conjunto de tensiones que, aunque atinentes a procesos políticos o sociales más amplios (lo nacional) alcanzan proporciones distintas y mantienen características específicas, dependiendo de la morfología social de cada entorno.

Esta afirmación, que no es una novedad, adquiere, según argumento, nuevas dimensiones al incluir en ella el componente cultural o, dicho de otro modo, el juego de tensiones, disputas o amagos que, en el terreno de la producción simbólica material e inmaterial se suscitan como correlato de la conflictividad regional o local. Ello implica pensar el patrimonio cultural como arena de conflicto, las prácticas culturales arraigadas como expresiones de dichas controversias y, las políticas culturales como gatillos que los detonan. Así, lo local es visto como una escala de análisis que permite aquilatar la forma

que adoptan las tensiones y conflictos socioculturales, arraigados en los contextos más próximos a la vida cotidiana.

Bajo esta perspectiva, pretendo explorar, en esta ponencia, algunos de las tensiones que, según entiendo, surgen en el caso ecuatoriano cuando hablamos de patrimonio cultural, prácticas museísticas y cultura local. Estas tensiones surgen de un conjunto de aspectos relacionados con las políticas patrimoniales instauradas desde las entidades nacionales a cargo del patrimonio cultural (ministerios de cultura, institutos de patrimonio, entre otras), así como de las agencias internacionales (léase UNESCO, especialmente), por un lado; y, por otro del conjunto de establecimientos organizados localmente para la gestión del patrimonio; pero entendidos no como espacios de poder desde los cuales emana la política cultural, sino, por el contrario concebidos como mediaciones institucionales que viabilizan o no las demandas de representación cultural de grupos sociales específicos con arraigo local.

Se trata, entonces, de pensar el patrimonio cultural local como un campo de conflicto (y a la vez juego) que pone en escena tretas muy específicas de negociación cultural ante los emprendimientos institucionales de articulación de los procesos culturales regionales y locales en procura de “ampliar el repertorio” de producciones culturales materiales e inmateriales, como mecanismo –aparente, diría yo—de incorporación social, pero en términos culturales. Esta mirada permite apreciar las formas en que las culturas locales establecen sus modos propios de representación en términos patrimoniales y museísticos: nosotros como productores de cultura material e inmaterial decidimos con qué elementos de dicha producción nos representamos o nos miramos a nosotros mismos, esto es el patrimonio cultural como “espejo” de la localidad; y al hacerlo establecemos los registros de representación con los cuales queremos que los demás nos miren, esto es, a su

vez, el patrimonio cultural como ventana o vitrina en la cual se exponen los elementos que la localidad ha decidido que informan sobre su especificidad cultural y con los cuales quiere –o no— incorporarse al repertorio cultural más amplio: lo nacional.

Este “modo de ver” el patrimonio cultural local describe un conjunto de dinámicas de apropiación, uso e impugnación de los modos en que la cultura nacional, delinea los contornos dentro de los cuales la producción cultural local es contenida, valorizada, diferenciada y categorizada con arreglo a una serie de indicadores o criterios técnicos (pero, además, políticos) que determinan la calidad de dichos patrimonios en relación con otros; y de acuerdo a necesidades muy específicas de aprovechamiento y explotación de dichos repertorios. Es decir, que desde la perspectiva estatal “no todos los patrimonios son iguales”, por lo que no están sujetos a los mismos criterios de valoración y, por lo tanto de atención gubernamental.

Desde la perspectiva del estado, esta dinámica segregativa de la producción cultural local, subalterna o de las minorías se resuelve, entre otras cosas, con la puesta en marcha de mecanismos de identificación “experta” de producciones culturales que la selección patrimonial estatal-nacional deja de lado; su incorporación a los repertorios que informan la historia patria como agentes que legitiman dichos relatos –y que nos los interrogan—; o su valoración asimétrica en escalas o grados de patrimonialización a partir de registros, catastros o inventarios orientados a poner en perspectiva “esos otros patrimonios” en una reinención –es mi parecer—de las lógicas culturales folclorizantes instauradas en el contexto latinoamericano del siglo XX, como parte de la agenda cultural de las élites económicas y políticas gobernantes en esos años, tributarias, por un lado, de la ideología hispanista, inicialmente, y, de una idea de modernización nacional que escinde del conjunto de producciones culturales arraigadas en el territorio para definirse en el consumo cultural

de los bienes metropolitanos, dentro de la cual nacen las ya antiguas distinciones entre alta cultura – cultura popular; cultura nacional – folclore; cultura hegemónica – cultura subalterna.

Desde la perspectiva local (o lo subalterno en relación con los repertorios culturales que informan la “cultura nacional”), el conflicto se resuelve, en apariencia, mediante la impugnación de las lógicas estatales de identificación, selección y valorización del patrimonio local o subalterno, que permiten instalar repertorios culturales *propios* o distintos, con los cuales interrogar los alcances de la cultura nacional en cuanto alinderado de las representaciones que la informan; asume los procesos de construcción de sus propios imaginarios a partir de la autovaloración de su producción cultural (vuelvo aquí a la metáfora del espejo-ventana); y demanda, eventualmente, del estado la atención que garantice que dichas formas de representación se incorporen a los repertorios que informan la cultura nacional (lo que casi nunca ocurre), se mantengan como elementos significativos de la cultura local (a base de la consecución declaratorias que conviertan el patrimonio local en nacional y que garanticen, entre otras cosas, recursos económicos locales o estatales), lo que se traduce en una preliminar “democratización” del acceso a la cultura y la producción de objetos materiales e inmateriales, conducente a su incorporación en los repertorios culturales nacionales.

¿Pero es la incorporación lo que anima la puesta en escena de los patrimonios culturales locales o el establecimiento de prácticas museísticas y curatoriales encaminadas a la construcción de repertorios *otros* por medio de los cuales la localidad se mira a sí misma y nos dice cómo y desde dónde mirarla?

Intento aquí ilustrar esta problemática al describir dos casos: el del Parque Histórico de Guayaquil, y el del actual Museo Nacional (anterior museo del Banco Central del

Ecuador); el Inventario Nacional de Bienes Culturales, realizado entre 2008 y 2009; y la experiencia de “paseo” por el Parque Histórico de Guayaquil. Intento con estos ejemplos, mostrar los modos en que la cuestión local se imbrica en armazones culturales más grandes que pretenden, de formas diversas, dar cuenta de la incorporación de la cultura local (en términos de patrimonio cultural o prácticas museísticas –curadurías—) de manera no conflictiva.

Estos casos, según entiendo, muestran las tensiones presentes entre la segregación –incorporación cultural de los repertorios locales dentro del elenco de colecciones y objetos en los que se expresa la “cultura nacional”; y los modos en que las políticas estatales inciden en la construcción de un imaginario local en cuanto a su patrimonio, planteando problemáticas para asumirlo como una totalidad cultural que informa de prácticas específicas que definen los contornos de la identidad local, fragmentándola y, señalando condiciones específicas para su incorporación.

Condiciones que develan políticas estatales y modos de conceptualizar la cultura que transitan entre una visión de carácter institucional (definida por agencias gubernamentales, mirada de expertos y construcciones culturales que abrevan de visiones oligárquicas en cuanto al tema), y una acepción celebratoria del patrimonio cultural cercana a una especie de “populismo patrimonialista” que estima (en una visión simplista del funcionamiento de las identidades locales y regionales) que las contradicciones y conflictos atinentes al mundo local –en clave cultural—se resuelven con la patrimonialización de sus expresiones materiales e inmateriales, por medio de la iniciativa de los gobiernos locales o las demandas de grupos sociales y actores específicos.

Escamoteo que constituye –según argumento—una nueva forma de segregación cultural legitimada, precisamente, en una aparente “democratización” de la cultura detrás

de la cual es posible apreciar la reedición de viejas formas de exclusión cultural mediante su identificación en el espacio local y su segmentación o parcelamiento como manifestaciones aisladas (aunque en realidad formen parte de unidades de sentido más amplias), conducente a la legitimación de las ideologías y mecanismos que construyen, hasta ahora, los repertorios de la cultura nacional.

La metáfora de la ventana-espejo por la cual la cultura local se mira a si misma e invita a otros a mirarla, puede servir, también, de modo inverso, para legitimar procesos específicos de discriminación cultural, en el sentido de que la identidad propia solo es posible en relación a la construcción imaginaria de los otros, identificados y situados periféricamente en relación con los modos de escenificar o representar lo nacional que, en términos patrimoniales y museísticos (léase aquí, culturales) existe gracias a los otros, de ahí la necesidad de identificarlos, promoverlos y darles un estatus, siempre, suplementario.

1. La conflictividad escamoteada. El Parque Histórico de Guayaquil y la monumentalización de la “Época de oro” del cacao

Así, la incorporación de lo local en términos de repertorios culturales más amplios disuelve su conflictividad engarzándolo como si de una pieza lego se tratase, a un conjunto de elementos patrimoniales que “reconstruyen” virtualmente el pasado en el presente, de manera no contradictoria. El Parque Histórico emplazado justo en frente del malecón de Guayaquil, en un espacio de, aproximadamente, cuatro hectáreas de tierra está integrado por una zona ecológica que alberga poco más de cincuenta especies animales de los bosques litorales, una zona urbano arquitectónica organizada como una re-creación de la época del boom cacaotero guayaquileño.

El esfuerzo de recuperación patrimonial que expresa en la actualidad del Parque Histórico –cuya gestión actual depende de la Empresa Pública de Parques Urbanos u Espacios Públicos—correspondió a la iniciativa del arqueólogo Olaf Holm (Director del Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador), relacionada con el desmantelamiento, durante las década de los ochenta del siglo pasado) de cuatro inmuebles patrimoniales de la urbe y su traslado a las bodegas del ente cultural, en procura de su salvaguarda. Estos bienes –arquitectura en madera—formarían, más adelante, parte de un esfuerzo de carácter cultural basado en su puesta en valor. De esta primera iniciativa de conservación monumental, arrancó, en 1997 el proyecto que hizo posible el parque. La declaración que consta en su sitio virtual permite apreciar el gesto monumentalista tras el emprendimiento cultural, que refiere la reconstrucción de un pasado “virtual” de la ciudad y la región guayasense evocado como una arcadia perdida y socialmente armoniosa, que es devuelta –vale decir alabada—a través de la reconstrucción monumental del pasado:

El Parque Histórico Guayaquil, es un territorio destinado a rendir homenaje a la Antigua Provincia de Guayaquil creada en el año 1762 y que comprendía casi toda la costa ecuatoriana en las hoy provincias del Guayas, Los Ríos, El Oro y parte de Manabí.

Las obras del Parque Histórico de Guayaquil se han ido desarrollando e inaugurando de forma constante en el siguiente orden:

Obras del Parque Histórico	Fecha de Inauguración
Zona de Vida Silvestre	Octubre del 1999.
Zonas Tradiciones	Noviembre del 2000.
Zona Urbano Arquitectónica y Malecón 1900	Noviembre del 2002.
Casa Julián Coronel	Julio del 2005.
Capilla del Hospicio Corazón de Jesús	Junio del 2006.

Banco Territorial
Casa Lavayen Paredes

Octubre del 2007.

Octubre del 2007.

Todas estas obras distribuidas por sus ocho hectáreas a orillas del río Daule, hacen de éste un espacio donde se integra como un todo unitario, la naturaleza, la ciudad y el campo, mediante una museografía que nos ubica fines del siglo pasado, en un recorrido fascinante por sus tres zonas (<http://www.parquehistorico.gob.ec/>).

En la Zona Urbano Arquitectónica el visitante “pasea” por la “época de los grandes cacao de Guayaquil” guiado por jóvenes de ambos sexos vestidos a la moda francesa.

Los recorridos por los interiores de los edificios regenerados y transportados, después, al parque, muestran el mobiliario de la época que pretende reconstruir la vida cotidiana de fines del siglo XIX. El guión que sigue el tránsito por pasillo de recepción, salones de baile, habitaciones y espacios de cocina, busca detonar en el visitante nostalgia por una época de prosperidad y preponderancia económica y social de la cual no ha participado, pero está presente en los elementos exhibidos, en las colecciones mostradas y en la disposición del mobiliario urbano restaurado e instalado en el parque. Son las casas y edificios a la vera del río, levantadas, luego del llamado “Gran incendio” de 1896 las que remiten a un pasado monumental.

En el espacio abierto como malecón, entre los edificios y el río una réplica del tranvía tirado por mulas y una estrada de hierro rememoran el proceso de modernización de la ciudad – puerto, ostensible en la introducción de sistemas masivos de transporte, así como en el alumbrado eléctrico de las farolas. Sacos apelmazados a la entrada de almacenes de abasto o de bodegas de almacenamiento de cacao, re-creadas como parte de los edificios (entre los que están el Banco Territorial, la Casa Lavayen Paredes –o Casa

Verde—y el Hospicio del Corazón de Jesús), nos recuerdan que estamos en el mundo de la “Pepa de Oro”, la prosperidad económica, la sofisticación cultural y la modernización que nos envuelve, confinada en un entorno natural ajardinado, nos entrega una imagen apacible (léase no contradictoria) de la ciudad puerto.

No obstante la asepsia de conflicto que expresa el parque temático son detectables, de manera episódica improntas ideológicas que recolocan, por medio de estereotipos culturales, varios pasajes del pasado guayaquileño de fines del siglo XIX e inicios del XX. Me refiero concretamente a la representación de lo femenino y de lo popular en la muestra patrimonial recreativa.

De acuerdo con la lectura de Ron F. Pineo, la época enmarcada comprendida entre 1870 y 1925, que corresponde al segundo auge cacaotero, marca para Guayaquil y su *hinterland* un profundo y acelerado proceso de transformación, concomitante con el de los entornos regionales latinoamericanos más importantes, entre ellos, la expansión urbana y el auge de la economía de exportación (Pineo, 1994, 189-294). No hay espacio aquí para caracterizar socioeconómicamente esos cambios. No obstante, es posible apostillar, el impacto de dichos procesos a nivel cultural. El despegue de la ciudad-puerto y de los espacios rurales aledaños y dependientes de las dinámicas de la ciudad, ahondaron los procesos de urbanización de dichos espacios, ocasionando encrucijadas de dimensiones socioculturales entre ambos mundos, evidentes, por ejemplo, en el apresuramiento de la emigración del campo hacia la ciudad.¹ Ello dio como resultado, en términos culturales, la ruralización del espacio urbano, así como la intervención temporal-productiva de las dinámicas propias de la ciudad en el contexto campesino.

¹ De acuerdo con Pineo, “Para 1800 la ciudad tenía unas 170 manzanas, con 30 edificios públicos principales y una población de alrededor de 25.000 personas. Para 1920 Guayaquil contaba con 700 manzanas, 90 edificios públicos y más de 100.000 habitantes (Pineo, 1994, 251).

Estos cruces se manifestaron, entre otros escenarios, en escenario cultural imbuido ya por los cambios en los consumos simbólicos de los guayaquileños, como resultado de su incorporación regional al mercado mundial. La redefinición de la sociabilidad porteña, jalonada por la modernización se imbricó al proceso de incorporación del mundo rural en la ciudad. A ello deben sumarse los cambios en la morfología de la ciudad operados por los procesos de regeneración de la ciudad, apertura de calles, redes de agua e higienización espacial. De ello resultó la imagen de una urbe en transición: entre rural y citadina, moderna y señorial, de costumbres articuladas desde modelos elitistas de sociabilidad (clubes, sociedades y entornos filantrópicos) y formas populares de consumo cultural y relacionamiento (mujeres populares, trabajadores del puerto, vendedores ambulantes y obreros de plantaciones; el crisol de la revuelta reprimida a bayoneta y pólvora el 15 de noviembre de 1922). Dinámicas socioculturales ausente en la puesta en escena del Malecón 1900.²

La Zona de Tradiciones expone, bajo en la misma lógica monumental que en el espacio dedicado a lo urbano, la vida cotidiana hacendaria. Algunos ambientes de una casa principal de hacienda han sido reconstruidos en otro ambiente del parque, rodeado de árboles nativos y plantas de cacao cuyo aroma contribuye a la atmósfera virtual de re

² Otro de los escenarios de conflicto sociocultural, relacionado con las transiciones antes mencionadas, es el del género. De acuerdo con el historiador cultural Ángel Emilio Hidalgo, la transición de una urbe de carácter señorial hacia una de tipo moderno deja especial impronta en las mujeres y su lugar en una sociedad que, si bien se abre a la modernización y al consumo de los bienes culturales metropolitanos, persiste en actitudes culturales patriarcales sobre las mujeres y su lugar en la sociedad bisagra entre el siglo XIX y el XX. Estos ideales, propios de las clases medias y altas de la ciudad, se intersecan con las dinámicas socioeconómicas en las que permanecen imbuidas las mujeres populares del puerto (trabajadoras fabriles, empleadas domésticas, vendedoras de mercado, entre otras). Dichas formas culturales de control y segregación se expresaron en la formulación de estereotipos culturales sobre las mujeres populares. “Las mujeres de las clases populares, por ejemplo, fueron representadas en una mezcla de extrañeza y deseo: así, la revista ilustrada *Savia* publicó, en 1927, una crónica sobre Maruja Suazo, bailarina chilena del Teatro Victoria. El reportero describe el ambiente ‘cabaretero’ del ese lugar, ubicado en un barrio suburbano, a donde acuden jóvenes ‘de buena familia’ para admirar a la joven. (...). El cronista describe al público como ‘pintoresco’, formado por ‘obreros, empleados, futbolistas, boxeadores, bohemios, vagabundos, gente que habla recio y a que a flor de un piropo ponen siempre el punto final de una rotunda interjección” (Hidalgo, 2009, 12-13).

creación del mundo rural. El lugar de campesinos y siervos en este espacio es representado mediante la reconstrucción del “hábitat” campesino: casas de madera y caña elevadas sobre altos postes accesible por una escalera, con uno o dos ambientes separados por una sábana tendida en un alambre templado de pared a pared, hamacas y catres en lugar de camas, fogones y escasos trastes. El visitante es invitado a subir escalones arriba y conocer más de cerca aquel entorno. Allí arriba lo espera una familia montubia de trabajadores de la hacienda que representan algunas de las “tradiciones campesinas” de la época: amorfinos, actos de cortejo, recibimiento de vecinos y allegados, entre otros.

Una muestra de las convenciones lingüísticas y gestuales del mundo campesino hacendario (el “habla” montubia), así como del humor popular destinado a envolver al visitante en un estilo de vida que le es ajeno, y a la vez próximo por obra de estereotipos sociales y culturales que la experiencia en el parque no cuestiona; afirma (a ratos, el visitante no sabe si forma parte de una puesta en escena costumbrista –dentro de la cual es invitado a participar—o si está en el plató de la comedia televisiva “Mi recinto”, con toda la carga de machismo, racismo, sexismo y ridiculización del montubio que ella importa).

Así, la puesta en escena de lo local, cuando son incorporados a los repertorios patrimoniales y museísticos más amplios, tiende al escamoteo de sus conflictos en beneficio de elaboraciones y representaciones culturales que echan mano de aquellas con el propósito de legitimar determinadas visiones de lo local (o, en el caso del ejemplo aquí brevemente considerado) de lo popular en su versión edulcorada, sin contradicciones, siguiendo patrones ideológicos de matriz oligárquica con plena vigencia en la actualidad que ligan con la reconstrucción festiva del pasado, siguiendo los guiones de visita de los parques temáticos de Disney World o Universal Studios.

2. Historia patria, memorabilidad e in-visibilización de lo local. El Museo Nacional

El repertorio de objetos que conforman las colecciones del Museo Nacional (anteriormente parte de la sección Cultural del Banco Central del Ecuador) mantiene, hasta el día de hoy, la misma lógica de funcionamiento curatorial que lo originó en 1946.³ Muy a pesar de la declaración constitucional hecha por el Ecuador como estado intercultural y plurinacional, el Museo no consigue representar dicha diversidad. No hay información de que se hayan incorporado nuevas colecciones al Museo, desde su vinculación al Ministerio de Cultura, o que los esfuerzos por reorganizar los guiones museísticos hayan importado modificaciones a una lógica de presentación de los objetos que no comulgue con los hitos memorables señalados por la historia patria que, como se sabe, reconstruye el pasado en términos monumentales como estrategia de conjuración de las contradicciones socioculturales del presente. Es anacrónico.

³ El concepto curatorial del Museo Nacional (anterior Museo del Banco Central del Ecuador), tuvo su origen en la organización de la colección arqueológica del Banco, a cargo del arquitecto Hernán Crespo Toral. Este destacado estudioso del patrimonio cultural ecuatoriano y latinoamericano introdujo en el país la discusión cultural sobre el nuevo museo, sobre cuyos preceptos se edificó el repertorio de cultura material que, posteriormente, dio lugar al Museo del Banco Central. La abundancia de piezas arqueológicas dentro de las colecciones del Banco determinaron el peso que el museo le otorgó a lo precolombino dentro del repertorio de objetos expuestos. Dentro de estas colecciones, la de los objetos de orfebrería y platería destacó entre una copiosa cantidad de utensilios artísticos y de uso cotidiano recuperados, organizados y expuestos gracias al trabajo de Crespo (cerca de 1241 piezas). A ellos se incorporó la colección de arte colonial (alrededor de 500 objetos de arte religioso, en su mayoría) y una acotada muestra de arte republicano. Luego se les incorporaría una colección de arte contemporáneo (aproximadamente 170 obras). El ensamble de estos segmentos de colecciones comulgó y dio densidad a una producción historiográfica de carácter nacional de corte teleológico, que arraigó los orígenes de la nacionalidad ecuatoriana en el pasado prehistórico de la región norteandina. Esta historia patria encontró, más tarde, continuidades de lo nacional en el arte colonial y en el republicano, a partir de los cuales la clave identitaria emergente del monumentalismo precolombino transfiguró en un mestizaje de matrices estéticas muy específicas (La Escuela Quiteña) y que, luego, arribó a la época republicana como el sujeto responsable de la empresa independentista y, por lo tanto, como agente de la nacionalidad ecuatoriana. Si bien el aporte de Hernán Crespo al patrimonio cultural del país, y en concreto al museísmo ecuatoriano es incuestionable, los preceptos y reflexiones sobre los cuales se edificaron los criterios de coleccionismo y la curatoría del actual Museo Nacional obedecieron al auge en América Latina de la reificación de la cultura nacional en términos monumentales, a mediados del siglo XX, como estrategia cultural de afincamiento del mestizaje en el pasado material precolombino (Ver, Varios autores, 2009).

El Museo Nacional gravita, todavía, alrededor de sus colecciones arqueológicas que, bien sabemos, concentran la mayor cantidad de piezas patrimoniales de sus colecciones, junto con las piezas numismáticas, conservadas desde 1946, con el propósito de evitar su conversión en lingotes de oro para la reserva monetaria. El guión del museo llamado a expresar la diversidad cultural que integra lo nacional se basa en regímenes de representación como los que Néstor García Canclini ha identificado en el Museo Nacional de Antropología de México. Formas de escenificación del patrimonio y organización de los objetos que “incorporan para discriminar”. Esto es identificar, de manera erudita, las manifestaciones que atañen a las culturas subalternas (la indígena, especialmente), arrancarlas del contexto del cual provienen, y dentro del que es inteligible su lugar como objetos significativos de la vida comunal (o sea, ejercer sobre ellos el tipo de violencia que importe su escenificación como “obras representativas” u objetos de arte) y mostrarlos reordenados “bajo una visión espectacular de la vida” (Canclini, 2010, 166).

Grandes vasijas prehispánicas aparecen dispuestas una sobre la otra, como si de columnas se tratase, que alternan con vitrinas en las que se exponen colecciones de piezas arqueológicas de barro, piedra y, especialmente, de metales preciosos. El pasado prehispánico se monumentaliza en una exhibición orientada al deslumbramiento del visitante por el tamaño de las piezas, su delicadeza, su refinado acabado o su ostentación como piezas de arte.⁴ Este apocamiento del visitante alterna con la reconstrucción, en dioramas, de la vida cotidiana de las culturas productoras de aquellos impresionantes artefactos.

La monumentalización del pasado cede lugar a su constatación miniaturizada. Esta operación de magnificación primero, y minuatización después permite, cognitivamente,

⁴ Otro elocuente ejemplo, en este sentido, es la Casa del Alabao, en el Centro Histórico de la Ciudad.

ya lo ha mencionado Levi-Strauss (en su clásico *El pensamiento salvaje*), pasar de un nivel sensitivo de aprensión del pasado (las grandes piezas de cerámica y piedra o los deslumbrantes artefactos de metal precioso), al nivel cognitivo de aprensión de detalles de la vida cotidiana accesibles por medio de la reducción de su escala (Strauss, 1964, 44-46). En ambos casos, la operación visual que propone el guión museístico y la organización curatorial formulan un acercamiento al pasado prehispánico ausente de conflictos. Se integran al museo las piezas y artefactos producidos en el medio local, pero sin las relaciones de poder, inequidad o conflicto en que se generan. En este sentido, la identificación cultural local es adicionada al repertorio de lo cultural nacional, no como mecanismo de su incorporación plena, sino como estrategia de discriminación. Como ha señalado en otro lugar el historiador Tomás Pérez Vejo: “sirve al proyecto nacional el indio muerto, no el del presente”.

3. Patrimonio cultural, museos y gestión local

El esfuerzo por desandar estas dinámicas culturales de uso y puesta en escena del patrimonio cultural local, en el repertorio de lo nacional, si bien ha cobrado, en los últimos años, especial ímpetu –haciendo uso de los instrumentos legislativos vigentes en cuanto a la competencia que los gobiernos autónomos descentralizados (entre ellos los municipios) tienen en la puesta en valor, manejo y gestión del patrimonio cultural local—muestra, también, puntos vulnerables que merecen, al menos una breve consideración.

Partiendo de la idea de que los repertorios culturales materiales e inmateriales son el acumulado simbólico mediante el cual una comunidad o grupo se mira a sí mismo e invita a otros a mirarse, arribamos a la idea de que este patrimonio mantiene su vigencia en la

medida en que es teatralizado, conmemorado, celebrado e incorporado dentro de dispositivos colectivos del recuerdo más amplio (o sea, dentro del repertorio conmemorativo de lo nacional). Este último aspecto es el que reviste, a mi parecer, el mayor de los inconvenientes. Recolocados en la escena de lo cultural gracias a los emprendimientos gubernamentales recientes (como el inventario nacional de Bienes Culturales) (Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2009), y la cesión de la competencia cultural local a la gestión de los gobiernos autónomos descentralizados –municipios y gobiernos locales—, es visible una suerte de *revival* patrimonialista que procura (como mecanismo de consecución de fondos estatales para el fomento a la cultura), conseguir la declaratoria como patrimonio cultural nacional de las manifestaciones culturales materiales e inmateriales más variadas, en el mundo local. Se vive, hay que decirlo, una eclosión de festividades e invenciones de tradiciones en cada pueblo, localidad o ciudad del país.

Este *populismo patrimonialista* conduce a la disolución del sentido subyacente tras este importante estatus otorgado a lo “más representativo” o “emblemático de una cultura. Como ha señalado la historiadora Rosemarie Terán al referirse al proceso de “invención de tradición” en la fiesta taurina:

Aunque las actuales políticas patrimoniales del Gobierno de la Revolución Ciudadana han fomentado una preocupación pública hacia la salvaguarda de una diversidad de expresiones materiales e inmateriales de valor histórico e identitario, hay que lamentar que esta preocupación no se esté nutriendo de una reflexión profunda sobre el carácter de la cultura, de los mecanismos que entran en juego en la construcción de los sentido de pertenencia cultural y de las dinámicas que pueden desatar las políticas patrimoniales al construir narrativas de legitimación de las expresiones culturales sin considerar su historicidad y las relaciones de poder en que están inmersas. Sería preocupante que la patrimonialización desmedida de las expresiones culturales favorezca un estado de “relativismo cultural”, en el cual tengan todavía cabida los rezagos del patrimonio

homogéneo, único y elitista que nos legaron los viejos proyectos nacionales (Terán, 2011, 98).

Lo que debe someterse a escrutinio son los criterios que definen lo patrimoniable, desde dónde y bajo qué condiciones emergen estas demandas y más importante aún: si dicha construcción tiene por propósito “incluirse” dentro de los repertorios que informan la cultura nacional o, por el contrario, emerger como apuestas identitarias que se niegan a tal incorporación y, por lo tanto, como mecanismos culturales de impugnación de las lógicas de segregación cultural subyacentes tras dichas dinámicas de incorporación. Es decir: “este es el conjunto de repertorios culturales –materiales y no—que *nos* representa, no tenemos interés en que se integre en los repertorios nacionales y, si lo tenemos, somos nosotros quienes establecemos las condiciones de dicha integración”.

Una apuesta interesante, en este sentido, es la experiencia de los museos comunales de Oaxaca. Echando mano de la ley federal que permite la formación de asociaciones de vecinos, comunidades y gobiernos seccionales, las comunidades pertenecientes a dicho estado en el sur de México asumieron ellos la tarea de constituir sus propios museos locales, a partir de la identificación de los objetos de producción material e inmaterial que, de acuerdo con sus propias operaciones sensibles (la impronta de lo local como espacio de la conflictividad sociocultural aquí es elocuente), integran su patrimonio. Surgieron ahí museos de la memoria popular, de la historia local (vinculada o no a procesos de mayor amplitud –o de alcance nacional-, tematizaciones visuales y objetuales relacionadas con el pasado violento de sus comunidades, o pertenecientes a la vida cotidiana). Todo ello en compañía de expertos (antropólogos, historiadores, comunicadores, pedagogos, entre otros) quienes fungen como acompañantes de un esfuerzo de selección, identificación y decisión

que atañe a los habitantes, y en la perspectiva de “caminar a contrapelo” de las construcciones identitarias nacionales u omniabarcantes.

Se trata, de acuerdo con Tomás Sepúlveda, de un esfuerzo que ilustra “cómo dispositivos ideológicos que fueron creados para imponer identidades culturales hegemónicas, tales como los museos y el patrimonio cultural, pueden ser revertidos en sus significados y sus usos sociales para servir a demandas de reconocimiento y redistribución, dos pilares para una sociedad más democrática y más justa” (Sepúlveda, 2009-2010).

Conclusiones

Los casos brevemente revisados aquí –el Parque Histórico de Guayaquil y el Museo Nacional—son espacios privilegiados para apreciar los procesos de segregación cultural, exclusión social e instalación de repertorios basados en concepciones de corte esencial-monumentalista que no han sido, hasta ahora, interpelados desde la visión estatal o desde las miradas de los sectores sociales y culturales excluidos de dichos repertorios. La interrogante sigue patente: En un contexto en el que la política gubernamental en materia cultural enarbola la inclusión, ¿por qué estos espacios mantienen, todavía, intactos sus repertorios y dinámicas culturales? Es apreciable, por decirlo de algún modo, un “consenso soterrado” en cuanto a lo que estos lugares de memoria modelan orientado a remarcar en su sentido sustancialista y no contradictorio, en contraflujo de los postulados constitucionales que enarbolan la pluriculturalidad del estado ecuatoriano, su carácter vinculante de las manifestaciones socioculturales más diversidades y las prácticas simbólicas y materiales de pueblos y nacionalidades cobijados bajo la declaración de principios constitucional que está

vigente.⁵ Más aún, de la declarada intención de “colocar en escena” las memorias de lucha de los sectores sociales y populares subalternos, como mecanismos de recorrer la memoria nacional a contrapelo, incorporando “esos otros patrimonios”. Populismo patrimonialista que celebra en el discurso la diferencia cultural como un *revival*, creando espacios “alternativos” de participación; a la vez que refuerza las aldabas que interrumpen el acceso a los espacios privilegiados de representación de la cultura nacional, tramados, todavía, bajo la impronta, como se ha visto, de la monumentalidad, el esencialismo y el mestizaje como ideología no incluyente.

Las dinámicas que envuelven la cultura local, las prácticas museísticas y el patrimonio cultural (asumidas como apuestas por poner en perspectiva los conflictos inherentes a la proximidad de la vida cotidiana, y que los repertorios nacionales no reflejan) constituyen formas de interrogar los modos en que se establecen los patrones de representación y los “modos de ver” la cultura local, en escala más próxima.

Es, también un espacio privilegiado para “poner en escena” el lado conflictivo de la cultura o, dicho de otro modo, de las negociaciones y tensiones enmarcadas en dichas dinámicas. Entre la forma en que somos representados y, las impugnaciones que podemos plantear dichas maneras de mirar, a partir de la configuración de otros espejos, y la apertura de otras ventanas.

⁵ De acuerdo con la historiadora del arte y estudiosa de las visualidades ecuatoriana Trinidad Pérez, se conoce de, al menos tres proyectos de intervención curatorial en el Museo Nacional, en la perspectiva de re conceptualizar su guión museográfico con arreglo a los postulados constitucionales declarados por el gobierno nacional en el texto constitucional y en el llamado “Plan Nacional del Buen Vivir”. Ninguna de estas propuestas ha sido puesta en marcha, tampoco es posible el acceso a los documentos de trabajo producidos o se han publicados los resultados y conclusiones de estos balances. En el caso del Parque Histórico de Guayaquil, pueden tantearse, los nudos de una vigorosa ligadura entre la gestión del parque temático y el circuito económico, cultural y político de la urbe, enucleado preferentemente alrededor del Club de la Unión y el cabildo guayaquileño administrado, desde el año 1992 hasta la fecha, por el Partido Social Cristiano, de tendencia ideológica conservadora. Ligadura que las agencias culturales inauguradas por la actual administración gubernamental (léase Ministerio de Cultura) no interrogan.

Referencias

- ARANTES, A. (2008). “Cultura, ciudadanía y patrimonio en América Latina”. En: Mónica Lacarrieu y Marcelo Álvarez (comps.). *La (in)digestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: La Crujía.
- CABRERA HANNA, S. (ed.). (2011). *Patrimonio cultural, memoria local y ciudadanía. Aportes a la discusión*. Quito: UASB-E, Ciudad Alfaro, Corporación Editora Nacional. 2011.
- CALVINO, I. (2001). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- FERNÁNDEZ, S. (s.a). “El revés de la trama: contexto y problemas de la historia regional y local”. Documento de trabajo inédito. CONICET, UNR.
- FRADKIN, R. (2001). “Poder y conflicto social en el mundo rural: notas sobre las posibilidades de la historia regional”. En: Sandra Fernández y Dalla Corte G. (comps.). *Lugares para la Historia. espacio, Historia Regional e Historia Local en los estudios contemporáneos*. Rosario: UNR Editora.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2010). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- GOBIERNO NACIONAL. (2009). *Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013*. Quito: SENPLADES.
- HIDALGO, A. (2009). *Guayaquil. Los diez los veinte*. Quito: Consejo Nacional de Cultura.
- LACARRIEU, M. y Marcelo Álvarez (comps.). (2008). *La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: La Crujía.

- LEVY-STRAUSS, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MINISTERIO COORDINADOR DE PATRIMONIO. (2009). *Informe de labores (2008-2009)*. Quito: Sobografic.
- PINEO, R. (1994). “Guayaquil y su región en el primer boom cacaotero (1870-1925)”. En: Juan Manguashca (ed.). *Historia y región en el Ecuador. 1830-1930*. Quito: Corporación Editora Nacional, Flacso Ecuador, Yor University, CERLAC.
- SEPÚLVEDA, T. (2009-2011). “Museología y comunalidad. Una aproximación a los museos comunitarios de Oaxaca”. Tesis para la obtención del título de Máster en Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad de Barcelona. Inédito.
- TERÁN NAJAS, R. (2011). “El proceso de ‘invención de tradición’ en la fiesta taurina”. En: Santiago Cabrera Hanna (ed.). *Patrimonio cultural, memoria local y ciudadanía. Aportes a la discusión*. Quito: UASB-E, Ciudad Alfaro, Corporación Editora Nacional.

Santiago Cabrera Hanna.- Magíster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB-E) y candidato doctoral en Historia Social de la Universidad de São Paulo. Es profesor agregado del Área de Historia de la UASB-E. Investiga el consumo cultural vinculado con la religiosidad popular urbana, los procesos de configuración del patrimonio cultural en vínculo con las apropiaciones y significaciones locales (especialmente relacionados con la cultura inmaterial) y el papel de la iglesia parroquial y el municipio en la formación del Estado republicano en el Ecuador de inicios del siglo XIX (1830-1860). Entre sus publicaciones constan: “*Yo reinaré*”. *Culturas populares y consumo religioso en la devoción al Divino Niño* (Quito 2011); *Patrimonio cultural, memoria local y ciudadanía. Aportes a la discusión* (editor) (Quito 2011); “Reflexiones alrededor del inventario del patrimonio cultural inmaterial ecuatoriano. El caso del registro del santuario de El Quinche”. En: *Apuntes*. Vol. 24, No. 1. E-mail:santiago.cabrera@uasb.edu.ec;santiago.cabrera.hanna@gmail.com