

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2012-2014**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**POLÍTICAS CULTURALES INSTITUCIONALES Y FORMAS DE  
REPRESENTACIÓN EN EL MUSEO ETNOGRÁFICO NACIONAL (MEN)  
CON SEDE EN CUENCA**

**MARIO WLADIMIR BRAZZERO OÑA**

**ENERO 2015**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2012-2014**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**POLÍTICAS CULTURALES INSTITUCIONALES Y FORMAS DE  
REPRESENTACIÓN EN EL MUSEO ETNOGRÁFICO NACIONAL (MEN)  
CON SEDE EN CUENCA**

**MARIO WLADIMIR BRAZZERO OÑA**

**ASESOR DE TESIS: HUGO BURGOS  
LECTORES: XAVIER ANDRADE, TANIA RODRÍGUEZ**

**ENERO 2015**

## **DEDICATORIA**

Dedico este estudio a Eliana, mi compañera en el viaje y en los tiempos de paciencia. A mi madre, mis hijas y todos los cercanos.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a todas las personas que hicieron posible esta investigación, en particular a Hugo Burgos, quien desde el aula hasta la asesoría de esta tesis, supo brindarme las directrices y recomendaciones pertinentes para la culminación de este estudio. A X Andrade y a Tania Rodríguez por sus acertadas recomendaciones. A Los funcionarios del MEN, en particular a Tamara Landívar por su apertura para que la institución acoja esta iniciativa. A Eliana por sus valiosos comentarios. A mis informantes.

## ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN .....	8
CAPÍTULO I.....	11
MIRADAS ANTROPOLÓGICAS Y ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN .....	11
Contexto general del MEN.....	11
Planteamiento del problema .....	14
Pregunta de investigación.....	17
Hipótesis.....	18
Objetivos. ....	19
<i>Objetivo general.</i> .....	19
<i>Objetivos específicos.</i> .....	19
Metodología. ....	21
Estado del arte.....	23
<i>Antropología y fotografía.</i> .....	26
<i>Antropología y cine etnográfico.</i> .....	30
<i>Antropología y exhibiciones internacionales.</i> .....	32
<i>Antropología y museos etnográficos.</i> .....	37
<i>Museos en Latinoamérica.</i> .....	45
<i>Museos en Ecuador.</i> .....	47
Marco teórico .....	49
<i>La colección y los objetos.</i> .....	51
<i>Museo y representación.</i> .....	54
CAPÍTULO II .....	57
ESTRATEGIAS DE NOMINACIÓN E IDENTIDAD ECUATORIANA. ....	57
Indígenas, negros y mestizos en la construcción del Estado ecuatoriano. ....	57
De pueblos monolíticos a diversos.....	60
Indios y negros en la construcción de la nación.....	61
El control de las poblaciones.....	63
El censo como estrategia.....	65

Viajeros extranjeros y pintura costumbrista.....	67
La literatura en el imaginario .....	70
El territorio .....	74
Patrimonio, identidad, memoria. ....	77
UNESCO, patrimonio y museos .....	80
Los bienes etnográficos como patrimonio del Estado.....	83
Organizaciones indígenas y campesinas y autorepresentación. ....	85
<b>CAPÍTULO III .....</b>	<b>90</b>
<b>DE LA INSTITUCIÓN A LA CULTURA.....</b>	<b>90</b>
Historia institucional del MEN .....	90
Adquisición de colecciones.....	95
El museo en Pumapungo .....	100
El nuevo espacio arquitectónico.....	101
Génesis conceptual del MEN, guión museológico.....	105
Montaje museográfico.....	109
Naturalización y exotización .....	112
Pueblos sin historia .....	114
Inclusiones y exclusiones .....	116
Permitirle hablar al otro.....	117
<b>CAPÍTULO IV .....</b>	<b>120</b>
<b>MUSEO, COMUNICACIÓN Y PÚBLICO NATIVO .....</b>	<b>120</b>
El MEN como mediador o medio de comunicación. ....	120
El museo como institución disciplinar .....	122
Estudio de caso de tres representaciones en el MEN .....	126
<i>El montubio</i> .....	128
<i>Otavaleño</i> .....	135
<i>Afroecuatoriano</i> .....	141
Otros elementos a considerar. ....	144
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>147</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>152</b>
<b>ENTREVISTAS.....</b>	<b>164</b>

## **RESUMEN**

Esta tesis trata sobre los mecanismos de construcción del otro étnico a lo largo de la historia republicana del Ecuador y la forma de imaginarlo y de representarlo. Las estrategias y dispositivos que las clases dominantes utilizaron en su construcción visual como sujeto de frontera, relacionadas con las formas de representación que produjo el Museo Etnográfico Nacional, ocupan el interés de este estudio. Refiero a la representación del otro porque fue este sujeto social, y no otros sectores de la población, el seleccionado por los funcionarios de la institución para ocupar sus salas. Las puestas en escena apuntaron a soluciones de representación que, a criterio del presente estudio, mantienen criterios esencialistas que deben ser revisados y reflejan también exclusiones de otros sectores, de saberes, conflictos y relaciones interculturales.

## INTRODUCCIÓN

*Proceder como si todo discurso "europeo" sobre los pueblos de tradición no europea no tuviera otra función que iluminar nuestras "representaciones del otro", es hacer de cierto poscolonialismo teórico el estadio último del etnocentrismo*

Viveiros de Castro

En febrero de 1997 tuve la oportunidad de ser seleccionado, junto con un grupo de colegas -futuros restauradores de obras de arte- para realizar una pasantía en el Museo Pumapungo, ubicado en las instalaciones del entonces Banco Central del Ecuador en los predios del sitio arqueológico de Pumapungo de la ciudad de Cuenca. La pasantía era un requisito previo a la obtención del título profesional. La convocatoria para participar en este proyecto estaba enmarcada en un convenio que mantenía el Área Cultural del Banco Central con la Universidad del Azuay. En ese marco, fui asignado para colaborar en el montaje técnico de la Reserva Etnográfica que ocuparía el subsuelo del edificio del Área Cultural. Al terminar la pasantía el Banco Central me extendió un contrato para continuar el montaje de la Reserva hasta su finalización.

El fondo etnográfico que debimos organizar estaba conformado por objetos provenientes de varias colecciones que mantuvo el Banco en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca; otros que la institución adquirió para las exposiciones permanentes del museo; y en menor medida por objetos comprados a comerciantes y artesanos de la región. Al momento de mi llegada los bienes etnográficos estaban apilados sin ningún orden en una gran sala destinada para Reserva. Mi trabajo consistió en seleccionar y ubicar el material en estantes metálicos siguiendo una disposición establecida por los funcionarios del Banco. La consigna radicaba en seleccionar los objetos por sus materiales constitutivos para su adecuada preservación y conservación según la región de origen. Parte de los objetos que llegaron a Cuenca en años anteriores y que se acomodaron en reservas temporales en el antiguo colegio Borja fue la base material para las exposiciones permanentes que mantiene el MEN desde 1994. Así, primero se creó el museo y a los tres años se ubicó la Reserva Etnográfica definitiva.

Del contacto permanente con la cultura material de gran parte del territorio ecuatoriano que custodiaba la Reserva surgió un interés que se cristalizó en la Tesis de Grado en la carrera de Restauración de Bienes Muebles que se centró en la serie de pinturas de Tigua, serie que formaba parte de la colección *Danzantes de Corpus Christi* que llegó desde Quito y que en su momento había sido donada por Olga Fish. La

cercanía que mantuve con la Reserva y el Museo por estas coyunturas fue generando una serie de interrogantes sobre las exposiciones que tenían como punto central la falta de renovación de las muestras. Si bien la Reserva mantenía una gran cantidad de objetos, estos circulaban hacia el museo en mínimas cantidades y en tiempos prolongados previo un análisis del estado de conservación; sin embargo, los cambios no tenían la intención de renovación conceptual en la exposiciones, lo que se hacía era cambiar unos objetos por otros de similar tipología manteniendo la estructura de las muestras. Tanta agua ha pasado por debajo del puente en la vida nacional y sin embargo las salas han permanecido sordas y ciegas a esa humedad. Puede concluirse que desde que el museo abrió sus puertas no se han producido cambios sustanciales en sus salas, lo que me lleva a suponer que en los veinte años transcurridos la institución no se ha cuestionado sobre la pertinencia de mantener formas de representación que me parecen folklorizantes y esencialistas en la actualidad.

Con estos antecedentes me interesa en particular establecer tres relaciones en esta investigación en busca de descifrar los sentidos de los criterios de representación que mantiene el museo: cómo fueron imaginadas las representaciones del *otro* étnico en la construcción del Estado-nación ecuatoriano por los grupos dominantes desde nociones ideológicamente sostenidas de raza, clase y etnicidad; cómo estos imaginarios subsistieron hasta anclarse en el discurso representacional que derivó en las puestas en escena del MEN; y, cómo son percibidas o entendidas estas representaciones por un público en particular, los sujetos representados. Me interesa esta sección del público, que por cierto es minoritaria en las audiencias del museo, ya que mi propósito es romper con las barreras que históricamente les han negado la voz; un poder estructural de construcción social heredado desde la Colonia que hizo de los sectores dominantes portavoces o agentes ventrílocuos de los segmentos marginales o subalternos de la sociedad; de los representados en el museo.

Esta investigación va dirigida a cuestionar las estrategias museográficas de representación aplicadas para escenificar una forma de realidad étnica en el MEN, estrategias que más allá de mantener las mismas muestras por dos décadas denotan una mirada colonialista al poner en escena ciertas costumbres y tradiciones de los habitantes de las zonas rurales del país. Cuestiono esta mirada y los criterios con los que se mantiene dicha selección por mostrar de manera parcializada algunas de las diferentes culturas del país, desintegradas como grupos étnicos sin mayor relación, asociadas a sus hábitat, sin mostrar los cambios y conflictos que tienen al momento ni los aportes que

desde sus saberes pueden hacer al país, lo cual muestra una concepción que las detiene en tiempo-espacio y que las exotiza (Edwards: 2006), tanto para la mirada de propios como de extraños, estrategia retomada por el turismo para mostrar y vender un país multicultural.

En el primer capítulo establezco el protocolo de la tesis donde dejo enunciado el problema de investigación, hipótesis, los objetivos, metodología, estado de arte y marco teórico desde las teorías estudiadas en la maestría de Antropología Visual y otras entradas teóricas que complementan una mirada interdisciplinaria sobre el objeto de estudio.

En el segundo capítulo recorro las formas imaginadas a través de las cuales el Estado Nación ecuatoriano construyó al *otro* bajo la categoría de no blanco mestizo, de sujeto de frontera en el que los sectores hegemónicos de la población incluyeron a indios, negros, sectores marginales y subalternos bajo categorías de etnia, raza y clase dentro la estructura social de la población ecuatoriana. Entretejo esta construcción imaginada del *otro* con las estrategias de representación del MEN.

En el tercer capítulo recorro la historia institucional del MEN en la que se visibilizan políticas públicas, poderes institucionales, de grupos de profesionales y decisiones personales que dieron forma al área cultural de Banco Central, de las que derivan la creación del museo etnográfico y sus formas de representación.

En el cuarto capítulo acerco al museo y al público, con énfasis en que se debe entender al museo como un medio de comunicación aunque en la práctica funciona como una institución disciplinaria. Al ser la ausencia de dialogo con el *otro* uno de los argumentos de esta tesis, en la segunda parte de este capítulo establezco un dialogo con los sujetos representados de tres grupos frente a las escenas construidas sobre *ellos* como advertencia de la necesidad de negociar un diálogo frente a la responsabilidad etnográfica del museo.

## CAPÍTULO I

### MIRADAS ANTROPOLÓGICAS Y ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN

#### **Contexto general del MEN.**

La primera impresión que nos produce la visita a ciertos museos, después de haberlos recorrido con anterioridad, es que no han renovado su museografía. Esto no es extraño—aunque sí objetable— si se trata de museos de carácter histórico, arqueológico o de arte colonial que exponen muestras permanentes de grupos humanos desaparecidos. La preocupación se expresa cuando nos enfrentamos a museos temáticos de culturas o grupos humanos vivos que se hallan en permanente cambio. Es el caso del Museo Etnográfico Nacional (MEN) con sede en Cuenca, institución cultural creada a comienzos de la década del noventa del siglo pasado dentro del Departamento de Cultura del Banco Central del Ecuador. En la actualidad forma parte de la Red de Museos Nacionales, inserto en el Sistema Ecuatoriano de Museos y Política Nacional de Museos, regido por el Ministerio de Cultura<sup>1</sup>. Dentro de este nuevo ordenamiento de los museos estatales establecido en el 2012, el Museo Etnográfico mantiene el carácter de Nacional con el que fue idealizado y cuenta dentro de sus instalaciones con la reserva de bienes etnográficos más importante del país que alberga alrededor de 11000 bienes culturales de los diferentes pueblos del Ecuador.

El guión museográfico propone un recorrido por las tres regiones del país en un orden que va de la Costa a la Sierra y Amazonía bajo un esquema geográfico. En cada región se muestran dioramas que ponen en escena ciertos aspectos de la cotidianidad o las tradiciones de (a juzgar de la curaduría de la institución) los “grupos étnicos más representativos del país”. En la sala introductoria el museo nos recibe con un maniquí del hombre shuar y su vivienda. El shuar<sup>2</sup> aparece con su vestimenta tradicional y una cerbatana en actitud de cacería inserto en un ambiente selvático construido con plantas

---

<sup>1</sup> En Oficio No. SAN-2009-112, la LEY REFORMATORIA A LA LEY DE REGIMEN MONETARIO Y BANCO DEL ESTADO, emitida el 5 de Octubre del 2009 por la Asamblea Nacional, establece en su disposición cuarta: “...Hasta el 31 de julio de 2010, se transferirán todos los bienes culturales y no culturales y derechos pertenecientes al Banco Central del Ecuador que formen parte de la gestión cultural del Banco Central, a la institución del Sistema Nacional de Cultura que establezca el Ministerio de Cultura, con excepción del Museo Numismático y la Biblioteca económica (...) Durante la transferencia se considerarán criterios técnicos para la elaboración de los inventarios que precautelen las reservas arqueológicas y demás bienes culturales en el marco de la Constitución y de la Ley de Patrimonio Cultural”.

<sup>2</sup> Todos los maniquís descritos son de tamaño natural. Los pocos que son de escala menor serán descritos con esta particularidad.

sintéticas. Para seguir el recorrido es necesario ingresar a la casa shuar, en la que otro hombre, sentado frente a una hoguera y una olla de barro, sostiene un aventador de ramas naturales. Al salir de la casa nos encontramos con varios objetos de las regiones del país y con una sala que explica su diversidad geográfica y cultural. La primera sala temática es la de la Costa que exhibe al maniquí de un hombre tsáitchila-colorado; una vitrina con objetos del pueblo chachi-cayapa; una representación de la marimba esmeraldeña con cuatro maniquís, tres hombres y una mujer; objetos del cholo pescador; y finalmente el montubio recostado en una hamaca dentro de su casa de caña.

El pabellón de la Sierra inicia con la exhibición de los grupos de la sierra norte con énfasis en el hombre otavalo, maniquí que está en actitud de vender textiles al visitante, ya que extiende sus brazos que sostienen un vestido de mujer hacia un comprador imaginario; frente al otavalo otro maniquí representa al *diablo uma*, personaje festivo de la zona de Cayambe, junto con varios instrumentos musicales; le siguen la *Mama Negra* de Cotopaxi en tamaño mediano sobre su caballo; dos danzantes de Tigua acompañados del pingullo (músico que utiliza simultáneamente el tambor y la flauta). Los chimbos de la sierra centro están representados a través de objetos, no de maniquís, pero se escenificó su vivienda de paredes de adobe y techo de paja. El visitante debe ingresar en ella para continuar el recorrido que nos lleva a los maniquís de un hombre y una mujer indígenas del Chimborazo. La sierra sur está representada por el maniquí del *Taita Carnaval*, personaje festivo escenificado con varios instrumentos musicales. El hombre y la mujer cañaris están representados no en maniquís sino en estructuras metálicas con volumetría humana en que se colocaron sus vestimentas. El Azuay está representado por dos cholitas cuencanas, una en posición sedente que ofrece su mercadería a otra que se encuentra de pie, la escena está ambientada con una serie de canastos de mimbre, ollas de barro y utensilios de hojalata que remiten a un mercado artesanal local. Frente a las cholitas se observa el Pase del Niño en tamaño pequeño donde se aprecian varios personajes entre los que destaca la mayoral (una niña ataviada con su traje festivo), una cholita y los músicos. La sierra termina con los personajes del hombre y la mujer Saraguro, el hombre es un maniquí que sostiene un látigo y la mujer fue resuelta con una estilización en estructura de metal similar a la de los cañaris.

El pabellón del Oriente comienza con el hombre cofán en una pequeña canoa en actitud de pesca junto a varios objetos de su vida cotidiana. El huaorani es un maniquí sentado frente a una olla. A continuación está la casa achuar con dos maniquís, el

primero es un hombre que aparece tejiendo un textil y el otro construyendo algún tipo de artesanía, posiblemente un collar. Los shuar tienen una sala particularmente construida con iluminación tenue ya que en ella se encuentran varias tsantsas (cabezas reducidas) en vitrinas técnicamente fabricadas para su adecuada conservación y que según la opinión consensuada de los funcionarios del museo son los objetos más valiosos del fondo etnográfico. En este espacio se colocaron también dos maniquíes de hombres shuar escenificando una ceremonia chamánica.



**Fuente:** Mario Brazzero (Escena chamánica shuar)

Hasta aquí los pabellones sobre las tres regiones del país que dejan de lado a la región insular de Galápagos. El recorrido continúa con manifestaciones artesanales locales del Azuay. Comienza con el maniquí de un alfarero que elabora cerámica en un torno, junto a él está un horno fabricado con ladrillo. Frente al alfarero se representa la actividad textil con un hombre frente a un telar. La última sala presenta la religiosidad popular con una procesión en tamaño pequeño que sale de una iglesia, el baile de las cintas en tamaño real y una banda de músicos compuesta por nueve integrantes con sus respectivos instrumentos.

A los dioramas descritos acompañan cédulas informativas y mapas de la ubicación de cada grupo en su respectiva provincia. Se cierra el recorrido con frases populares

impresas sobre fotografías o ilustraciones de representantes de los pueblos que las acuñaron. Basta una revisión rápida de cualquier cartilla informativa sobre el Ecuador para percatarse que no todos los pueblos tienen un espacio de representación y que muchas fiestas y celebraciones importantes tampoco están presentes.

### **Planteamiento del problema**

Son varios los problemas que se pueden explorar en el MEN, todos ellos entrelazados y que dan como resultado (ese es mi planteamiento) una naturalización, esencialización y exotización de los grupos humanos allí representados.

La falta de renovación museográfica es apenas el síntoma visible de una problemática institucional que será tratada en el recorrido de esta investigación. Para el montaje museográfico y la puesta en escena los técnicos de la institución se basaron en ilustraciones de libros y almanaques de los ochenta y comienzos de los noventa que hablaban sobre las culturas del Ecuador así como en otras fuentes secundarias, no en investigaciones sistemáticas ni en un diálogo directo con los pueblos que serían representados. Como se verá más adelante, los funcionarios encargados de la museografía organizaron viajes a varias localidades, pero con la finalidad de recopilar objetos “que faltaban” para construir las muestras previamente conceptualizadas y para tomar fotografías que acompañen estas muestras. En ciertos casos se escanearon fotografías de textos de las zonas no visitadas. Una interrogante que será analizada indaga bajo qué criterios se decidieron los grupos que debían ser incorporados en sus salas y cómo debían ser representados. La solución parecería haberse basado en una suerte de “estampas 3D” de los *otros*, los no mestizos, menos aún los grupos subalternos y otros excluidos.

Este estudio postula que las estrategias museográficas aplicadas para representar una forma de realidad étnica en el MEN, denotan criterios esencialistas y hasta bucólicos que escenifican las costumbres y tradiciones de ciertos habitantes de las zonas rurales del país. Son estrategias esencialistas porque presentan a las culturas estáticas, lo que Said (2008: 319) denomina “esencialismo sincrónico”, que presupone que “todo Oriente puede verse panópticamente”, pero “si se puede mostrar que un detalle oriental cualquiera se modifica, o se desarrolla, se introduce la diacronía en el sistema”. Son también bucólicas, porque presentan culturas idílicas, en armonía con la naturaleza y con el resto de la humanidad, lo que dista mucho de la realidad.

Desde la creación del museo hace dos décadas, no se han realizado estudios sobre sus implicaciones e impacto en la sociedad, tampoco se ha cuestionado su pertinencia actual a la luz de los nuevos conceptos y criterios sobre representación en antropología. Refiero la relación entre museo etnográfico y antropología debido a que si bien históricamente los objetos no occidentales se han ubicado en diferentes tipos de colecciones según su carácter más público o privado -como colecciones particulares, gabinetes de curiosidades, museos de artes populares, de folklore o incluso de bellas artes-, la relación entre museos con carácter etnográfico y antropología fue muy cercana desde los albores mismos de la disciplina; en tal sentido, la decisión de los funcionarios de atribuirle el nombre de “etnográfico” al MEN involucra la responsabilidad de mantener permanente diálogo con antropólogos –y otros profesionales de las ciencias sociales-, e incluso contar con antropólogos dentro de su personal de planta. Andrés Carretero expone con acierto esta relación al afirmar que:

... si el espejo de la Antropología académica son las publicaciones, necesariamente de difusión restringida y especializada, los museos etnográficos son para el gran público la ventana a través de la que observa nuestro tema de estudio, y el escaparate que les ofrece el estado de la disciplina (Carretero, 1996: 330).

Cuestiono los recursos museográficos utilizados para contextualizar las muestras. Las escenificaciones de viviendas con materiales como madera, adobe, caña, etc.; la personificación de los sujetos sociales con un sinnúmero de maniquís diseñados con formas características, grandes estanterías y vitrinas para exponer los objetos; son soluciones que no permiten incorporar otras temáticas que respondan a aspectos coyunturales y que se discuten en la opinión pública. La museografía así planteada presenta pueblos sin historia, estacionados en un espacio-tiempo que, al ocultar, desacredita los procesos reivindicatorios, de cambio social y cultural, así como los conocimientos acumulados que muy bien le harían a la “sociedad más ilustrada”. El museo no debe estar exento de otras narrativas sociales, pero en lugar de eso, y tomando en cuenta que el MEN es una institución del Estado, el espacio está conceptualizado con el viejo criterio de representar un *otro* ajeno, étnico, pero incorporado a la nación a través del territorio. Así concebido, el MEN refleja la mirada colonialista con la que nacieron las tecnologías de representación del *otro* en busca de legitimar ante los ciudadanos un Estado-nación moderno bajo el molde europeo, como se verá en el estado del arte de este estudio.

Es necesario revisar permanentemente la visión del museo, más tomando en cuenta que en la actualidad contamos con mayores elementos legales, constitucionales y de experiencia en el país para construir una propuesta museográfica que se adecúe con los nuevos tiempos<sup>3</sup>. El Museo etnográfico está recargado, está en una emergencia de representación; en términos técnicos hay mucho ruido visual. Siguiendo la matriz de una estética barroca de Echeverría (2008: 6) se puede decir que el museo está cargado de un “ornamentalismo que remite (...) a una profunda teatralidad”. Desde el punto de vista conceptual la emergencia radica en el contenido de la exposición, la visión del *otro* como exótico o como objeto que se percibe en las salas no permite tener una real valoración de la diversidad cultural ni de que en esta diversidad se interiorizan alternativas reales de vida. La nueva misión del museo, según la curadora del museo, Tamara Landívar (2009: 4), es “la puesta en valor mediante la custodia, investigación, conservación, catalogación, desarrollo y difusión de los bienes culturales (...) patrimonio del Ecuador”. Esta puesta en valor no debe centrar su atención únicamente en los objetos, para lograr cambios significativos que incorporen los aportes disciplinarios de la antropología y las ciencias sociales es necesaria una revisión de las estructuras institucionales que sostienen estas formas de representación y concebir a la etnografía como un campo que desborda lo puramente étnico.

El problema está en “vender” lo exótico como país, un país desintegrado en unidades de grupos étnicos (multiculturalismo) y no integrado en un proyecto de nación (interculturalismo). Esta preocupación está claramente expresada por Rosaldo al decir que:

En el mundo postcolonial actual, la noción de una auténtica cultura como un universo autónomo internamente coherente ya no parece defendible, salvo tal vez como una - útil ficción - o una distorsión

---

<sup>3</sup>El objetivo 7 del Plan Nacional de Desarrollo (2007-2010, 212) expresa por ejemplo que “La construcción de espacios de encuentro común es primordial para la creación de una sociedad democrática. Los espacios públicos potencian y dan a los miembros de la sociedad un sentido de participación igualitaria y activa en la construcción de proyectos colectivos que involucran los intereses comunes de dichos miembros”. El objetivo 8, sobre afirmar la identidad y fortalecer las identidades diversas y la interculturalidad, expone que “La cultura está constituida por los recursos sociales que permiten mantener y recrear las condiciones de la existencia humana” (221). Es importante el salto conceptual del Plan para abrir una nueva agenda política al hablar del concepto de interculturalidad: “... es necesario incorporar el nuevo concepto de *interculturalidad*, que representa un avance significativo respecto a las antiguas definiciones de *multiculturalismo* y de *pluriculturalidad* (222). Estos últimos describen la existencia de múltiples culturas en determinado lugar y plantean su reconocimiento, respeto y tolerancia en un marco de igualdad. Sin embargo, no son útiles para analizar las relaciones de conflicto o convivencia entre las diversas culturas, no permiten examinar otras formas de diversidad regional, de género, generacional, pero sobre todo, no permiten analizar la capacidad que cada una de ellas tiene para contribuir y aportar a la construcción de relaciones de convivencia, equidad, creatividad y construcción de lo nuevo.

reveladora. En retrospectiva, parece que sólo un esfuerzo disciplinario concertado podría mantener la tenue ficción de un todo cultural independiente. El rápido aumento de la interdependencia global ha hecho cada vez más claro que ni el “nosotros” ni el “ellos” somos tan nítidamente discretos y homogéneos como alguna vez parecería ser el caso (Rosaldo, 2000: 242-243).

Al remitirse a grupos étnicos, indígenas y afrodescendientes en particular, el museo también excluye a otros sectores que han emergido en el panorama nacional. En las salas se percibe la ausencia de la mujer, incluso de la mujer indígena. En todo el recorrido apenas se observa un maniquí que personifica a una mujer afroecuatoriana junto con dos hombres en una escena de la marimba esmeraldeña. El género, tema importante de la antropología contemporánea, está ausente. Lo mismo podría decirse de grupos subalternos urbanos con características culturales propias.

Las labores fundamentales del MEN, en el marco de sus políticas institucionales, deben estar encaminadas a revisar permanentemente el discurso del guión museográfico tomando en cuenta las circunstancias históricas cambiantes de las poblaciones y nutrirse de los aportes de los estudios etnográficos y de etnicidades contemporáneas para incluir dentro de sus muestras, no solo a los *otros* étnicos, sino también a sectores subalternos o emergentes y sus procesos de reivindicación dentro de una sociedad con estructuras de poder hegemónico como la nuestra.

### **Pregunta de investigación.**

La pregunta de investigación con la que busco articular estos cuestionamientos es: ¿A través de qué políticas institucionales y formas de representación etnográfica derivadas, el Museo Etnográfico Nacional normaliza una mirada colonialista en la representación visual del *otro étnico*? Esta pregunta desborda al tipo de vínculo entre el la institución museo, las puestas en escena y los diversos públicos. Si como dice Belting (2007: 14), la imagen “se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva” y si a través de las imágenes entendemos el mundo, lo interiorizamos o mentalizamos, me pregunto ¿quién tomó las decisiones de materializar en imágenes una mirada sobre el *otro étnico* en las puestas en escena y bajo qué criterios decidió un tipo específico de representación? Esta pregunta desborda en ¿qué conocimiento se lleva el público al salir del museo o qué imagen interna sobre los pueblos representados?, y más importante aún ¿cómo se traduce tal conocimiento e imagen interna del público en las prácticas sociales con respecto a los representados?

Estas representaciones, que apuntan a visibilizar *otro* diferente al blanco-mestizo, ¿buscan quizás construir una ciudadanía basada en las diferencias culturales desde una mirada civilizatoria? Si vemos el contexto más amplio me pregunto si esta mirada construida en su momento por ex funcionarios de la institución participa en una coyuntura más profunda de legitimar una construcción de ciudadanía nacional por medio de la inclusión/exclusión de prácticas y sujetos sociales.

Si bien el enfoque evolucionista ha sido relativamente superado en la antropología a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI, vale preguntarse si en el ámbito local se lo ha superado en instituciones culturales como el MEN que combina en su museografía una mirada objetual y taxonómica con una de presente etnográfico de las culturas ecuatorianas.

### **Hipótesis.**

Parto de una aclaración. El abordaje crítico hacia el MEN lo hago desde la distancia que nos separa de su creación, ya que las decisiones que llevaron a una forma de representación, así como inclusiones y exclusiones, estaban situadas en un contexto sociopolítico que posiblemente sustentaba (esa es parte de la exploración de esta investigación) un discurso sobre lo étnico. Sin embargo, desde finales de los ochenta del siglo pasado a esta parte, los contextos sociopolíticos (en plural) y los discursos – tanto oficiales como de sectores populares y subalternos- han cambiado, pero la forma de construir las exposiciones del MEN prácticamente no se ha modificado. Más allá de pequeñas pinceladas en el orden expositivo, en el conceptual no ha sucedido nada.

Una causa probable para el estancamiento propositivo, o por decirlo de otra forma, para la falta de conexión entre lo que pasa extramuros del museo y la renovación necesaria de sus salas, puede encontrarse en la falta de interés de los funcionarios o en el criterio de que el museo no necesita ningún cambio, que como está cumple las expectativas de los ciudadanos y del público en general. Otra causa puede ser que las políticas culturales del Estado sean una suerte de camisa de fuerza que no permitan los grados de autonomía institucional para proponer y realizar los cambios que crean necesarios. Finalmente puede ser que todo se reduzca a la falta de fondos económicos para emprender una empresa semejante, toda vez que al hablar de renovación nos referimos no solo a cambios formales sino a profundas investigaciones y reflexiones sobre qué, quién y cómo se va a incorporar en sus salas.

En este estudio parto de la sospecha de que el MEN mantiene formas de representación que normalizan una mirada esencialista de los pueblos del Ecuador, mirada que comprende un legado colonialista creado por los grupos dominantes que históricamente establecieron relaciones de poder con sectores marginales y subalternos.

El riesgo de este tipo de representación es que las audiencias que acuden al museo pueden generar sentidos que mantengan y reproduzcan criterios discriminatorios en sus prácticas sociales. Un cuestionamiento que detona los argumentos que pretendo plantear gira en torno a la pertinencia de un museo etnográfico. En este sentido vale preguntarse ¿es pertinente este tipo de museos? Al tener el carácter de “etnográfico”, ¿qué sujetos sociales deben ser representados dentro de sus instalaciones y bajo qué criterios de representación? Estas preguntas no apuntan a temas museográficos sino ideológicos. No pretendo plantear museografías alternativas, sino cuestionar las políticas institucionales que sustentan las puestas en escena de los grupos étnicos representados, quienes, de acuerdo a los datos que dispongo, no fueron consultados ni tuvieron participación en las decisiones que en su momento tomó el museo para personificarlos.

## **Objetivos.**

### *Objetivo general.*

Evidenciar las estrategias de representación del *otro* étnico históricamente imaginadas y construidas por Estado-nación y su relación con las políticas institucionales del Museo Etnográfico Nacional que agenciaron una mirada naturalizada en la puesta en escena de las representaciones visuales de los grupos étnicos ecuatorianos, a través de tres instancias de análisis: las relaciones de poder institucional que sustentaron estas estrategias; las decisiones museográficas encaminadas a mantener la construcción de los imaginarios sobre las culturas ecuatorianas; y desde el análisis de los sentidos y de identificación que pueden o no generarse a partir de estas representaciones en los actores sociales representados.

### *Objetivos específicos.*

1. Analizar las prácticas institucionales: momento histórico, intereses políticos, adquisición de colecciones, que construyeron una mirada colonialista de las representaciones visuales de las culturas ecuatorianas, exclusión de unas e inclusión de otras, y las relaciones de poder que institucionalizaron las

representaciones en el museo etnográfico nacional, a partir de los debates teóricos interdisciplinarios. Para entender las decisiones de montaje que conllevan discursos evidenciados en las cédulas que acompañan las muestras y formas de representación, es necesario profundizar en la estructura institucional del Banco Central del Ecuador, en particular el afianzamiento del “Área Cultural”, departamento encargado de gestionar la creación del museo etnográfico entre otros museos encargados de conservar y difundir el patrimonio cultural a nivel nacional. Mi propósito es comprender las decisiones que se fueron tomando paulatinamente para la concreción de la institución cultural que nos ocupa.

2. Contrastar las formas de representación de las minorías étnicas en el MEN que movilizan la puesta en escena del *otro* expresadas en las narrativas de los funcionarios que tomaron las decisiones museográficas, desde los debates actuales sobre representación y museos en antropología visual. Desde la subdisciplina se analizarán las estrategias de representación -como maniquís y dioramas- en la intención de hiperrealidad de momentos cotidianos que parece buscar la puesta en escena del *otro* étnico en el museo.
3. Comprender los elementos que conforman los sentidos y la identificación que pueden o no generarse en los públicos representados para cuestionar las políticas con las que fue creado el MEN. La etnografía con los públicos representados cierra el círculo de análisis. Las escenas, personajes y los objetos como representaciones provocan sentidos en los espectadores, son signos materiales que se consumen y activan una respuesta que se traduce en prácticas sociales a través de la identificación o la negación con lo representado. Como diversos son los públicos diversas pueden ser estas respuestas. Appadurai sostiene que:

El consumo es la etapa durante la cual los bienes se vinculan a referentes personales, cuando dejan de ser "bienes" neutrales (los cuales pueden ser poseídos por quien quiera o identificados con cualquiera), para convertirse en atributos de seres individuales, en insignias de identidades, y en signos de relaciones y obligaciones interpersonales específicas (Appadurai, 1991: 146).

En este sentido, si bien voy a trabajar con los públicos del museo, merecen especial interés los sectores representados en las salas y la forma en que “consumen” las

imágenes que de sus entornos culturales contextualiza el museo.

### **Metodología.**

El Museo Etnográfico nació en el área cultural del Banco Central del Ecuador y hoy es parte de la Red de Museos Nacionales del Ministerio de Cultura. En tal sentido es pertinente revisar las políticas internas de la institución para constatar si están en sintonía con las políticas estatales y los efectos que podrían tener con respecto al diseño museográfico interno. Para analizar las políticas institucionales realicé una investigación documental de la fundación del museo, los objetivos, visión, fundamentos, análisis de las cédulas que acompañan las escenas.

Desde los datos obtenidos del análisis documental haré una correlación con los eventos históricos y políticos de construcción del imaginario sobre el *otro* étnico del Estado-nación. Estudiaré los estados del arte sobre criterios y dispositivos de representación que podrían venir de una tradición colonialista y las discusiones sobre la función de los museos etnográficos y el tipo de muestras que deben contener en la época contemporánea (Simpson, 2001; Harris y O'Hanlon, 2013). Para entender los criterios de adquisición de colecciones tomaré en cuenta las aproximaciones de Clifford (2001) sobre el coleccionismo y Appadurai (1991) sobre los objetos como mercancías.

El trabajo de campo se centró en el ex Banco Central del Ecuador con sede en Cuenca, en su Área Cultural y en el Museo Pumapungo como sede del MEN. Las entrevistas con funcionarios y ex funcionarios que colaboraron desde distintos niveles de poder en las tomas de decisiones me permitieron explorar los discursos que agenciaron el ethos de la creación del museo en el marco de los debates sobre etnicidad que en ese momento se discutían en el Ecuador. Para recolectar las evidencias utilizaré la metodología cualitativa (Taylor y Bogdan, 1994) y las herramientas que de ella aplica la antropología, y más concretamente la etnografía. Los análisis de discursos partirán de Foucault que subraya que la tarea consiste en:

... no tratar -en dejar de tratar- los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan. Es indudable que los discursos están formados por signos; pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese "más" lo que los vuelve irreductibles a la lengua y a la palabra. Es ese "más" lo que hay que rebelar y hay que describir (Foucault, 1979: 81).

En un segundo nivel de análisis del trabajo de campo exploro los aspectos

museográficos, los criterios de selección de los grupos étnicos que serían representados y de las puestas en escena. En este caso los informantes fueron los técnicos tanto de la institución como profesionales contratados para el montaje.

La aproximación a los discursos y a las políticas institucionales que posibilitaron la constitución del museo se confrontará con el análisis visual de las puestas en escena, criterios etnográficos y estrategias museísticas aplicadas en el MEN.

A través del análisis visual pretendo cuestionar las decisiones políticas tomadas por los mentalizadores del museo que naturalizaron una visión del *otro* tipificado y congelado en el tiempo y evidenciar los elementos que dejaron de lado, como las transformaciones culturales y los conflictos de los representados con la sociedad, así como la ausencia de representación de otros sectores, invisibilizados en el museo, para movilizar la emergencia de nuevos tratamientos conceptuales de representación intercultural contemporánea tomando en cuenta los procesos de cambio cultural actuales.

Para analizar las formas de representación partiré de la evidencia visual, una observación sistemática de tres puestas en escena que mantiene el museo – afroecuatorianos, otavaleños y montubios-; la relación espacial y formas de distribución de las muestras; análisis de categorías de los elementos que constituyen las escenas: personajes, relaciones, acciones, actitud corporal, vestimenta, objetos, performática. Después abordaré la narratividad visual de las escenas, para evidenciar lo que se muestra y lo que no se muestra en estas escenas y un análisis comparativo de las escenas del museo con las postales turísticas (Zerga, 2007) para obtener similitudes, diferencias y las implicaciones políticas de estas.

La agenda del museo programa visitas de comunidades campesinas, escuelas y colegios urbanos y rurales, turistas nacionales y extranjeros, universidades, etc.; a la vez que maneja un discurso institucional que utilizan los guías, generalmente jóvenes que realizan pasantías académicas. Si bien la diversidad de públicos es importante, el trabajo de campo se centrará en la observación participante con personas pertenecientes a los tres grupos seleccionados. Partiendo de la hipótesis de que la forma en que están estructuradas las puestas en escena de las representaciones de los grupos étnicos en el museo generan en el espectador una corroboración de las diferencias, y no la idea de la unidad en la diversidad, la observación participante con varios informantes étnicamente identificados con los grupos representados me permitirá recoger sus experiencias al momento de enfrentarse con el discurso visual que el museo ha creado sobre ellos. La

observación participante tuvo como objetivo encontrar las tensiones entre las múltiples formas en que ellos viven la etnicidad en el mundo contemporáneo, frente al encapsulamiento de una única forma de etnicidad que reflejan las muestras del museo.

Escuchar los lenguajes, algunas veces metafóricos, que van más allá de los relatos es una forma de hacer evidente esa “zona de contacto” de la que habla Pratt (1997), donde se tocan guías, públicos y objetos. Esta metodología de participación emic es crucial para mostrar las fracturas de sentido oficial y los sentidos que la representación visual construye en estos públicos. El otro escenario del trabajo de campo se desarrollará mediante entrevistas a profundidad (Taylor y Bogdan, 1994: 101) con estos informantes que pertenecen a los grupos seleccionados que residen en Cuenca para conocer sus puntos de vista sobre las representaciones, acuerdos y desacuerdos, elementos de identificación, y sus sugerencias de representación.

### **Estado del arte.**

*En el espejo me veo donde no estoy,  
en un espacio irreal  
que se abre virtualmente tras la superficie;  
estoy allá lejos,  
allí donde no estoy,  
soy una especie de sombra que me da mi  
propia visibilidad,  
que me permite mirarme allí donde estoy ausente*  
Foucault

En la alegoría de la caverna de *La República* de Platón (1979, 205-230), Sócrates expone a Glaucon el “estado de la naturaleza humana” a través de dos formas de captar la “realidad”, la sensible y la inteligible; en sus palabras la “ignorancia” y la “ciencia”. La primera expresada en las sombras de personas y objetos proyectadas desde un fuego ubicado a la entrada de la caverna sobre un muro en su interior que, junto con sus propias sombras, ven unos cautivos y que constituyen su único referente visual conocido, debido a que están inmovilizados con cadenas que les sujetan las piernas y el cuello desde la infancia. El eco de las voces de estas personas que invade la caverna, y que los cautivos creen proviene de las sombras, es por su lado el único referente auditivo que conocen. Ellos nunca han visto a las personas referidas en la alegoría ni a los objetos que éstas portan, por lo que en las sombras proyectadas está su realidad objetiva. En palabras de Sócrates (Platón, 1979: 206), “no creerían que pudiera existir otra realidad que estas mismas sombras”.

Sócrates expone la realidad intelígible al proponer el caso de uno de los condenados quien se libera de las cadenas y sale fuera de la caverna para percatarse de que el mundo que creía real es solo sombras y que hay en el mundo “objetos más reales más aproximados a la verdad” que las sombras que él conocía. Pero este tránsito del mundo sensible al mundo intelígible tendría que operarse bajo un gran esfuerzo, tanto físico (suplicio de verse arrastrado a salir de la caverna, molestia en los ojos al enfrentarse a la luz del sol), como mental, ya que en términos conceptuales implicaría curarle “de su error”; tendría que comenzar a “razonar” y al hacerlo se regocijaría de su “mudanza” a este nuevo estado de conocimiento, que Sócrates llama “la idea del bien”.

En el libro décimo de *La República* (1979: 279-280), Sócrates se pregunta ¿qué es la imitación? Para responder esta pregunta explica que hay tres niveles de realidad y toma como ejemplo una cama y una mesa. El primer nivel está en la cama como idea que radica en Dios quien sería el “obrador”. El segundo nivel está en el carpintero que construye una cama a partir de la idea de cama, pero no hace la “esencia misma de la cama”, sino una apariencia, una “cierta cosa que representa lo que real y verdaderamente existe”, y sería el “obrador” de la cama. Por último está el pintor de la cama, que sería el “imitador” que no hace nada real, ya que es “autor de una obra que se aleja de la naturaleza tres grados”

Desde la perspectiva de Platón todas las representaciones son falsas, no porque se asemejen en mayor o menor grado a la realidad de lo que representan, sino porque al ser proyecciones se alejan de la verdad filosófica; no podremos entender el mundo a través de mediaciones y menos aun si entre lo real y la representación intervienen varios niveles o “grados” de mediación.

Comienzo el estado del arte con estas metáforas escritas hace más de dos milenios porque en su narrativa dejan ver los elementos fundamentales que se discuten hasta hoy desde diferentes aportes académicos en la teoría de la representación, elementos que derivan en la construcción del *otro* para interrogarnos sobre nosotros.

Al preguntarse sobre la manera en que se relacionan representación y representados y la posibilidad de generar puentes en la desconexión inevitable entre los dos, David Zeitlyn argumenta que la representación antropológica es un “ejercicio de ekphrasis”: un relato verbal o evocación de una imagen u objeto normalmente no presente. Sugiere que la representación “es una relación de tres partes entre el objeto, la imagen y la sociedad” (Zeitlyn, 2010). Esta tríada se complejiza porque desde las ciencias sociales se ha demostrado que la relación entre los tres componentes de la

ecuación propuestos por Zeitlyn no es dialógica ni horizontal. Los sectores hegemónicos de la sociedad marcan las pautas de representación del objeto- “sujeto” y la imagen que por diversos motivos desea proyectar de él. Deborah Poole (1997 [2000]: 15) considera que “el ver y el representar son actos «materiales» en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo”, lo importante para Poole no es lo que vemos, sino que “las formas específicas como vemos –y representamos- el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que ese mundo es” (OpCit: 15). Al hablar sobre la ontología de la imagen, Hans Jonas escribe:

... una cosa se convierte en imagen de otra en virtud de una relación de similitud entre ellas, la cual es *establecida intencionalmente* por alguien. Pero dicha similitud es necesariamente inexacta, puesto que la imagen y la cosa nunca van a ser idénticas: a eso lo llama «imperfección ontológica» de la imagen (Jonas, 1994 citado en Zamora, 2006: 114).

Sin embargo, y debido a su imperfección, la imagen posibilita la imaginación, por lo que “el poder de la imagen radica precisamente en que, no siendo más que una imagen, no siendo el objeto al que representa, puede estar en su lugar” (Jonas, 1994 citado en Zamora, 2006: 115).

Abogando por una antropología de la mirada como forma de conocimiento, Elisenda Ardèvol (1994: 8) propone que “la imagen es el producto de una mirada sobre el mundo”, mirada que no es unívoca ni general, sino que depende de la participación de quien construye la imagen y quien la interpela; en la relación de poder entre los actores; en el contexto histórico, ideológico, económico, cultural y político en que se generan imagen y mirada. La construcción de conocimiento a través de las imágenes depende entonces de quién tiene el poder de mirar, de su forma de ver, y en última instancia de cómo desea que las imágenes que construye sean interpeladas, lo que nos lleva a que el conocimiento también está dirigido a una audiencia en particular; quien produce una mirada construye también un conocimiento desde sus propios intereses para un público específico.

Un concepto sobre antropología visual nos ofrece Jay Ruby (2007:13) que la define como “el estudio antropológico de todas las formas visuales y gráficas de la cultura, así como también la producción de material visual con una intención antropológica”. Este concepto tiene dos vectores; el primero refiere al interés académico por las producciones visuales que se construyen en el seno de las culturas, imágenes que “los hombres crean como representación o como símbolo del mundo social, natural o

sobrenatural” (Ardèvol, 1994: 8) Pero el interés de la subdisciplina también se ha enfocado en el análisis de productos visuales sobre grupos no occidentales realizados en diferentes contextos y con diferentes motivaciones, en particular las imágenes fotográficas y audiovisuales logradas por antropólogos y cómo éstas representaban la realidad de los pueblos estudiados. El segundo aspecto del concepto de Ruby tiene que ver con la apropiación de la fotografía y el video desde su nacimiento por antropólogos, atraídos por incorporar estas tecnologías en sus registros de campo, o si funcionan o no como productos pedagógicos.

Desde la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la relación cara a cara entre el mundo civilizado occidental y los “pueblos salvajes” era un privilegio que solo se permitían los etnógrafos, los administradores coloniales, misioneros o viajeros europeos. La única forma en que la sociedad “civilizada” tenía acceso a estas formas de vida era a través de un limitado número de dispositivos tecnológicos visuales como fotografías, filmes -debido a que la etnografía tradicional enfatizó su trabajo en lugares remotos y grupos humanos exóticos que en la mayoría de los casos formaban parte de los territorios administrados por los Estados imperiales europeos-, o a través de textos antropológicos. En tal sentido, comienzo exponiendo en líneas generales la fotografía antropológica, el cine etnográfico y las exhibiciones científicas, con énfasis en la forma en que registraron y manipularon a los pueblos no occidentales –que en los dos primeros casos fueron su objeto de representación por excelencia-, y lo hago por dos razones. La primera es porque los dos dispositivos –fotografía y video- acompañaron a los museos en la construcción imaginada de estos pueblos, mientras que las exhibiciones acercaron al público “civilizado” el *otro* exótico en su propio territorio, una cercanía de la distancia; y la segunda, porque tanto fotografías como videos compartieron las paredes de los museos modernos con los objetos etnográficos. Dejo de lado en este acápite a otras formas de representación -como pintura o literatura- porque no han constituido referentes protagónicos en la construcción del *otro* desde la antropología. Sin embargo serán abordados en su momento en siguientes capítulos.

#### *Antropología y fotografía.*

En las discusiones relacionadas con la fotografía antropológica de finales del siglo XIX y comienzos del XX -dominadas por premisas evolucionistas apoyadas en la antropología física- la intención de generar una mirada científica produjo una serie de cánones sobre el tratamiento de la exposición, el encuadre y las posiciones de los

sujetos retratados. Estos cánones estaban dirigidos a antropólogos e investigadores que estudiaban culturas exóticas en busca de leyes generales para entender la condición humana. Como advierte Carlos Flores:

... si bien, no es útil encuadrar a todos los fotógrafos o antropólogos en un idéntico marco conceptual o como poseedores de una actitud intrínsecamente perversa (...), resulta insoslayable hablar de tendencias generales dentro del contexto histórico general, y ese contexto, sin lugar a dudas, fue moldeado inexorablemente por la expansión capitalista y el colonialismo (Flores, 2007: 70).

El interés de los antropólogos por la fotografía inicia con el nacimiento de este dispositivo. Los primeros antropólogos evolucionistas pensaban que la fotografía ofrecía un aporte para comparar los grupos raciales y hacer una taxonomía de los “especímenes” humanos. Malinowski la utilizaba, junto con instrumentos antropométricos como herramienta auxiliar en el trabajo de campo, aunque después, en *Confesiones de ignorancia y de fracaso* se lamentara de no haber aprovechado su utilidad como dato etnográfico (Malinowski, s/f en R. Llobera, 1988: 138-139); Boas<sup>4</sup>, Mead y Bateson veían en las imágenes -obtenidas por científicos, no por aficionados- un valor científico para la disciplina (Brisset, 1999). Joanna Scherer propone un concepto de fotografía etnográfica en los siguientes términos:

...es el uso de fotos para la conservación y comprensión de cultura(s), tanto la de los sujetos como de los fotógrafos [...] Lo que convierte una foto en etnográfica no es necesariamente la intención de su producción, sino cómo se usa para informar etnográficamente a sus espectadores (Scherer, 1995: 201 citada en Brisset, 1999: 4).

La antropología visual se ha interesado en la fotografía por su contenido histórico y más tarde por sus usos sociales. Pero no ha sido la única disciplina interesada en este campo. Los sociólogos pusieron un mayor interés en el estudio de los usos sociales de la fotografía. Bourdieu señala que estos usos “que se presentan como una elección sistemática (es decir, coherente y comprensible) entre los usos objetivamente posibles, definen la verdad social de la fotografía, al mismo tiempo que son definidos por ella” (Bourdieu, 1979: 109). Pero la fotografía del siglo XIX iba a ser vista en el siglo XX como “sexista, racista y si era sobre personas no occidentales también como colonialista” (Ruby, 2007: 19), lo que es un reconocimiento a priori que no toma en cuenta el contexto ni la finalidad que tenían estas producciones; en algunos casos

---

<sup>4</sup> Boas, por ejemplo, acusó a Edward Curtis de utilizar métodos anticientíficos por “querer mostrar a sus sujetos en un estado primitivo”, buscando una “belleza compositiva”, Curtis hacía posar a sus sujetos para fotografiarlos en posiciones construidas, simuladas, tanto en retratos como escenas cotidianas (Brisset, 1999: 10).

tampoco se conoce la ideología del fotógrafo y de sus eventuales patrocinadores, elementos importantes para el análisis antropológico de estas imágenes.

Como el cine, la fotografía de los antropólogos se centró en los pueblos no occidentales, pero los objetivos diferían. En unos casos se constituyó en un complemento al trabajo de campo; en otros, las imágenes debían ser documentos antropológicos en sí mismos. Pero también eran utilizadas como “prueba” de superioridad del mundo civilizado.

Desde el inicio la fotografía con fines antropológicos tuvo sus pretensiones de rigurosidad científica. Un ejemplo de ello es el *Manual para informes etnológicos* que publicó la Asociación Británica para el Avance de la Ciencia (BAAS), en 1854, en el que:

... se imparten una serie de instrucciones para cónsules, políticos, residentes y viajeros, en las que se indica cómo deben recopilar la información de manera estandarizada sobre los diferentes tipos raciales, usos y costumbres, recomendando la obtención de retratos individuales de estas gentes, mediante procedimientos fotográficos (Brisset, 1999: 2).

Existe buena cantidad de ejemplos del interés de las metrópolis, desde mediados del siglo XIX, por retratar con fotografías a los pueblos no occidentales colonizados que terminaron en ediciones ilustradas sin importar si los autores fueran antropólogos, viajeros, comerciantes, administradores coloniales o evangelizadores. Sin embargo, Edward Tylor (1876, en Naranjo, 2006: 61) advertía que “la habilidad del investigador reside en elegir a individuos que sean verdaderamente representativos de sus naciones” en alusión a que el investigador, por tanto, debía ser antropólogo. Entre otras recomendaciones, Tylor sugiere que para obtener retratos etnológicos de tipos raciales, los sujetos deberían ser jóvenes, “en torno a los veinte años más o menos, cuando la tipología física ya está desarrollada y los rasgos raciales todavía no han sido enmascarados por la influencia del pensamiento, el trabajo y las circunstancias” (OpCit: 62).

Una tendencia generalizada en esta época era mostrar los tipos raciales aislando al sujeto de su entorno natural, tema sobre el que aparecen varios tratados. Uno de ellos aparece en 1896, escrito por M. V. Portman<sup>5</sup> al que titula *Fotografía para antropólogos*, refiriéndose al tipo de fotografía que debe tomar un antropólogo o cualquier explorador

---

<sup>5</sup> Tres años antes, en 1893, Im Thurn publica “Usos antropológicos de la cámara”, donde critica la tendencia a mostrar «tipos raciales» con el método antropométrico que aislabía al sujeto de su entorno natural” (Brisset, 1999)

o registrador de datos etnográficos. Portman proponía que “unas fotografías correctamente tomadas, con sus correspondientes textos aclaratorios, procurarían las más satisfactorias respuestas a la mayoría de las preguntas que aparecen en *Notes and Queries on Anthropology* (Portman, 1896 en Naranjo, 2006: 138)<sup>6</sup>. Continúa el autor explicando que en la Parte I de esa obra, “podían ilustrarse los caracteres externos y habría que sacar grandes fotografías de los rostros, de frente y de perfil” (OpCit: 138). Refiriéndose la utilización de fotografías antropológicas que hubieran sido de utilidad para ilustrar el referido libro propone que “cuando los sujetos posan, deben mantener el cuerpo firme y la cabeza erguida, con los ojos mirando al frente hacia un objeto situado a su mismo nivel” (OpCit: 139). Portman no solo justifica la importancia de la fotografía para la antropología, capturada bajo los procedimientos que propone, sino su utilidad pedagógica al incorporarla en los textos especializados. La evolución (sobre fisiognomía) puede ilustrarse con series fotográficas de sujetos en diferentes edades completamente desnudos, de frente y de perfil, “contra un fondo ajedrezado en blanco y negro con cuadritos de exactamente 2 x 2 pulgadas”. Para fotografiar a “grupos de salvajes”, Portman (OpCit: 139) propone fijar la cámara y de inmediato:

... enfocar el punto en el que se van a colocar. Es fácil hacerlo marcando en el suelo el espacio en el que "van a situarse los modelos y enfocando directamente a un trozo de madera o una piedra. El porta placas debe estar montado y todo dispuesto para que, en cuanto los sujetos se coloquen satisfactoriamente, se pueda retirar la tapa del objetivo y se produzca la exposición (Portman, 1896 en Naranjo, 2006: 139-140).

Más adelante habla de la importancia de fotografiar a los “salvajes” mientras realizan sus trabajos cotidianos, atribuyéndole valor científico al registro visual de la cultura material. En este sentido, Portman recomendaba fotografiar secuencias narrativas de “la fabricación de diferentes instrumentos y armas, etc. (mostrando todas las fases desde la materia prima al artículo acabado) e incluso las distintas actividades cotidianas de un pueblo primitivo” (OpCit, 2006: 139).

La importancia del registro fotográfico y filmico en el trabajo de campo antropológico se aprecia en una carta que Margaret Mead escribe a su mentor, Boas, en 1938:

Cuando dije que pensaba ir a Bali, usted me dijo: 'Si yo fuese a Bali, haría un estudio de los gestos'. Esto es pues, una de las cosas que tratamos de llevar a cabo. Hemos colecionado una gran cantidad de

---

<sup>6</sup> Libro coeditado por C. H. Read, miembro del Departamento de Etnografía del British Museum y del Instituto Antropológico (Portman, 1896)

material fotográfico, y también cinematográfico, relativo a las actividades cotidianas y también a las más estilizadas, como la danza, la pelea de gallos, la plegaria y las posturas del estado de trance (Mead, 1983 [1977]: 252, citada en Brisset, 1999: 4).

#### *Antropología y cine etnográfico.*

Las discusiones sobre la relación entre cine etnográfico y antropología se han debatido desde distintos frentes, unos se preguntan si los realizadores deben ser antropólogos de formación, con el supuesto que un antropólogo tendría que generar productos más creíbles (Ruby, 2007) para ser utilizados como elementos didácticos que un realizador sin formación antropológica; otros piensan que toda producción que trate sobre el ser humano puede ser considerada etnográfica” (Heider: 1976 citado en Ruby, 2007). Los más escépticos piensan que la antropología y el cine son incompatibles porque tienen distintos métodos y objetivos (Baxter, s/f citado en Taylor, 1996: 64); que éste último simplifica la vida de la gente y que los realizadores etnográficos contemporáneos “son cada vez más ingenuos acerca de la naturaleza de la representación” (Bloch, s/f citado en Taylor, 1996: 66). Los autores antagónicos ven una fuerte oposición entre el texto antropológico (reflexivo) y el cine etnográfico (iconográfico). El cine, dice Kirsten Hastrup (s/f, citada en Taylor, 1996: 67), “no es capaz de producir más que una descripción fina de un happening” -como acontecimiento que está sucediendo en ese preciso instante que se lo está viendo-. El texto, por otra parte, puede articular una descripción densa de un “evento”, un acontecimiento investido de significado cultural”. En la misma línea, Ruby (2009: 83) argumenta que “si la etnografía es una descripción densa, tal como lo sugiere Clifford Geertz, entonces la teoría debe estar entrelazada con la descripción, algo que falta en la mayoría de los filmes etnográficos”, a menos que se parta del presupuesto positivista de que la cultura es “observable objetivamente” y de la creencia popular en la “neutralidad, transparencia y objetividad de las tecnologías audiovisuales” (Ruby, 1996: 1).

El cine etnográfico también ha sido exaltado como actividad académica con fines educativos (MacDougall, 1998; Ruby, 1996). Equiparado a la crítica “postmoderna” de la antropología por ser colaboradora del colonialismo y del racismo, está el cine etnográfico de Bill Nichols (1994), Trinh T. Minh-ha (1989) y Fatima Rony (1996), a quienes se sumaron académicos posmodernos quienes “discutían el supuesto de que estos films ayudaban en el esfuerzo de humanizar a los demás” (Ruby, 2007: 16).

Estas discusiones responden a que el cine etnográfico desde su inicio se sintió atraído por representar la vida nativa de pueblos exóticos, su relación con la naturaleza, registro de costumbres, tradiciones folclóricas, ritos, ceremonias o la cotidianidad de la vida en las aldeas, recurriendo en algunos casos a recursos como “caracterizaciones teatrales” filmadas en el lugar. La documentación audiovisual fue también un importante recurso tanto para la obtención de datos que podían después ser analizados en el gabinete del investigador como para la constatación de haber estado allí, lo que significaba una prueba de autenticidad, un vestigio de realidad difícilmente aplicable a otros instrumentos del trabajo de campo. La prueba de autenticidad que perseguían algunos etnógrafos se refleja en los filmes en que el investigador es documentado intencionalmente mientras realiza el trabajo de campo en interacción con los informantes.

El interés científico de las metrópolis por las imágenes se refleja en expediciones a los territorios bajo su dominio patrocinadas por universidades europeas que incluían grabaciones de campo y registros fotográficos de vida cotidiana, el ritual, la cultura material y los “tipos físicos”. El material filmico y las fotografías funcionaban, según Brisset (1999: 3) “como metáfora del poder, apropiándose del tiempo y el espacio de los individuos estudiados; aislando un único incidente dentro del flujo vital, a menudo fuera del contexto que le otorgaba su razón de ser, y para demostrar supuestas inferioridades. Pero sobre todo, actuaban como prueba testifical de la presencia in situ del antropólogo y el carácter verídico de su relato: eran una autenticación”.

Con la fotografía y los filmes se podía pasar de la realidad sensible a la inteligible; de las sombras en la caverna a los seres reales que las proyectan. Todo un ejercicio de agenciar la realidad, porque ¿qué puede ser más real que los sujetos filmados o retratados, quién podría negar su carácter científico si incluso en algunos casos el etnógrafo aparece junto con los nativos? La autoridad que ejercen estos dispositivos puede exemplificarse en el análisis que realiza James Clifford del frontispicio de *Los Argonautas del Pacífico Occidental* de Malinowski, en el que la fotografía “un acto ceremonial del Kula” –y otras fotografías del etnógrafo en medio de la aldea- demuestra la presencia del autor, el haber estado allí, pero a su vez hace partícipe de la experiencia etnográfica al observador de la fotografía. Como dice Clifford (2001, 40): “Estás allí... porque yo estuve allí”. Pero debemos volver al tema central de que la representación no es lo real, en ella, como exemplifica la fotografía de Malinowski, actúan relaciones de poder, no solo autoridad etnográfica. La fotografía y

el filme soportan imágenes seleccionadas que su realizador desea mostrar, su ideología, su imaginario sobre la otredad, y en el plano más subjetivo, su filiación estética. Al respecto Malinowski (s/f en Llovera, 1988: 138) es elocuente al confesar: “Siempre que iba a pasar algo importante, llevaba conmigo la cámara. Si el cuadro me parecía bonito y encajaba bien, lo retrataba”.

#### *Antropología y exhibiciones internacionales.*

Paralelamente a la fotografía y cine etnográfico surgen las Exhibiciones Internacionales que se inauguran en 1851 con la Gran Exhibición de las Obras de la Industria de Todas las Naciones, mejor conocida como "Crystal Palace". "Estas Exhibiciones constituyán los escenarios transnacionales para celebrar tanto la competencia global por mercancías y los éxitos del imperialismo, como el surgimiento del modernismo como forma cultural" (Muratorio, 1994: 117). Las Exhibiciones Internacionales se convirtieron en tecnologías civilizatorias dirigidas a los ciudadanos de la sociedad europea y norteamericana al incorporar en sus pabellones referentes vivos de pueblos "incivilizados". Esta solución, que a todas luces puede considerarse perversa en la actualidad, consistió en trasladar personas, familias y grupos enteros de nativos procedentes de todos los continentes para exhibirlos en ferias coloniales, congresos científicos y Exposiciones Universales<sup>7</sup>, o en zoológicos, junto con animales salvajes y plantas exóticas. "Al organizar y clasificar el mundo como una exhibición, las ferias crearon y reificaron las diferencias, tornando las culturas en objetos desplegados en vitrinas en el orden histórico evolutivo que reflejaba la hegemonía de Occidente" (OpCit, 1994: 118). En esta misma época ubica Foucault su concepto de *racismo de Estado* en los siguientes términos:

---

<sup>7</sup> Una de las principales atracciones «científicas» de la gran Exposición Universal de París de 1889 fue su espléndido parque antropológico, organizado con ocasión del Congreso Internacional de Antropología que aquel año se había hecho coincidir con la gran muestra del Trocadero. Distribuido en varios de los pabellones coloniales que habían organizado allí las diferentes potencias europeas, un amplio conjunto de nativos de todos los continentes fueron expuestos *in vivo*, tanto para la instrucción del público lego como para el estudio antropológico por parte de los especialistas, como si se tratase de bestias en una feria de ganado. Se habían reproducido sus poblados de la forma más precisa posible, se habían traído todos sus instrumentos y objetos, y se les había instruido, por parte de las autoridades coloniales, para que actuasen de acuerdo con sus costumbres más pintorescas, como la danza o el remo en piragua. El lunes 22 de agosto de 1889, una delegación formada por algunos de los mejores antropólogos físicos del momento, que se habían congregado en París para asistir al Congreso Internacional de Antropología, realizó una visita de estudio a dicha exposición de carne humana (Sánchez Arteaga, 2010: 278). La Saint Louis World Fair, celebrada en 1904, en Misuri, Estados Unidos, contrató al misionero norteamericano Dr. Samuel Philips Verner para llevar a la feria un grupo de pigmeos, que serían exhibidos al público en la gran exposición mundial. Ya en África, Verner consiguió negociar la exportación de nueve hombres con un comerciante de esclavos local (Op.Cit.: 270).

... uno de los fenómenos fundamentales del siglo XIX es aquel mediante el cual el poder -por así decirlo- se hizo cargo de la vida. Es una toma de poder sobre el hombre en tanto ser viviente es una suerte de estatalización de lo biológico, o por lo menos una tendencia que conduce a lo que se podría llamar la estatalización de lo biológico (Foucault, 1976: 193).

Tales exhibiciones estaban plenamente justificadas bajo el paradigma del valor educativo y científico con que se promocionaban los espectáculos. “Durante todo el siglo XIX y hasta los inicios del siglo XX, la biología humana y la antropología física más ortodoxas habían proporcionado un marco teórico que podía servir para la legitimación de este tipo de exhibiciones humanas” (Sánchez, 2010: 271), muchas de las cuales fueron organizadas y supervisadas por los antropólogos, conservadores y museólogos más prestigiosos de la época (Muratorio: 1994: 118-119). Esta popularización de zoológicos humanos con sus respectivas exhibiciones itinerantes tuvo un alto impacto en países europeos como Francia, Alemania, Bélgica, Holanda, así como en los Estados Unidos y estaba avalada por las más reconocidas instituciones científicas y culturales de la época.

Es de recordar también que, a más de promover y otorgarle valor científico a estas exhibiciones, en muchos casos los antropólogos, como sostiene Vargas Cetina (2013: 11), “eran los encargados de acompañar a “sus indios” a las reuniones o presentaciones escenificadas, o a crear dioramas para museos que estaban destinados a mostrar figuras representativas de la vida normal entre “nativos” del mundo”

Pero el Ecuador no estuvo exento a la tentación de mostrar “sus culturas” en el mundo moderno, aunque no por la vía de trasladar esclavos, sino bajo la figura diplomática de país invitado -bajo Decreto Real y junto con otros países americanos- a las conmemoraciones del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América que se desarrollarían en España en 1892. Uno de los eventos destacados de esta celebración fue la Exposición Histórica de América, cuyo objetivo, en palabras de Blanca Muratorio (1994: 116), era “ilustrar el estado de la civilización del Nuevo Mundo en los períodos pre-colombino, colombino y post-colombino”. Pero las exhibiciones internacionales eran también un motivo para mostrar a la Madre Patria los avances civilizatorios del Ecuador, como lo expone L. F. Carbo cuando al hablar sobre los resultados de la exposición de Chicago argumenta: “El suelo de América que cuatrocientos años atrás yacía en la barbarie, debía de hacer gala ante el viejo Continente, y así lo hizo, del esplendor de su actual Civilización, conquistada en los torneos del Trabajo y la

Inteligencia” (1894:393 citado en Muratorio, 1994: 125). La participación activa de los países invitados en esta Exposición consistía en que “reproduczan en el Parque de Madrid algunas viviendas o monumentos primitivos y envíen indios que los habiten”. No hay certeza sobre si el Ecuador envió o no “indios vivos” a esta exposición, pero sí está documentada la voluntad política y el interés económico de los sectores terratenientes de la costa –con tendencia liberal, modernista y cosmopolita- y de ciudadanos acaudalados de la sierra en participar en este tipo de eventos como estrategia para incursionar en el escenario internacional.



Fuente: Mario Brazzero (Escena de un shuar al ingreso del MEN)

Para organizar su participación en la celebración de Cuarto Centenario, el Estado ecuatoriano creó una Junta Directiva cuyo Secretario Ejecutivo fue Leonidas Pallares Arteta. En el informe que presentó Pallares al Congreso para solicitar fondos, detalla “importantes artefactos Inca y Caras”, colecciones de medallas y monedas, y otros objetos “menores y ornamentales” que serán incluidos en el pabellón ecuatoriano. Explica también las razones para no enviar “jívaros” y “zaparos” para habitar las “viviendas primitivas”, así como las razones para enviar “indios de Otavalo”:

En primer lugar, Pallares Arteta argumenta que sería imposible convencer a los “salvajes” de la necesidad y ventajas del viaje, pero aun si se lo consiguiera, estos indios causarían serios trastornos al encargado de llevarlos ya que por “rudos y caprichosos” son

"incapaces" de seguir instrucciones, Además, no hablan ni castellano ni quichua, "no sirven para nada y estarían como estatuas a las puertas de las viviendas", carecen de nociones de "urbanidad, moral o decencia", "son muy aficionados al alcohol" (lo cual puede producir un incidente policial perjudicial para el país) y, para colmo de males, no serían capaces de cumplir con su trabajo de mantener las viviendas limpias y ordenadas. Por el contrario, en la opinión de Pallares Arteta, a pesar de que en los indios de Otavalo "no está pura la raza indígena", éstos "conservan y llaman la atención por la corrección de las facciones, la estatura elevada y las formas vigorosas", son "inteligentes, laboriosos, sobrios, de buenas costumbres y habituados al aseo, al orden y a la limpieza". Por si estas razones "genéticas" y "morales" no fuesen suficientes para convencer a los congresistas, Pallares Arteta agrega que, además, los indios de Otavalo tienen "alguna gracia especial para entretener al público y atraer la concurrencia (...) Es decir, los Otavaleños son "vistosos" y "pintorescos", conocen los bailes de San Juan, y poseen los caballitos de totora, el juego de pelota (...), la tarabita y otros talentos exóticos con los cuales pueden no sólo atraer y entretener al público, sino también cobrar una "pequeña cuota" con la cual el gobierno podrá subvencionar todos los gastos de los mismos Indios (Muratorio, 1994: 125-126)<sup>8</sup>

La intención de lograr una autenticidad visual en el pabellón de Ecuador para la exposición de Madrid se observa en la colección de "veinte artefactos etnográficos pertenecientes a la tribu jíbara" que el "cacique Charupe, jefe de una tribu de Macas" había obsequiado a Antonio Flores Jijón durante su presidencia, junto con otras colecciones privadas que incluían:

... una "escultura de un indio jívaro, de tamaño natural, con dos vestidos completos, diversos", que fue colocada como principal atracción en el centro del pabellón del Ecuador, y una "cabeza disecada y reducida de un indio jíbaro, llamado "Tamaguarín", jefe de una tribu del Oriente, Canelos, año 1590". Para completar la parte "etnográfica" de la exhibición, el catálogo de Madrid (1893) menciona una serie de "curiosidades" pertenecientes a "indios contemporáneos" todos reunidos en una gran panoplia, y cuatro cuadros "de costumbres de indios". (Muratorio, 1994: 127).

Resulta por lo menos curioso que tanto el pabellón del Ecuador en la exposición de Madrid, como la sala introductoria del MEN -como señalé al comienzo de este capítulo-, hayan escogido la representación del shuar "jívaro", como centro de atención al inicio de sus respectivas exposiciones. Es probable que la influencia de su práctica cultural de reducción de cabezas, característica particular que fue difundida en Europa posiblemente desde el siglo XVI, haya sido utilizada como estrategia para atraer a un

<sup>8</sup> Como nota de esta cita Muratorio agrega la referencia: Informe. Junta Central del 4o. Centenario del Descubrimiento de América. Secretaría. 17 de Mayo de 1892. ABLF/Quito.

público que gustaba de enfrentarse a lo verdaderamente exótico. Como dice Anne-Christine Taylor:

... pocas sociedades amazónicas han inspirado la imaginativa occidental tanto como los Jívaro y ninguna otra ha sido considerada durante tanto tiempo como lo opuesto a las formas de vida social que el Occidente considera coextensivas con la civilización e incluso con la naturaleza humana (Taylor, 1994: 76).

La reducción de cabezas con sus elementos culturales asociados también es la única práctica cultural a la que el MEN le otorga un espacio específico, podría decir incluso hegemónico, en el recorrido de sus salas.

El Ecuador también participó en las ferias mundiales de París en 1889 y Chicago en 1893. Como señala Rydell (1984: 3 citado en Muratorio, 1994: 118) “las ferias constituyeron universos simbólicos coherentes al lograr encapsular en edificios, objetos, eventos y rituales las ideas dominantes que establecían una estrecha relación entre progreso tecnológico, evolucionismo, nacionalismo y racismo científico”, de ahí que en ellas participaran hombres de negocios y financista ecuatorianos, en particular los hijos de la élite terrateniente guayaquileña, algunos de ellos radicados en Europa.

Clemente Ballén, presidente del Comité Ecuatoriano a la Exposición de París, en un informe señala entre otros productos enviados por los contribuyentes:

... la colección etnológica del Sr. Arcos, quien nos ha autorizado patrióticamente a ofrecerla a un museo de Paris... Las pieles de diversos animales son pequeñas y vulgares, unas estaban inservibles, y de las otras se ha sacado el mejor partido posible, colocándolas como centro de panoplias formadas con armas y otros útiles indígenas de oriente. A pesar de que estas panoplias no causan interés artístico ni mercantil, sirven para cubrir las paredes con armonía y contribuyen a su adorno (Muratorio, 1994: 124).

Detrás de la máscara de valor educativo y científico de estas “exposiciones”, pienso que se escondían dispositivos biopolíticos y de disciplinamiento de la población. Refiriéndose a la modernidad, Foucault sostiene que “... la disciplina jamás fue tan importante y valorada como a partir del momento en que se intentó manejar la población” (Foucault: 2006 [1978]: 135). El objetivo del disciplinamiento de la población europea moderna a través de las exposiciones internacionales consistía en demostrar que los logros en ciencia y tecnología del viejo continente implicaban también el derecho y la obligación de gobernar los territorios coloniales habitados por poblaciones no civilizadas, estancadas en estos campos del saber. En tal sentido, el argumento subyacente a las prácticas de exhibición de grupos humanos vivos dentro de

jaulas, en pabellones que exaltaban el progreso de occidente, reflejaba el discurso racial de la época, discurso sustentado en la “teoría racial” que en palabras de Poole (1997 [2000]: 24-25) “construyó sus clasificaciones comparando a unos individuos con otros y luego clasificándolos”.

Estas prácticas reconocidas y oficializadas como aportes destinados a la educación científica de la ciudadanía estaban insertas en un contexto intelectual más amplio que seguía las lógicas de la Ilustración: el paradigma evolucionista. Ángel Palerm, en su *Introducción a la Teoría Etnológica* (1967) califica al XIX como el siglo del evolucionismo que “empieza con Hegel y sigue con Marx y con Darwin, se cierra con Freud. Es decir que en un período de menos de cien años la filosofía produce su obra cumbre de carácter evolucionista, aparece la tesis del materialismo histórico, se prueba la realidad de la evolución biológica y aparece una teoría evolutiva para explicar la formación de la personalidad humana”<sup>9</sup> (Palerm en, Marzal, 1997: 49).

El interés académico por el *otro* como exótico tuvo un impulso en la modernidad desde este paradigma científico. No es coincidencia que en este ambiente intelectual naciera la primera formulación con carácter científico de la antropología en su emergencia por establecerse como disciplina independiente: la teoría evolucionista. Los antropólogos más representativos y considerados como precursores en la teoría de esta tendencia, aunque no los únicos, son Edward Tylor en Inglaterra y Lewis Henry Morgan en los Estados Unidos, que, más allá de sus diferencias conceptuales, coinciden en establecer los estadios evolutivos de salvajismo, barbarie y civilización desarrollados de manera unilineal y relacionados en una sucesión histórica de progreso. Las ferias y exhibiciones mundiales fueron los escenarios donde circulaban imágenes y representaciones de los pueblos incivilizados o, antropológicamente hablando, en un estadio primario de evolución. Fueron también los espacios privilegiados para que las estrategias locales que buscaban normalizar el pensamiento racial en el naciente mundo moderno tengan un rango de acción más amplio, que desbordaba hacia la internacionalización del paradigma evolucionista.

#### *Antropología y museos etnográficos.*

Comentando los argumentos que esboza Benjamin (2007: 414) sobre los museos franceses –en particular el museo del Louvre y el de Versalles- como “construcciones

---

<sup>9</sup> En términos políticos, la orientación evolucionista está marcada por el proceso histórico de expansión colonial del imperio británico.

oníricas”, Eduardo Kingman subraya que “los museos históricos del siglo XIX fueron concebidos como un conjunto de salas cuyo recorrido permitía pasar revista a los momentos gloriosos de una nación” (Kingman, 2011: 232). Esta afirmación es tan válida para los museos europeos como para los de América Latina, pero con tonalidades diferentes, como se verá más adelante. El museo, en los Estados coloniales europeos, propone Anderson, (1993[1991]: 228-229) compartía con otras dos instituciones -el mapa y el censo- las funciones de modelar “profundamente” la forma en que imaginaban sus dominios: “la naturaleza de los seres humanos que gobernaba, la geografía de sus dominios y la legitimidad de su linaje”. El censo permitía llevar una “abstracta cuantificación/serialización de personas”, el mapa establecía el espacio político, y el museo lograba una “ecuménica y profana genealogización”; todo de manera entrelazada (OpCit: 15).

El museo moderno europeo “surge con la constitución de los Estados Nacionales y un nuevo tipo de racionalidad de la que se desprende el concepto de ciudadanía” (Cevallos, 2012: 10). Surge bajo la lógica de la Ilustración a finales del siglo XVIII en su intención de conservar y sistematizar el pensamiento filosófico de la época. No es coincidencia que el museo del Louvre, considerado el primer museo moderno, abriera sus puertas en 1793, apenas cuatro años después de consolidada la Revolución Francesa, cuando las tecnologías de la sociedad disciplinaria actuaban en Europa y gran parte del mundo occidental. Con esto no quiero decir que estas tecnologías ya no se apliquen en la sociedad contemporánea, más bien “las técnicas de sometimiento de las sociedades de control no reemplazaron a las de las sociedades disciplinarias, sino que se superponen a ellas y se hacen cada vez más invasivas” (Lazzarato, 2006: 95). El Louvre nació “sobre la base de colecciones adquiridas durante siglos por la monarquía, la aristocracia y la Iglesia” (Cevallos, 2012: 10). Agrupar en un solo sitio estas colecciones permitió hacer público lo que antes había sido privado, aspecto que estaba a tono con los mecanismos del Estado de democratizar la educación.

María Margaret Lopes, observa que un siglo antes, en 1683, la creación del Ashmolean Museum de Oxford, “de carácter público, señala la salida de las colecciones del dominio privado y la entrada de la universidad en un período de renovación de las prácticas naturalistas” (Lopes, 2010: 39).

A finales del siglo XVIII, los gabinetes de historia natural eran instrumentos para el progreso de las ciencias, en contraste con los antiguos gabinetes de curiosidades privados, creados para la recreación (OpCit: 40). James Clifford (2001) refiere que

desde comienzos del siglo XX comenzaron circular de forma masiva objetos no occidentales en los mercados, colecciones o museos antropológicos de países europeos. Muchos de estos objetos, así como fotografías y filmes, provenían de expediciones científicas organizadas por instituciones culturales de estos países encargas a antropólogos. Hay que recordar que la antropología, “como disciplina académica moderna, surgió y se consolidó en estrecha relación con los museos etnográficos donde se exhiben artefactos exóticos y particulares” (Vargas Cetina, 2013: 9). En esta línea de pensamiento, Claudio Esteva recordaba que:

Del mismo modo que la etnología comenzó siendo una reunión de personas interesadas en el estudio de cómo vivían los pueblos primitivos y *exóticos*, así también la museografía comenzó siendo una exhibición de artefactos que hacían referencia a estas formas de vida. Asimismo, mientras la Etnología permanecía como una ciencia de personas particulares, que en su mayor parte empleaban recursos propios, la museografía etnográfica era también un campo del coleccionismo de cosas exóticas, adquiridas en viajes por sus poseedores, o acumuladas por compras que hacían a otros particulares (...) La transición del coleccionismo particular a la exhibición pública por medio de museos de etnología comienza después de la fundación de las primeras sociedades antropológicas, esto es, a partir de la segunda mitad del siglo pasado (Esteva, 1969: 160-161).

De estas expediciones científicas, entre las más significativas para el tema que nos ocupa se pueden nombrar la realizada al Estrecho de Torres en 1898, patrocinada por la Universidad de Cambridge, en la que se obtuvieron unas 500 fotos y cierto metraje filmico, considerada la primera expedición antropológica de Inglaterra (Brisset, 1999: 3); o la primera expedición etnográfica a territorio africano –denominada *Misión Dakar-Djibouti-* organizada en Francia entre 1931 y 1933 por el antropólogo Marcel Griaule, que tenía como “fines explícitos y centrales” “la recolección de un “*botín artístico*” (es literalmente llamado así en las Instrucciones que orientaron a la Misión), botín que reunió cerca de 5000 piezas de todo tipo de objetos de uso y muestras de arte “primitivo”, y terminó conformando el núcleo principal del tesoro artístico del instituto Trocadero –otro de los financiadores de la expedición-, rebautizado en 1937 como *Musée de L'Homme de Paris*” (Grüner, 2002: 1-3). Al ser los museos custodios de este tipo de objetos, fueron acusados de custodios del “pillaje colonial”, así como de “fijar objetos dentro de las jerarquías evolutivas y racistas” (Harris y O'Hanlon, 2012: 8).

Fitzell (1994: 36), nos recuerda que el americanista y arqueólogo Charles Weiner, que fue cónsul de Francia en Guayaquil en 1890, llevó a Francia una colección que incluía una muestra precolombina de Colombia, Bolivia y Ecuador y se expuso en

el Palais de l'Industrie de la Exposición Universal en 1878. La exposición tuvo gran acogida “como para convencer a las autoridades francesas que procedieran a abrir un museo independiente de etnografía en París” El Museo del Trocadero “adquirió renombre como el centro de interés en el arte y los artefactos de las Américas” (Williams, 1985: 151-156 citado en Fitzell, 1994: 36).

En España, la llamada Comisión Científica del Pacífico, en 1862, organizó una expedición por Suramérica, a través de los ríos Napo y Amazonas, con la incorporación de un fotógrafo-dibujante, al que se le encarga:

... el mayor cuidado en sacar retratos de cuerpo entero de todas las razas, así como vistas de las habitaciones y de cuantos objetos inmuebles puedan servir para ilustrar la historia de las poblaciones aún salvajes o semisalvajes [también] acompañará en sus expediciones a los encargados de recolectar, para sacar vistas de montañas, cortes de terreno, aspecto de la vegetación, etc (Brisset, 1999: 2).

Possiblemente esta expedición recorrió territorio ecuatoriano ya que hace referencia al río Napo.

Como se ha visto en el caso de la fotografía y el cine, los museos fueron integrados por la antropología desde sus inicios. No solo eso, sino que la antropología, como disciplina académica moderna surgió y se consolidó, señala Gabriela Vargas-Cetina (2013: 13), en estrecha relación con los museos etnográficos que exhibían artefactos exóticos. Muchos departamentos de antropología también están conectados a los museos universitarios que mantienen colecciones de antropológicas con objetos de todo el mundo.

Aún hoy, las secciones de antropología de importantes museos de todo el mundo emplean a cientos de antropólogos especializados en la creación de exhibiciones con artefactos ceremoniales y cotidianos que incluyen grabaciones de cultura expresiva, en los que incluso recrean actividades de la vida cotidiana (Vargas-Cetina, 2013:13).

Algunas de las figuras más destacadas de las primeras fases de la disciplina estuvieron relacionadas con estos establecimientos; es el caso del Museo Pitt Rivers Museum de Edward Tylor y el Americano de Historia Natural de Franz Boas, por citar dos ejemplos. Las corrientes de pensamiento de estos autores se reflejan en las formas de exposición en sus museos, como se verá más adelante.

Al proponer un método científico que estudie los aspectos de la cultura que pueden ser clasificados y comparados, Tylor explicaba que “el trabajo del etnógrafo es clasificar estos detalles con vistas a entender su distribución en geografía e historia, y las relaciones que existen entre ellos” (2007 [1871]: 68), en este sentido Tylor veía a la

etnografía como una herramienta que proporciona datos para el análisis ya que, a través de comparaciones de trabajos etnográficos, buscaba establecer leyes generales para la evolución de la humanidad. La colección y exhibición de objetos seguía esta línea de pensamiento:

Sea que los objetos se presentaran como antigüedades, ordenados geográficamente o por sociedad, dispersos en panoplias o arreglados en 'grupos de vida' realistas y dioramas, se contaba siempre una historia de evolución humana. El objeto había dejado de ser primariamente una 'curiosidad' exótica y era ahora una fuente de información integrada por completo al universo del Hombre Occidental (Días 1985:378-379 citado en Clifford, 2001: 270).

La forma de clasificarlos cambió con el tiempo. Desde el siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX se caracterizó por una tendencia de clasificación taxonómica a cargo de naturalistas científicos:

... los objetos se valorizaban porque ejemplificaban un conjunto de categorías sistemáticas: alimento, vestimenta, materiales de construcción, herramientas agrícolas, armas (de guerra o de caza), etc. (...), las exhibiciones tipológicas de Pitt Rivers (que presentaban secuencias evolutivas) fueron las culminaciones de mediados del siglo XIX de esta visión taxonómica (Clifford, 2001: 270).

Desde los comienzos de la disciplina se encuentra a antropólogos relacionados con los museos o interesados por los objetos producidos por pueblos no occidentales. En 1883 Edward Tylor ocupó el cargo de conservador del museo de la Universidad de Oxford, donde organizó las colecciones etnográficas reunidas por el general Pitt-Rivers para ilustrar sus ideas sobre la evolución de la tecnología (Palerm, 1981: 104).

En 1887, la revista *Science* publicó dos cartas en las que hay un cruce de opiniones entre J. W. Powell y Franz Boas, sobre el rol social y la forma de exhibir de los museos, en ellas se aprecian no solo los puntos de vista de los dos científicos, sino el pensamiento de una época sobre este tema. En su carta, Powell<sup>10</sup> describe las funciones de un museo en dos sentidos:

... en primer lugar como depósito de materiales para el investigador; en segundo lugar, como una ejemplificación objetiva de algún sistema de conocimientos relativos a la materia para la cual se hace la recolección, para ser utilizado por un instructor con sus alumnos, y como una exposición de los hechos para el observador que visita el museo (Boas y Powell, 1887 (2014): 612).

---

<sup>10</sup> El interés de Powell por los museos, siendo geógrafo y explorador, se debe a que fue jefe del Bureau of American Ethnology y del Smithsonian Institution, cargo que ocupó hasta su muerte en 1902.

El primer caso es importante para la contribución del museo a la ciencia y como aporte al conocimiento. El segundo caso es de suma importancia y tiene relación con el primero, ya que en un museo se establece una selección de objetos que se muestran al público mientras la “gran masa de material” se reserva para el uso del investigador. Sobre las obras destinadas para exhibición, Powell se pregunta bajo qué principios se hará la selección y en qué orden serán organizadas. Asimismo, al estar relacionadas la investigación y la educación recomienda que “los aparatos para exposición del museo deben ser de un tipo fácilmente ajustable” (OpCit: 612)

Powell hace una crítica a la propuesta museística de Boas, quien, según el autor, sugiere que las exhibiciones de los pueblos pre-Colombinos se organicen por tribus. Pero al existir más de veinte y cinco mil tribus al momento del Descubrimiento de América en Estados Unidos, todas ellas con historias particulares antes y después de la conquista, la propuesta de Boas no tendría ningún valor científico, más si, como dice Powell, al no poder mostrar todas las tribus, abría que incluir a unas y excluir a otras.

Por otro lado, muchos objetos que exhiben los museos no tienen un origen científicamente probado o son producto de truque entre las tribus de forma que no se puede determinar sus creadores originales.

Aunque con diferentes argumentos, existe una coincidencia entre la dificultad de clasificar los objetos, cuando no se tiene certeza de su origen, como propone Powell, y la de hacerlo sin conocer los usos de estos dentro de la cultura que los produjo, como sostiene Malinowski, quien décadas después -1922- de los escritos de Powell subraya que:

... muy a menudo, sobre todo en las etiquetas de los museos, se califica de «ceremonial» a un artículo simplemente por el hecho de que no se sabe nada acerca de sus usos ni de su naturaleza en general. Ciñéndome en exclusiva a las exposiciones relativas a Nueva Guinea, puedo afirmar que muchos de los susodichos objetos ceremoniales no son más que objetos de uso que por la riqueza de su material y la cantidad de trabajo requerido para su fabricación se han transformado en bienes de atesoramiento. Además, otros se usan en las festividades, pero no toman parte en ritos ni en ceremonias y sólo sirven para adorno, por lo que deberían llamarse objetos de gala (Malinowski, 1986 [1972]: 102).

También cuestiona Powell la propuesta de Boas de una distribución geográfica en el museo. El Dr. Boas, dice Powell, “sugiere una distribución geográfica de manera que hace parecer que él considera que una clasificación geográfica es esencialmente la

misma que una clasificación etnográfica, pero las dos son cosas totalmente diferentes” (Boas y Powell, 1887 (2014): 613).

En su réplica a esta carta, Boas argumenta que en ningún momento se refiere a colecciones arqueológicas, sino de estudiar y organizar el material etnológico. Que un acuerdo al que han llegado numerosos museos es:

... exhibir un conjunto completo representativo de un grupo étnico, y mostrar ligeras peculiaridades en pequeños conjuntos especiales. La experiencia demuestra que esto se puede hacer con las colecciones de todas las partes del mundo, sin sobrecargar la colección con los duplicados, y sin hacer clasificaciones artificiales - sólo mediante la agrupación de las tribus de acuerdo a las similitudes étnicas (Boas y Powell, 1887 (2014): 614).

La forma de exhibición de los objetos tomó un giro con Franz Boas y la antropología relativista, que, como acabamos de ver, los ubicó en determinados “contextos vividos”. Boas se mantuvo cauteloso de los intentos de lograr un efecto de realidad demasiado convincente en el grupo de la vida, una opinión no compartida por todos los comisarios de la antropología (Griffits, 2002: 22). De la taxonomía que ubicaba los objetos en secuencias evolutivas según categorías sistémicas, se pasó a agrupar y ordenar culturas en “presentes etnográficos sincrónicos”. Estas eran, según Clifford, (2001: 271) “representaciones del contexto auténtico de los objetos coleccionados”. Sin embargo, tanto las exhibiciones taxonómicas como las contextuales, muchas veces combinadas, han marcado la forma de representación a lo largo del siglo XX, hasta la incursión de las nuevas tecnologías virtuales de las que los museos poco a poco se van apropiando.

James Clifford (1999: 236-237) narra un caso poco común del trabajo participativo entre los funcionarios del Museo de Arte de Portland, que incluía antropólogos, y un grupo “representativo de autoridades tlingit” para que participen en la planificación de la exposición de la Colección Rasmussen, en 1989. Este caso enfrenta una problemática compleja sobre el tratamiento de los objetos etnográficos desde dos puntos de vista divergentes. Mientras que los funcionarios pretendían una exposición artística, los nativos se referían a los objetos como “documentos”, “historia” y “ley”, inseparables de los mitos y relatos que expresaban lecciones morales vigentes, con una fuerza política actual”. Esta participación emic de los nativos y su relación con los objetos creó conflictos en los funcionarios que repercutían en la toma de decisión sobre la forma de exponer los objetos.

El misionero salesiano Bottasso hace una relación similar a la anterior pero con respecto a la evangelización de un pueblo de la Amazonía ecuatoriana:

Después de subrayar la función central que cumplen en la cultura Jívara las visiones inducidas por la ingestión de substancias alucinógenas, él hace precisamente la observación de que "para creer, el Shuar está habituado a ver, y [en esta cultura] uno ve bajo los efectos de los alucinógenos; entonces, ¿cómo podría llegar a una fe sólida en el mensaje cristiano, cuyo fundamento consiste precisamente en creer, en las cosas que no se ven, basándose únicamente , en el testimonio trasmítido por otros creyentes? (Broseghini, 1983: 160, citado en Muratorio, 1994: 103).

Aquí se avizora un reto. ¿Cómo conjugar posiciones tan encontradas para lograr una exposición que satisfaga a todos, que sea didáctica, atractiva y, por qué no, crítica, y que a su vez respete la relación de los pueblos con sus objetos? La tradición europea de ver a los museos como instituciones que reflejan y sirven a una élite cultural todavía se mantiene.

El museo, el "gabinete de curiosidades", es el almacén de los tesoros de la nación, proporcionando un espejo en que se reflejan las opiniones y actitudes de las culturas dominantes, y la evidencia material de los logros coloniales de las culturas europeas en las que los museos tienen sus raíces (Simpson, 2006: 11).

Pero ante esta posición ideológica de entender el museo como legitimador de las élites ya se han levantado voces de protesta. Conforme las sociedades se fueron tornando más complejas, sus demandas, que en principio se inscribieron en reivindicaciones políticas y sociales, alzaron su voz frente a las representaciones que las clases dirigentes construyeron sobre ellas. En este sentido, "culturas que alguna vez fueron sujetos pasivos del trabajo documental y etnográfico actualmente se están imaginando a sí mismos, y criticando las imágenes realizadas por otros" (Ruby, 2007: 18). Con motivo Quinto Centenario del Descubrimiento de América se generaron una serie de reacciones que pueden agruparse en dos tipos de discursos. Por un lado estaban quienes homenajeaban y conmemoraban la conquista y colonización de América; y por otro quienes condenaban estas celebraciones (Muratorio, 1994). El Ecuador no estuvo exento de esa polémica. Después de la segunda guerra mundial, los museos europeos entraron en crisis

... pero en los 80 se desató una museomanía imparable. Su visión como un lugar elitista dio paso al museo como medio de masas, como marco esencial de la cultura y como la referencia de todas las prácticas contemporáneas. Como dice Huyssen, es

una institución ideal para los tiempos que corren: «Sirve a la vez como cámara sepulcral del pasado y como sede de posibles resurrecciones, abriendo espacios a la reflexión y a la memoria» (Bolaños, 2011: 11).

Sin excluir el hecho de que todavía existen museos que rinden homenaje a los avances civilizatorios con una visión eurocéntrica, también han emergido museos que buscan un acercamiento más estrecho con la sociedad. Entre ellos se pueden mencionar los ecomuseos, museos comunitarios, de arte popular, museos al aire libre o museos en la calle.

### *Museos en Latinoamérica.*

Las instituciones que más favorecieron la creación de museos en Latinoamérica fueron las universidades. La Universidad de México (1551), la de San Carlos de Guatemala (1676), la de San Felipe de Chile (1738), y posteriormente la de Buenos Aires, luego de la Independencia albergaron museos desde finales del siglo XVIII (Lopes, 2010: 43). Los guiones, sin embargo, se elaboraban siguiendo las consignas que cada institución elegía resaltar para dar a conocer al público; unos buscarán representar a los pueblos prehispánicos, otros preferirán ubicar en sus salas los momentos relevantes de las gestas independentistas, algunos optarán por destacar la riqueza de los recursos naturales, los logros científicos; pero el plan político común será la construcción ciudadana a través del discurso visual y textual. Sin embargo, los principales museos tendieron a la “conjugación de funciones científicas, simbólicas, educativas y exploratorias” (Lopes, 2010: 42).

El primer referente de un museo con carácter etnográfico se remonta a la época de la Colonia en México. El Museo de Historia Natural creado en 1750 (González, 1988: 40) que en parte fue el antecesor del Museo Nacional nació del interés del Rey borbónico Carlos III por conservar los hallazgos de las “antigüedades mexicanas”, como expone el jesuita Francisco Javier Clavijero, autor de la *historia antigua de México*, a los catedráticos de la Universidad<sup>11</sup>.

Yo espero que ustedes que son de ese reino de los custodios de las ciencias, tratarán de conservar los restos de la antigüedad de nuestra patria, formando en el mismo magnífico edificio de la Universidad uno menos vital que curioso museo en donde se recojan las estatuas antiguas que se conservan o las que se descubran en las excavaciones, las armas, las obras de mosaico y otras antigüallas de esta naturaleza, las pinturas mexicanas de toda clase que andan esparcidas por varias

---

<sup>11</sup> González no especifica a qué Universidad se refiere el texto citado.

partes y sobre todo, los manuscritos, ahí lo de los misioneros y otros antiguos españoles como los de los mismo indios, que se hallan en las librerías de algunos monasterios, de donde se podrán sacar copias antes que los consuma la polilla, o se pierdan por otra desgracia. Lo que hace pocos años hizo un curioso y erudito extranjero Boturini, da a conocer lo que pudieran hacer nuestros compatriotas (Bernal: 71 citado en González, 1988: 40).

En las palabras de Clavijero es explícito el propósito político de resguardar los objetos que testimonian los orígenes culturales prehispánicos como signos de identidad de la nación mexicana. Siglos después, en 1964, con motivo la reinauguración del Museo Nacional de Antropología de México, el presidente Adolfo López Mateos, citado por Rosas Mantecón, dijo: “Quiero que, al salir del museo, el mexicano se sienta orgullosos de ser mexicano” (Castilla, 2010: 30). El propósito de ingresar al museo como visitante y salir de él como ciudadano aparece como una premisa de los objetivos fundamentales del discurso político sobre esta institución.

El rol de crear ciudadanos -propio de los museos modernos europeos, inspirado en el racionalismo de la Ilustración- fue acogido por los primeros museos de los Estados sudamericanos, en cuyos documentos fundadores se definía su papel educativo y carácter público, como “una herencia de los museos modernos europeos, en cuyos sistemas y redes de conocimiento se integraron” (Lopes 2010: 39)

El Museo Histórico Nacional de la Argentina, propuso un guión que “siguió estrictamente la historia escrita por el general Bartolomé Mitre acerca del papel de los héroes y los acontecimientos de la Independencia” (Castilla, 2010: 22). En 1904, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires creó el Museo Etnográfico, separando las colecciones etnográficas- antropológicas de las de historia e historia natural. El Museo Nacional de Colombia, integrado en 1867 a la Universidad Nacional de Bogotá, y el de Chile, conformado en 1838, pusieron énfasis en las Ciencias Naturales (Lopes, 2010: 44-49).

En Latinoamérica se han emprendido distintos diálogos sobre la relación de los museos con la sociedad. Sobre museos etnográficos en particular hay poca bibliografía. En Brasil tenemos el estudio sobre la colaboración entre los antropólogos, los pueblos indígenas y los museos, con especial atención al estudio antropológico de las colecciones etnográficas. (Silva y Gordon, 2013); el estudio de las colecciones “en el contexto de los cambios recientes derivados de las políticas de inclusión de la herencia en Brasil que han afectado de manera decisiva las relaciones entre estos objetos y las

instituciones encargadas de proteger y preservar el patrimonio cultural” (Rafael y Maggie, 2013: 276); o la contribución de la antropología, y en especial, Antropología Urbana a la caracterización de lo que puede o no ser un bien cultural y su valor como patrimonio en el contexto del paisaje urbano (Magnani, 2013). En Argentina el trabajo sobre el Museo Etnográfico, que fue “el primer museo de antropología en América del Sur independiente de las ciencias naturales”, (Dujovne, s/f: 3); el uso del tiempo en un museo etnográfico (Roca, 2008); la política cultural y museos es una discusión actual, donde se plantea que el museo debe ser pensado como un espacio de construcción de ciudadanía, o el tratamiento de los restos humanos con la incorporación de los pueblos originarios en las tomas de dediciones, amparados en Conferencias y Acuerdos internacionales (Castilla, 2010). En Uruguay, Gómez (2011) estudia el museo como mediador entre lo que debe ser conservado o patrimonializado, aspecto directamente vinculado a la información que se desea transmitir con fines pedagógicos, problematiza la tensión entre los museos tradicionales y la deriva a la configuración de museos virtuales. En el Perú el estudio sobre la retroalimentación entre museo y públicos locales bajo el paradigma de la “Nueva Museología” (Alemán, 2008). El Colombia el estudio sobre las prácticas de exhibición dentro y fuera del museo (Iregui, 2008). Es relevante el acercamiento del Sistema de Museos de la Universidad Nacional de Colombia a la reparación social y la memoria, con respecto al conflicto armado de desde hace décadas vive su sociedad.

### *Museos en Ecuador.*

De la poca información que existe en el país se concluye que la historia de los museos es más bien tardía con respecto a otros Estados de Latinoamérica. El referente más temprano de esta institución se remonta al gobierno de Vicente Rocafuerte (1835-1839), en el que se fundó “un museo de pintura” a partir de los primeros decretos para reglamentar la educación pública en el país (Tobar, 1940: 17, 20-21, citado en Pérez, 2012: 67). En su obra *Teoría del arte en el Ecuador* (1894) Juan León Mera proponía que al no haber escuela sistematizada para recibir una educación formal en Arte, la observación de grandes obras maestras podía sustituirla, para lo que era necesario “crear un museo o galería nacional”, pero que, a falta de museos “el artista local podía observar obras europeas de calidad en las colecciones privadas que habían formado los miembros de los sectores adinerados” (Mera, 1987:302 citado en Pérez, 2012: 102)

El Museo Antropológico de la Universidad Central, creado en 1925 como museo

Arqueológico Nacional, comenzó con colecciones arqueológicas, y en 1959, con la incorporación de una muestra de cráneos y objetos indígenas contemporáneos, con lo cual adquirió el carácter en museo antropológico y etnográfico, bajo la dirección del doctor Antonio Santiana. Según Oswaldo Báez “La concepción teórica del museo de la Universidad Central contribuye a desvanecer el mito de América como el continente inferior y sin memoria histórica, y a desmitificar la vieja tesis eurocentrista de la inferioridad de los pueblos americanos” (Báez, 2010). Por esa época se funda el Museo Único o Nacional, creado en 1938, cuyas colecciones pasarán después a la Casas de la Cultura Benjamín Carrión, fundada en 1944.

El Museo Jacinto Jijón y Caamaño, de propiedad de Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) mantiene una colección de piezas arqueológicas representativas de la época precolombina en el país, “a través de la exhibición de la colección creada por Jacinto Jijón y Caamaño (considerado como el pionero, o quizás, el fundador, de la arqueología nacional” (1890-1950), la cual fue donada a la PUCE por su esposa en 1963” (Lara, 2007). La PUCE también mantiene desde 1988 el Museo Weilbauer, con piezas arqueológicas del Ecuador que fueron propiedad de una pareja de alemanes, Eugen e Hilde Weilbauer. Esta colección fue donada por ellos el año de 1986 a la El museo fue inaugurado un 13 de abril de 1988. También exhibe piezas arqueológicas encontradas por el Padre Josefino Pedro Porras Garcés en sus investigaciones patrocinadas por la Universidad.

El Museo Amazónico de la Universidad Politécnica Salesiana, fue creado con piezas recopiladas el año 1955 por Monseñor Cándido Rada del pueblo Shuar, pero con el tiempo se extendió a otras culturas del Oriente como Achuar, Cofán, Kichwa, Huao, Siona – Secoya, Zápara, cambiando de esta manera su nombre de Museo Shuar a Museo Amazónico. La finalidad del museo es: (1) Difundir el conocimiento de los valores culturales de los pueblos indígenas amazónicos. (2) Demostrar que es posible la supervivencia de estos pueblos con culturas distintas y costumbres milenarias. (3) Evidenciar cómo nuestra cultura occidental ha cambiado la forma de vida de estos pueblos. (4) Poner en alerta frente al peligro de la destrucción irreversible de la amazonía. (5) Sensibilizar a la sociedad sobre la situación indígena y sus problemas. (6) Crear conciencia y opinión de la riqueza humana y biodiversidad del oriente (Orbe, s/r).

El Instituto de Ciencias Biológicas de la Escuela Politécnica Nacional (EPN), mantiene desde el año 2005 al Museo de Historia Natural, el mismo que contiene representaciones museológicas y colecciones de importancia para promover el interés y

preocupación por el cuidado del ambiente y de los ecosistemas. La misión del museo es “contribuir al desarrollo científico y cultural, y al uso sustentable de la diversidad biológica”. El Museo cuenta con varias salas, murales, terrarios, acuarios y dioramas, que representan los distintos ecosistemas y la biodiversidad pasada y presente del Ecuador.

La Universidad San Francisco, en Quito, ha contribuido a la difusión del patrimonio arqueológico de la nación subiendo, en el 2013, 297 piezas digitalizadas a la Web, en el Art Projet de Google<sup>12</sup>. Estas piezas forman parte de la colección del Museo del Alabado, inaugurado en 2011, y manejado internamente por la universidad.

Una serie de museos se han creado en las últimas décadas del siglo XX, museos que desde el 2010 se han integrado al Sistema Ecuatoriano de Museos (SIEM), que surge como “un órgano integrador y consultivo de planes, programas proyectos relacionados a la temática museística a nivel nacional. Estará conformado por instituciones museales públicas y privadas que, integradas y potenciadas, ofrecerán un producto superior al conjunto de servicios y componentes valorados individualmente” (SIEM, 2012: 45-46).

La historia institucional del Museo Nacional del Banco Central, que abrió sus puertas en 1969, será ampliada más adelante.

## Marco teórico

Desde la teoría antropológica y la subdisciplina de la antropología visual y la antropología de la representación abordaré las discusiones que me permitirán circular a través de los senderos del museo como institución pública; sus formas de representación, las inclusiones y exclusiones de sujetos sociales; y la relación con los diversos públicos que habitan el museo, donde voy a privilegiar el imaginario que sobre lo representado se llevan los visitantes nativos.

Partiendo de la premisa de que, en palabras de Benedict Anderson, “los museos y la imaginación museística son profundamente políticos” (Anderson, 1993: 249) y de que lo que se representa en un museo está determinado y controlado por quien lo gobierna o administra; revisaré la relación entre cultura y poder (Wolf, 2001) y el concepto semiótico de cultura propuesto por Clifford Geertz que lo plantea de la siguiente manera:

---

<sup>12</sup> Para visitar el museo: <http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/ucuyaya/RgErC6UY0WzQaw>

Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que el mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (Geertz (2001a[1973]: 20).

Parto de este concepto porque, en palabras de Marcus (2000a [1986]: 39), es “la orientación de la antropología de la década de 1960 que dio origen a las etnografías experimentales contemporáneas”.

La relación entre cultura y poder parte de que los museos son instituciones políticas debido a que los objetos que muestran y la museografía diseñada para mostrarlos dependen de los criterios de quienes los administran o de los curadores que, con relativa libertad, en la mayoría de casos deben someterse a los criterios de las autoridades de estas instituciones. En este sentido hay que atender al concepto de Eric Wolf (2001c [1999]: 370) de “poder estructural”, que se relaciona con “la forma en que se manifiestan las distinciones que segmentan a una población... distinciones -que- se definen y se basan en cosmologías específicas que las representan como atributos del orden material, tanto en el sentido temporal como en el lógico”.

El espacio o la arquitectura, junto con otros dispositivos de vigilancia que responden a políticas internas del museo deben formar parte del análisis. Con razón Foucault (1980: 3) plantea que “podría escribirse toda una *historia de los espacios* -que sería al mismo tiempo una *historia de los poderes*”. Si bien, como se verá más adelante, el edificio que alberga al MEN y otros museos temáticos no fue concebido para museo sino para biblioteca, archivo y usos administrativos, durante la construcción los funcionarios vieron la necesidad de incluir las salas de exhibición por lo que adecuaron los espacios sobre la marcha. Las instrucciones para dicha adecuación son de interés para esta investigación.

La relación entre antropología y museos será abordada desde la categoría propuesta por Mary Louise Pratt relacionada a la producción de significados en lo que llama *zonas de contacto*, es decir “lugares en los que confluyen o entran en comunicación culturas que han seguido históricamente trayectorias separadas y establecen una sociedad, con frecuencia en el contexto de una relación de colonialismo” (Pratt, 1996: 1). En esta línea de análisis abordaré la noción de “wondrous difference”, establecida por Allison Griffiths (2002: xx) para abordar “los debates permanentes sobre las formas de representación más adecuados para la difusión del conocimiento etnográfico”, donde incluye a los museos. La relación entre los conceptos de Pratt y

Griffiths, junto los testimonios de los ex funcionarios que idearon el museo me permitirá entender la mirada desde la que se construyeron las imágenes, mirada que resultó en formas de representación exotizantes, exacerbadas o en postales etnográficas en tres dimensiones.

Para el análisis de las decisiones museográficas acojo la definición de museografía propuesta en una amplia reflexión por Hernández Cordona, en su texto *Museografía Didáctica*:

La museografía es un espacio tecnológico relacional donde inciden las aportaciones y saberes de diversas ciencias y disciplinas tecnológicas que tiene sentido en tanto se incide en la acción, en la creación del artefacto o producto museográfico. Ello implica que la museografía es, por definición, un espacio multidisciplinar (Hernández Cordona, 2005:55).

Para el análisis de las imágenes del MEN es importante el carácter multidisciplinar con que debe abordarse la museografía, más si consideramos que en este caso estamos frente a un museo autodefinido como etnográfico, donde la participación de antropólogos resulta determinante al momento de tomar las decisiones sobre representación.

#### *La colección y los objetos.*

Un tema que es necesario mencionar sobre las colecciones es que su historia (que no se limita a los museos) “es fundamental para comprender la forma en que los grupos sociales (...) se han apropiado de cosas, hechos y significados exóticos” (Geertz, 2001<sup>a</sup> [1973]: 261). La historia crítica de la colección se preocupa por aquella parte del mundo material que determinados grupos e individuos eligen preservar, valorizar e intercambiar. Esta historia nos presenta a la cultura como algo coleccionable y folklorizante. Efectivamente, muchas colecciones de objetos con carácter etnográfico provienen de botines guerra o como resultado de expediciones científicas patrocinadas por los Estados imperiales; otras de la usurpación, vasallaje o huaquerismo en territorios de poblaciones subordinadas; también hay colecciones conformadas por transacciones de mercado que ha generado una industria de producción cultural marcada por patrones de jerarquización de objetos que viene realizándose desde mediados del siglo XVIII, con los primeros museos modernos.

En la modernidad prevalece un tendencia inconsciente que condena el valor de uso de los objetos -valor que opera en la esfera cualitativa del sujeto que los produce- a la subordinación bajo el valor de cambio, es decir, “condena a la subsunción de la

«forma natural» de los objetos de ese mundo bajo la «forma de valor» que tienen ellos mismos en la economía mercantil” (Echeverría, 2008: 3). El aporte antropológico para la comprensión de la historia social de las cosas, sugiere Appadurai es que debemos seguir a las cosas y sus significados:

... inscritos en sus formas, usos y trayectorias. Es sólo mediante el análisis de estas trayectorias que podemos interpretar las transacciones y cálculos humanos que animan las cosas. Así aunque desde el punto de vista teórico los actores codifican la significación de las cosas, desde una perspectiva metodológica son las cosas en movimiento las que iluminan su contexto social y humano (Appadurai, 1991[1986]: 19).

El fondo etnográfico, en el caso del MEN, también es un activo ya que está valuado por la institución, proviene de varias trayectorias, es el resultado de colecciones adquiridas a coleccionistas privados, a grupos étnicos detentores, personas particulares y donaciones. En la actualidad se siguen comprando objetos permanentemente, convirtiendo a la cultura material en una mercancía.

Los objetos coleccionados han sido abstraídos de la función para la que fueron creados; pasan de la dimensión de ser utilizados a la de ser poseídos. En esta medida, “el objeto puro, desprovisto de (su) función o abstraído de su uso, cobra un status estrictamente subjetivo. Se convierte en objeto de colección” (Baudrillard, 1969: 98). Los objetos que conforman las colecciones han circulado, desde su creación, por diferentes contextos dentro de lo que Wallerstein (1991 citado en Marcus: 2001: 119) llama “cadena de bienes” regida por el sistema capitalista, y que, en el caso que nos ocupa, terminan focalizadas dentro de una institución cultural del Estado.

Malinowski en su momento ya advertía sobre las dificultades conceptuales que pueden presentarse al extraer un objeto de su entorno (valor de uso), para ubicarlo en un contexto extraño al mismo:

Una canoa es un artículo de la cultura material y, como tal, se puede describir, fotografiar e incluso trasladar a un museo. Pero -y ésta es una verdad con demasiada frecuencia olvidada- la realidad etnográfica de la canoa no puede ser trasladada a casa del que la estudia, ni aun poniéndole enfrente un perfecto ejemplar. La canoa se construye para ciertos usos y con un propósito concreto; es el medio para un fin, y nosotros, los que estudiamos la vida indígena, no debemos invertir esta relación y convertir el objeto en un fetiche (Malinowski, 1986 (1972): 102).

Al explorar las características que occidente les otorga a las colecciones desde el siglo XVI, James Clifford (2001: 261) sostiene que estas “y en forma más notable los

museos, crean la ilusión de la representación adecuada de un mundo arrancando primero los objetos de sus contextos específicos... y haciendo que ellos "re-presenten" totalidades abstractas". Todas las colecciones que se muestran en espacios legitimadores del discurso visual –como son los museos- encarnan jerarquías de valor, exclusiones o inclusiones, o en palabras de Clifford: territorios regulados del sujeto. Al situar la historia de las colecciones que adquirió el Banco Central del Ecuador, su circulación hasta llegar al MEN y la forma en que están exhibidas, es posible analizar hasta qué punto el valor de uso de los detentores se transforma en mercancía descontextualizada, exhibida bajo soluciones museográficas que pretenden generar un ambiente real – incluso hiperreal-, una intención de extrapolar a los grupos y sus objetos a un nuevo hábitat institucional.

Esto me lleva al criterio de autenticidad de las colecciones que adquirió el Banco Central para acrecentar el fondo etnográfico. Un elemento que valida o legitima una colección es la autenticidad de las obras que la conforman. Para establecer los ejes conceptuales sobre lo auténtico recurriré a la definición de *aura* propuesto por Walter Benjamin para captar la atención sobre la autenticidad de la obra de arte. Si bien esta definición tiene varios matices, para efectos analíticos son pertinentes los que definen la autenticidad de una cosa como “la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica” (Benjamin, 1989 [1972]: 22). Cuentan también en esta definición “las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario” (Op.Cit.: 20). Benjamin centra su análisis en la obra de arte, pero este puede trasladarse a la colección, al objeto etnográfico y a la representación o puesta en escena. En ésta, el “aquí y el ahora” que constituyen la autenticidad del objeto, esa “existencia irrepetible en el lugar donde se encuentra” (OpCit: 20), vale decir, el lugar de origen o donde fue creado, pasa a un contexto institucional que a través de toda una parafernalia de casas, chozas y maniquíes pone en escena un simulacro del entorno pero ausente de historia. Un nuevo entorno, un nuevo aquí, un nuevo ahora.

Por medio de la colección de bienes culturales el museo opera la puesta en escena de ciertos grupos étnicos nacionales, bienes que deben ser entendidos dentro de la categoría de cultura material. Al respecto Elizabeth Edwards propone que “la cultura material es, después de todo, el nombre general dado a los elementos del mundo con los que las personas trabajan más de cerca. Las formas en que se da sentido a las cosas al

tomarlas, el sentido general de lo que es posible hacer con las cosas y las formas de ser-en-el-mundo, se derivan de la interacción sensorial con el mundo” (Edwards, 2006: 5).

### *Museo y representación.*

Un recurso recurrente que utiliza el MEN es la puesta en escena de los grupos étnicos del Ecuador con la utilización de maniquís vestidos con sus atuendos característicos, insertos en una escenografía cargada de utensilios de uso cotidiano o festivo y, en algunos casos, con viviendas recreadas para acercarse visualmente a sus entornos originales.



**Fuente:** Mario Brazzero (representación del Saraguro en el MEN)

La intención de utilizar personajes para provocar en el espectador una idea de realidad me remite al postulado de Belting (2007: 111) de que “la historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado un juego de roles, en tanto portador de un ser social”. La utilización de maniquís simula un entorno estructurado que sustituye el “tiempo real” de los procesos históricos y productivos por su propia temporalidad (Clifford, 2001: 262). El resultado es que la cultura se ha congelado en el tiempo, o más precisamente en un tiempo escogido y recreado por funcionarios de la institución.

Pero ¿cómo afecta este recurso de personificar a los sujetos sociales a través de maniquís a la autenticidad de las representaciones dentro del museo? Si como dice Belting (2007: 14) la imagen “se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva”, y si a través de las imágenes entendemos el mundo, lo interiorizamos o mentalizamos, me pregunto ¿qué conocimiento nos llevamos sobre estas representaciones cuando salimos del museo portando una imagen interna de ellas?, y más importante aún ¿qué imagen interna se llevarán los sujetos representados en el museo al enfrentarse a sus propias representaciones? ¿Será la representación en el museo equivalente a la simbolización que los conglomerados tienen sobre sí? ¿Habrá en este caso una identificación con lo representado, una equivalencia? Es claro que asistimos a representaciones, lo real se nos escapa. Sin embargo, los signos que operan en el conjunto generan sentidos que se materializan en la práctica social.

Stuart Hall (2003: 15) afirma que la identificación es una articulación siempre en proceso o como él llama una *sutura*. “Aunque no carece de condiciones determinadas de existencia, que incluyen los recursos materiales y simbólicos necesarios para sostenerla, la identificación es en definitiva condicional y se afina en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia”. Siguiendo la línea discursiva de Hall, la identificación es una construcción permanente, no definitiva. Todo valor en términos de identificación, didáctico o de comunicación de un mensaje que provoca una representación se pierde al materializar una realidad social distorsionada que no propicia una identificación con el sujeto representado.

Un sistema de representaciones no equivalentes con la realidad puede aportar elementos que justifiquen el racismo a través de supuestos sobre diferencias étnicas que apuntan más allá de lo cultural hacia el terreno de lo ideológico. Para Foucault

... el racismo es un modo de establecer una cesura en un ámbito que se presenta como un ámbito biológico. Es esto, a grandes rasgos, lo que permitirá al poder tratar a una población como una mezcla de razas o -más exactamente subdividir la especie en subgrupos que, en rigor, forman las razas. Son éstas las primeras funciones del racismo: fragmentar (desequilibrar), introducir censuras en ese continuum biológico que el biopoder enviste (Foucault, 1976: 206).

Toda la parafernalia museográfica del MEN me recuerda, o más precisamente me lleva a la asociación con los zoológicos humanos que utilizaban similares recursos escenográficos, con la diferencia que no eran maniquís sino seres humanos vivos los que actuaban su cultura enjaulados para el deleite de un público de alta cultura.

Asistimos al simulacro de hiperrealidad fragmentada que en palabras de Baudrillard (1978: 6) nos muestra “vestigios de lo real”; fragmentos de la realidad cultural que no se corresponden con la práctica social. La hiprrealidad nunca será completa en un museo. Boas (citado en Griffits, 2002: 22) advertía que "las vitrinas, las paredes, el contenido de otras vitrinas, las columnas, los ductos de ventilación, todos nos recuerdan que no estamos viendo un pueblo real, y el contraste entre el intento de realismo del grupo y el entorno inapropiados estropea todo el efecto"

Al analizar el uso de maniquís en lo que llama “grupos de vida”, escenificaciones complejas que presentan fragmentos de la vida de pueblos nativos dentro de las salas de los museos etnográficos, Allison Griffiths afirma:

Así, los maniquíes antropológicamente aprobados ayudaron a borrar lo que Sandberg llama la "objetualidad" de ambos, artefactos y vestido, dándoles un contexto que se aproxima a una conexión original a un cuerpo. Mientras que los espectadores de los museos pueden haber sido ajenos al hecho que las efigies humanas seguían el modelo de las personas vivas, para los antropólogos-curadores ellos prestaban una credibilidad general de la exposición, dando un contexto a los artefactos y los trajes que de otro modo se habrían ubicado en estériles vitrinas. Hay, sin embargo, como señala Sandberg, una circularidad de la relación entre los objetos y la efigie humana (uno apuntala el efecto de realidad de los otros), ya que "sin los apoyos para activar la imaginación del espectador, el maniquí sigue siendo un muñeco; con ellos (los objetos), la figura simula agencia y conciencia. El resultado es un cuadro teatralmente iluminado que representaba la vida nativa como si fuera una escena en un libro de cuentos para niños con ilustraciones en relieve (Griffiths, 2002: 20)

Estos conceptos parecen ver en el museo un espacio no solo de construcción romántica de ciertos sujetos que conforman la nación que difícilmente se acopla a la realidad, sino la legitimación patrimonial de las razas detrás de la nomenclatura de grupos étnicos desde discursos establecidos por los sectores hegemónicos. Si los recursos materiales de una representación están diseñados de manera que distorsionan la realidad, o más precisamente la equivalencia con la realidad, entonces la identificación también va a verse distorsionada, esto se evidencia en los pabellones del MEN, como es el caso de la representación del montubio que aparece recostado en una hamaca, o del saraguro que nos recibe con una actitud violenta con látigo en mano, entre otras.

## CAPÍTULO II

### ESTRATEGIAS DE NOMINACIÓN E IDENTIDAD ECUATORIANA.

#### **Indígenas, negros y mestizos en la construcción del Estado ecuatoriano.**

Parto de un supuesto sobre el indígena y el negro –aunque se podría extender la reflexión al término más amplio de grupo étnico- como sujetos imaginados (Muratorio, 1994; Guerrero, 1998, 2000; Baud, 2004; Prieto, 2004), no como sujetos sociales claramente identificados, que habitan zonas de frontera<sup>13</sup> hasta ahora poco definidas. La categoría de sujeto imaginado me permitirá abordar las relaciones de poder que se tejieron entre los sectores dominantes, autoproclamados como portadores del derecho de construir a los sujetos no occidentales y de representarlos bajo paradigmas de clase, raza y etnia. Esta categoría desconoce el hecho real de la existencia de diversos grupos indígenas y negros con historias y manifestaciones culturales que les son propias pero que al momento de organizar a la población del Estado-nación parecen no tener importancia.

Históricamente en el imaginario nacional, el indígena ha sido pensado como un colectivo uniforme, homogéneo, cohesionado y en oposición al mestizo o al blanco-mestizo<sup>14</sup>. Esta oposición binaria se inscribió desde el momento mismo de la conquista de América. En la Colonia se planteó una dicotomía sobre las poblaciones nativas de América que se mantuvo y reforzó después de la independencia de las repúblicas latinoamericanas en el proceso de formación de la ciudadanía<sup>15</sup>. Estas poblaciones, a decir de Baud (2004: 63) “representaban culturas puras” que proyectaban las utopías del “noble salvaje”, pero a su vez su supervivencia “constituía una negación simbólica de la hegemonía de la cultura europea y consecuentemente una amenaza implícita para la

---

<sup>13</sup> La frontera étnica sería, según Andrés Guerrero (1998: 114) “una suerte de artilugio simbólico de dominación que, en las relaciones de poder cotidianas, produce y reproduce a la vez al indio y al blanco-mestizo”

<sup>14</sup> Blanca Muratorio (1994: 21) aclara que el término “blanco-mestizo” corresponde a la “categoría social de la población de origen blanco y mestizo, culturalmente diferente a la indígena y negra. A veces se lo reemplaza por el término “criollo”, pero el significado de este tampoco es unívoco. Se acepta que se refiere a los hijos e hijas de españoles nacidos en América y frecuentemente se restringe su uso al periodo histórico de la Independencia y los comienzos de la República”. Andrés Guerrero (2000: 16) utiliza el término como “un orden de clasificación correlativo al de ‘indígena’, que utilizaba el Estado y se sigue utilizando hoy en día en la vida cotidiana. Actualmente, las que eran poblaciones de ‘indios’ se autodenominan de ‘indígenas ecuatorianos’ en sus organizaciones y discursos”.

<sup>15</sup> La formación de la ciudadanía, dice Guerrero (2000: 12) “es un componente del *mundo del sentido común*. Se vincula a las formas de pensamiento y al sistema de *habitus*, ambos históricamente constituidos e incorporados por los dominantes en el período colonial; actualizados y reinventados en el republicano”.

misma”. De forma similar, al analizar los procesos que llevaron a la creación de los nacionalismos tempranos en el “Tercer Mundo”, Anderson (1993: 15) advierte que el “Estado imaginó a sus adversarios locales, como en un ominoso sueño profético, mucho antes de que cobraran auténtica existencia histórica”. Todavía en las discusiones de intelectuales de los primeros años del siglo XX se hablaba de las comunidades indígenas como “naciones autónomas con sus propias autoridades, una supervivencia del pasado inca y una amenaza para los blancos” (Martínez, 1993 [1916]: 211 citado en Prieto, 2004: 88).

Para contrarrestar esta amenaza, o apoyándose en ella, los sectores dominantes crearon una serie de imaginarios descalificadores sobre los pueblos no occidentales ecuatorianos que, a manera de discurso de doble vía, reflejaban lo que por el contrario no era el blanco-mestizo. Stuart Hall recuerda que tanto el racismo como la identidad se sustentan en identificar al *otro* para saber que uno no es ese *otro*. En palabras del Hall:

Solamente cuando hay un Otro puede uno saber quién es uno mismo. Para descubrir ese hecho hay que evidenciar y desatascar la larga historia del nacionalismo y del racismo. El racismo es una estructura del discurso y la representación que intenta expulsar simbólicamente al Otro —lo borra, lo coloca allá en el Tercer Mundo, en el margen (Hall, 2010: 344).

Desde la conquista de América quienes veían a los indios como seres humanos les atribuían el pecado original expresado en prácticas de idolatría, costumbres aberrantes, vida sexual desenfrenada, organización familiar y ritos religiosos que explicaban su derrota irremediable (Flores, 2001: 32).

Un imaginario temprano da cuenta de la población indígena como una entidad sin historia donde “la idea de un hombre andino inalterable en el tiempo y con una totalidad armónica de rasgos comunes expresa, entonces, la historia imaginada o deseada, pero no la realidad de un mundo demasiado fragmentado” (OpCit, 2001: 17). Aún existe la tentación en algunos círculos intelectuales de las ciencias sociales positivistas de ver a los grupos étnicos como alejados de los procesos más amplios de globalización, sujetos a descripciones etnográficas que resaltan sus valores tradicionales pero sin incorporarlos como actores sociales en contextos históricos más amplios. Un imaginario que tiene que ver con la oposición de la población indígena con la blanca-mestiza, representa a la raza india como pagana, viciosa y con un profundo odio hacia los blancos. Nicolás Martínez, miembro de la Sociedad Jurídico-Literaria -creada en la Universidad Central del Ecuador (1993 [1916] citado en Prieto: 2004: 88), sostenía que

“la borrachera, el robo y la mentira se destacaban como los vicios principales de la raza indígena”, y advertía sobre la degeneración de los indios libres que se trasladaban a vivir en las ciudades y el riesgo que para las “gentes civilizadas” constituían “la rebeldía y la falta de control estatal sobre los indios comuneros”; Martínez “insinuaba que la eliminación de procedimientos coercitivos para gobernar a los indios ponía en riesgo al conjunto de la sociedad” (OpCit: 55). Discursos similares se acuñaban sobre la población negra. Alfredo Espinosa Tamayo escribe en 1918 su obra *Psicología y sociología del pueblo ecuatoriano*, con la intención de realizar un diagnóstico y propuesta de la sociedad “verdaderamente nacional”. En su trabajo se expresa del negro en los siguientes términos: “Raza servil, creada en la esclavitud, y que solo de dos o tres generaciones, a esta parte, disfruta de la libertad, es sin embargo, la más levantisca y la más exaltada, al mismo tiempo que la menos apta para incorporarse a la civilización...” (Traverso, 1998: 103). El exotismo, la sensualidad y el desenfreno asociados en los indígenas de la sierra con las fiestas y las celebraciones (Fitzell, 1994: 54), son en los negros asociados a su cuerpo mismo. En las mujeres negras sus cuerpos:

... percibidos como grotescos y de un apetito sexual casi animalesco (...) en la época de la colonia (Peterson, 2001), (son actualmente) pensadas y representadas más bien desde y para el placer/experimentación sexual de los demás, a la vez que imaginadas, “aceptadas” y “reconocidas” desde lo exótico, reproduciendo, así, las representaciones racistas y sexistas del pasado (Hernández, 2010: 68).

Todos estos argumentos tenían como trasfondo una idealización de lo europeo y la asumida inferioridad racial indígena y negra para justificar su explotación y esclavitud. Un argumento distinto propuso Eugenio de Santa Cruz y Espejo en el siglo XVIII al proponer que:

... la imbecilidad de los indios, no es imbecilidad de razón de juicio ni entendimiento, es imbecilidad política, nacida de su abatimiento y pobreza... lo que tienen los indios es timidez, cobardía, pusilanimidad, apocamiento, consecuencias ordinarias en las naciones conquistadas (cf. Roig, 1979: 38 citado en: Traverso, 1998: 63).

Las palabras de Espejo apuntan a un aspecto central en la discusión sobre representación. Al ser los sectores dominantes y sus portavoces intelectuales quienes tienen la atribución de crear los imaginarios sobre los pueblos conquistados y dominados, lo hacen desde el poder político que ostentan. Crean lo que Wolf (2001c) denomina “verdades manifiestas” que operan como generalizaciones que en términos académicos no necesitan demostrarse y son asumidas acríticamente por la opinión

pública, o más precisamente por la población que comparte una identidad que Andrés Guerrero (2000: 12) llama el sentido común ciudadano<sup>16</sup>, con la intención de manejar a las poblaciones indígenas y negras bajo un consenso de los sectores dominantes blanco-mestizos. ¿Serán estos y otros imaginarios que veremos más adelante los componentes intelectuales que los funcionarios del MEN negociaron para materializar las representaciones de poblaciones étnicamente diferentes, no mestizas, dentro de sus salas? Esta sospecha cobra sentido al constatar que el MEN decidió ubicar representaciones únicamente de grupos étnicos, mientras que la etnografía, como ya se ha dicho, superó esa categoría de análisis hacia terrenos más amplios de la sociedad.

### **De pueblos monolíticos a diversos**

Más que ser un grupo homogéneo, desde antes de la conquista y hasta nuestros días las poblaciones indígenas son sumamente heterogéneas y fraccionadas por fronteras lingüísticas, geográficas y culturales. El Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador (CODENPE) tiene registrados en la actualidad catorce nacionalidades y diez y ocho pueblos en el territorio nacional<sup>17</sup>. Más bien, desde hace ya varias décadas se ha producido un proceso inverso a través del diálogo y acercamiento entre los diversos grupos indígenas debido a la necesidad de expresar sus demandas como sector social ante el Estado, demandas que devinieron en diferentes brotes de luchas reivindicativas y en las dos grandes movilizaciones, de 1990 y 1994, así como en la conformación de organizaciones indígenas jurídicamente estructuradas, - algunas de ellas amparadas por sectores intelectuales de izquierda- que han reforzado su auto reconocimiento como sector social<sup>18</sup>. De esta forma, transitaron desde poblaciones

---

<sup>16</sup> Guerrero (2000: 12) toma la categoría de *mundo del sentido común* de Bourdieu, como "...un fondo de evidencias compartidas por todos que garantiza, dentro de los límites de un universo social, un consenso primordial sobre el significado del mundo..." (1997: 118-119), y de Geertz, en el sentido de un conjunto de pensamientos, históricamente constituido y relativamente organizado, que se niega en tanto tal y se presenta como producto inmediato, sin reflexión, de la experiencia (1986:94-97).

<sup>17</sup> "CODENPE es una institución pública, con representación directa de las Nacionalidades y Pueblos indígenas del Ecuador, a través del Consejo Nacional, integrado por 32 representantes de las nacionalidades Awa, Chachi, Epera, Tsáchila, Siona, Secoya, Zápara, Shiwiar, Andoa, Huaorani, Shuar, Achuar y Kichwa. Dentro de la nacionalidad Kichwa se cuenta con los representantes de los pueblos: Pasto, Natabuela, Karanki, Otavalo, Kayambi, Kitu Kara, Panzaleo, Salasaca, Tomabela, Chibuleo, Quisapinchá, Puruhá, Cañari, Saraguro, Paltas, kichwas de la Amazonía (norte y sur) y los pueblos originarios Manta y Huancavilca".

[http://www.codenpe.gob.ec/index.php?option=com\\_content&view=article&id=165&Itemid=677](http://www.codenpe.gob.ec/index.php?option=com_content&view=article&id=165&Itemid=677)

<sup>18</sup> La primera organización a nivel nacional fue la Federación Ecuatoriana de Indios, FEI, fundada en los años 40. Desde los años 60, la Federación Nacional de Organizaciones Campesinas, FENOC, tuvo un gran desarrollo, fundamentalmente en la lucha por la reforma agraria. Aglutinaba campesinos de la Costa y la Sierra, entre ellos muchos indígenas. Con el tiempo cambió su nombre por FENOC-I, y luego por Federación Nacional de Organizaciones Campesinas, Indígenas y Negras, FENOCIN, enfatizando su

fraccionadas hacia lo que Andrés Guerrero (1998 [1996]: 113) llama “una población indígena de perfil nacional hoy en día”, al punto que de tener una escasa o nula participación social, hoy forman un componente importante del escenario político nacional. Un aspecto importante del posicionamiento de los pueblos indígenas en el escenario público fue que dejaron de ser objetos de discursos ventrílocos del sector oficial que “les daban hablando”; pasaron a tener voz propia y a tener espacios para hacerse oír. Si bien el MEN abrió sus puertas en 1994, año de la segunda movilización indígena, de la investigación de campo pude concluir que los grupos que iban a ser representados no participaron de las discusiones previas que generaron el guión museológico. Las decisiones se tomaron puertas adentro. Esta puede ser una de las razones fundamentales para que las muestras hayan adquirido el carácter bucólico y folklorizante que mantiene hasta hoy.

### **Indios y negros en la construcción de la nación**

Con el nuevo orden político que se estableció desde la Independencia, y el consecuente nacimiento de los nuevos Estados americanos, -a los que Anderson (1993: 77) califica de “Estados Criollos-, formados y dirigidos por personas que compartían una lengua y una ascendencia comunes con aquellos contra quienes luchaban”<sup>19</sup> (en este caso España), los líderes latinoamericanos -nuevos representantes de la cultura blanca- que utilizaron a las poblaciones nativas y afro-americanas para su lucha independentista, pero sin sentirse comprometidos con su situación de inequidad, “se vieron obligados a buscar las raíces ideológicas de sus naciones” en la glorificación del “pasado indio” que contrastaba “violentamente con las circunstancias deplorables en las que tenía que vivir la mayor parte de la población indígena y con la discriminación étnica y social a la que estaba sometida” (Baud: 2004: 64). El discurso dominante produjo una serie de sujetos con términos que se yuxtaponían entre el indígena, el negro y el blanco, sujetos que se visibilizan en los primeros censos de población y que dieron paso a otros sujetos en los censos locales. Ya decía Said (2008: 273) en una de sus definiciones sobre orientalismo

---

composición intercultural. En 1986, se creó la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, CONAIE, que articuló no sólo la movilización de los indígenas, sino toda la resistencia popular contra el neoliberalismo, en una etapa de reflujo del socialismo a nivel nacional e internacional. Agrupados por motivos confesionales, los indígenas evangélicos formaron la FEINE, que ha desarrollado en los últimos años posturas reivindicativas y críticas sobre la realidad del país. La FENACLE, filial campesina de la CEOSL, agrupa también algunas organizaciones indígenas de base y federaciones intermedias (Ayala, s/f: 5-6).

<sup>19</sup> Anderson (1993: 77) define al criollo como: “persona de ascendencia europea pura (por lo menos en teoría), pero nacida en América (y por una extensión posterior, en cualquier lugar fuera de Europa)”.

que Oriente –y agrego a todas las zonas de frontera con respecto al mundo occidental– “es un sistema de representaciones” acuñadas desde la ciencia positivista occidental donde la verdad de sus descubrimientos es una herramienta de dominación materializada en el lenguaje; Said continúa la reflexión con una cita de Nietzsche que hace énfasis en la importancia del lenguaje en la construcción de verdades creadas, donde afirma que el lenguaje es:

... un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en pocas palabras, una suma de relaciones humanas que han sido aumentadas, traspuestas y embellecidas por la poéticas y la retórica y que, después de ser usadas durante un largo tiempo, parecen firmes, canónicas y obligatorias para la gente: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son (Said, 2008: 274).

Como se verá más adelante, los censos de población posibilitaron visibilizar una serie de sujetos que iban más allá de indios o negros. El mestizaje desde debajo de la pirámide social es el más pintoresco en este sentido. Si, como he afirmado, la decisión de los funcionarios del MEN fue llenar sus salas con grupos étnicos, tres representaciones escapan a esta designación. Personajes como el montubio y la chola cuencana no nominan a grupos étnicos, pueblos ni nacionalidades -al menos si revisamos la clasificación del CODENPE- sino a sectores sociales reconocidos de la Costa y Sierra-sur del país respectivamente. El caso del cholo pescador es más complejo. La cédula que acompaña a este personaje lo describe de la siguiente forma:

Así llamado por ser fruto del mestizaje indio-español y por su actividad económica fundamental. Vive a la orilla del mar, en pequeños pueblos y recintos. Pesca en canoas y bongos, utilizando atarrayas, trasmallos y otros artificios. Se hace a la mar de noche o de madrugada, en grupos, y vuelve al medio día. Tiende a organizarse en cooperativas y a abandonar técnicas y embarcaciones tradicionales. (...) Su idioma es el español, con modalidades y tonos propios. Posee una rica tradición oral poética y narrativa. Sus fiestas principales son las de la Virgen de Monserrate, María Auxiliadora, San Jacinto y San Pedro Pescador (Cédula que acompaña a la representación del cholo pescador, MEN: 2014).

El mapa adjunto a la cédula ubica a este personaje en toda la costa ecuatoriana, por lo que no sería únicamente producto del mestizaje entre indio y español, ya que en la costa existen importantes reductos de población negra que también tienen como actividad productiva principal la pesca en altamar. Las formas organizativas y manifestaciones culturales también difieren a lo largo del territorio costero. De esta forma, la homogenización social y cultural de indígenas y negros también se advierte en el caso del llamado cholo pescador.

## **El control de las poblaciones.**

En los primeros años de la república se ofreció un escenario, rigurosamente documentado por Andrés Guerrero (2000), que favoreció la continuidad en el control de las poblaciones. Desde la fundación de la república, las cifras fiscales del Ecuador estaban en números rojos, el país estaba prácticamente en bancarrota; para solucionar la crisis fiscal, el presidente, Juan José Flores, solicita al parlamento una ley para recaudar más efectivamente impuestos debido a que solo los indígenas aportaban un tributo “por el hecho tautológico” de ser indígenas, mientras que la población blanco-mestiza, los verdaderos ciudadanos, no aportaban al Estado. Se decide abolir la “contribución personal” que aportan los indígenas y reemplazarlo “por otros impuestos que pesen sobre todos los ciudadanos a proporción de sus haberes”. La generalización del tributo a todos los ciudadanos permitía que se “concilien dos grandes intereses” hacer justicia con los indígenas y cubrir el déficit fiscal (Guerrero, 2000: 15-16). Una rebelión violenta del sector blanco-mestizo obligó al gobierno a derogar la ley eliminando la contribución de la población ‘blanca’, masculina y adulta”, manteniendo la recaudación de indígenas, pero sin que gocen de los derechos ciudadanos<sup>20</sup>, al menos de forma indirecta, ya que los derechos de ciudadanía implicaban tener una propiedad, no estar bajo subordinación laboral y saber leer y escribir. Quienes no cumplan estas condiciones estaban excluidos de estos derechos. En tal suerte no estaban excluidos solo las poblaciones indígenas<sup>21</sup> y negras, sino las mujeres, y grupos sociales subalternos blanco-mestizos que habitaban “las goteras de los pueblos y caseríos; asalariados y artesanos; comerciantes ambulantes, arrieros y detallistas; jornaleros y sirvientes”, que se reconocen como no indios (OpCit: 20). Este segmento de la población se transforma en “nuevos grupos sociales emergentes en los pueblos”. Se establecen cuatro clases de

---

<sup>20</sup> Las constituciones de la república desde 1830 hasta 1852, establecen, con pequeñas diferencias en cuanto a la edad y al valor de la propiedad, que para gozar de los derechos ciudadanos se requieren tres condiciones: ser casado, o mayor de veintidós (diez y ocho, veinte y un)\* años; tener una propiedad raíz, valor libre de 300 (200) pesos, o ejercer alguna profesión, o industria útil, sin sujeción a otro, como sirviente doméstico, o jornalero; saber leer y escribir -en castellano, idioma oficial-. La constitución de 1861 elimina la segunda condición; la de 1869 agrega a las dos condiciones la de ser católico; la de 1884 recalca que son lo “varones” que cumplen las condiciones descritas pero no nombra la religión. Apenas la carta constitucional de 1928, Art. 13, nombra a la mujer: “Es ciudadano todo ecuatoriano, hombre o mujer, mayor de veintiún años, que sepa leer y escribir”; y la de 1945, Art. 5, reconoce “el quechua y demás lenguas aborígenes como elementos de la cultura nacional”. La constitución de 1998, Art. 6, establece que todos los ecuatorianos, por nacimiento o naturalización, son ciudadanos de la república.

\*Los datos entre paréntesis corresponden a las diferencias en edad y valor de la propiedad en las distintas constituciones entre las dos fechas.

<sup>21</sup> Armando Muyulema (en Grijalva, 2003: 20) advierte que “los indios han sido dichos y pensados intensamente a lo largo de la historia, tanto que su exclusión no se explica porque no haya sido nombrado y objeto de un decir, sino por ser intensamente hablados”

poblaciones: los que antes se conocían con el nombre de españoles, los que se denominaban montañeses, los indígenas y los (negros) esclavos y libertos (OpCit: 21). Esta clasificación se presta a una serie de contradicciones ya que no deja claro el lugar de los mestizos ni especifica quién es el montañés. En busca de dar precisiones a los términos -o en lugar de hacerlo- el Consejo de Ministros declara, en 1842, que “«no existe la diferencia» entre montañeses y mestizos y que «sirva de regla general que todo mestizo que se halle sujeto a pagar la contribución personal de indígenas, corresponde a la tercera clase»” (OpCit: 22).

Una de las razones que provocaron la rebelión de los mestizos fue que “la igualdad ante la ley... les cambiaba de identidad y les degradaba de ciudadanos al estatuto de indios” (OpCit: 22). Un efecto de esta rebelión, que desembocó en la revolución marcista, fue, según Maiguashca (1994: 377), que los sectores blanco-mestizos pobres y las clases populares mestizas del campo “crearon un espacio para que una nueva generación de hombres públicos, algunos de origen humilde, participaran en la política nacional”.

Nicolás Martínez (1993 [1916] citado en Prieto, 2004: 88), en 1902- hace una división de los indios en tres categorías: “conciertos”, “comuneros” y “libres”. Los indios conciertos vivían y trabajaban en las haciendas bajo un sistema de esclavitud por deudas con el patrono, los comuneros que al vivir en sus comunidades y eran considerados como los más peligrosos para la sociedad porque sus territorios eran considerados como “naciones autónomas con sus propias autoridades (y) una supervivencia del pasado inca”, y los indios libres que son representados “como individuos autónomos que residían por su propia iniciativa, en ciudades, pueblos y áreas rurales, eran propietarios de tierras o talleres y, en su gran mayoría, tendían a ser «chagras» o «cholos», grupos que escondían sus ancestros indígenas”<sup>22</sup>. Luna Tamayo comenta que en el siglo XIX, era posible que un hombre conocido previamente como indio, fuese públicamente reconocido como mestizo al convertirse en artesano urbano (Luna, 1989 citado en Fitzell, 1994: 68). Vemos emerger no solo diferentes clases sociales según las situaciones de poder, nivel de educación, ubicación territorial,

<sup>22</sup> Reproduzco aquí la puntuación que hace Mercedes Prieto (2004: 117, nota 13) sobre los términos asignados de chagra y cholo: “Martínez (1993 [1916]: 220) expresaba que la mayoría de los “chagras” y “cholos” eran “indios disfrazados de blancos”; sin embargo, el significado de ambas categorías era complejo y abierto a debate. En general, el término cholos —una categoría usada mayormente en el siglo diecinueve— se refería a gente mezclada de sangre india y blanca; pero a veces este mismo término era usado para identificar a los indios analfabetos (Carvalho-Neto 1964: 176). Chagra, por otro lado, remitía a las personas de origen rural o provincial que emigraban a Quito (Carvalho-Neto 1964: 157), aunque Jaramillo (1922) lo usa como el equivalente de cholo”.

situación económica; sino también un conglomerado híbrido que transita entre el mestizo y el indio en función de los derechos ciudadanos y las obligaciones con el fisco.

### **El censo como estrategia**

¿Quiénes son estos sujetos imaginados y construidos desde el lenguaje en la formación del Estado-nación en el Ecuador, y cuáles fueron las razones para imaginar y crear dichos sujetos? Volvemos a las estrategias de dominación. Desde la Colonia se establecieron una serie de maniobras para controlar a las poblaciones nativas y negras. Una de estas estrategias fue organizarlos en pueblos “siguiendo el patrón de las comunidades castellanas (para poder estar) vigilados, ser fácilmente movilizables para la mita y tenerlos dispuestos a escuchar la predica religiosa” (Flores, 2001: 31). De forma similar a las estrategias de los Estados europeos, y manteniendo ciertas instituciones de control que se implementaron en la época colonial, los funcionarios de la naciente República del Ecuador pusieron en marcha mecanismos dirigidos a recaudar impuestos, para lo que era necesario conocer el número de habitantes en los distintos estratos sociales y raciales. Benedict Anderson (1993: 257) establece tres instituciones que, entrelazadas entre sí, “iluminan el estilo de pensamiento en el Estado colonial tardío, acerca de su propio dominio”, estas son el censo, el mapa y el museo. Más que intentar acoplar estas instancias de forma lineal al caso ecuatoriano, me interesa seguir las huellas de las dos primeras en la construcción de imaginarios sobre los sujetos sociales y étnicos que a la larga fueron representados en el MEN.

El censo general de población de 1846 refleja la clasificación de los ecuatorianos según criterios “étnicos, raciales y jurídicos”, en la siguiente disposición: blancos: 41%; indios: 52%; mulatos libres: 4%; mulatos esclavos: 1%; negros libres: 1%; negros esclavos: 1%<sup>23</sup>. Este y sucesivos censos reflejan una continuidad a formularios coloniales que agrupaban a la población en “blancos y mestizos”; “indios”; “libres varias colores”; esclavos varias colores”<sup>24</sup>. Como ejemplo de situaciones regionales, en la Colonia, el año de 1778, se realizó el primer censo en el Corregimiento de Cuenca. La clasificación de la población en este censo estaba distribuida así: hombres blancos, mujeres blancas, hombres mestizos, mujeres mestizas, hombres pardos, mujeres pardas, hombres indios, mujeres indias, hombres negros esclavos, mujeres negras esclavas,

---

<sup>23</sup> Censo General de Población 1846; Serie: Empadronamientos ANHQ (en Guerrero, 2000: 28).

<sup>24</sup> Padrón hecho el año 1779 del número de Almas con distinción de Sexos, Estados, Clases y Párvulos que habitan en esta Provincia de Quito. Serie Empadronamientos, ANHQ (en Guerrero, 2000: 28).

negras libres (Márquez, 1995: 245). Es de destacar que este censo no habla de hombres negros libres, caso que el autor deja en ciernes.

Como vemos en estos censos, los negros, al igual que los indios, también estaban racialmente clasificados como un solo grupo –algo que poco ha cambiado en la actualidad-, solo diferenciados entre esclavos y libres, sin tomar en cuenta que desde la Colonia llegaron al actual territorio ecuatoriano esclavos provenientes de varios países africanos. Solo en el período de 1568-1660 los esclavos que arribaron por diferentes rutas<sup>25</sup> a la Real Audiencia de Quito provenían del África Occidental, “principalmente de la región de Guinea, Congo-Angola, Costa de Marfil e incluso África del Norte y Mozambique” (Landívar, 2008: 8) para trabajar en la minería, la agricultura y en el mundo doméstico. Hubo que esperar hasta el año de 1852 para que el Congreso de la República expida la Ley de Manumisión de Esclavos, misma que rigió a partir del 9 de marzo de 1854 (OpCit: 17), pero los pueblos afroecuatorianos no se libraron de la explotación y la discriminación racista. “Ahora son una importante parte de la población del país, pero se encuentran entre los más pobres” (Ayala, s/f: 5).

El primer censo nacional, realizado en 1950, no incluyó cuestionarios sobre raza o etnia, pero sí clasificó a los empadronados según características culturales como lengua, vestido y vivienda, según ciertas recomendaciones realizadas en el Congreso del Instituto Indigenista Interamericano (III) realizado en Cuzco durante 1948 (Prieto, 2004: 215, ss), los encuestadores también recibieron instrucción para observar el tipo de zapatos que llevaba cada miembro de las familias encuestadas, el uso de camas y el tipo de viviendas.<sup>26</sup>

De los aproximadamente dos millones de habitantes que tenía el país en los años 30 del siglo XX, entre blancos y mestizos sumaban 800.000, y entre indios y negros conformaban el restante 1.200.000, sin embargo este 60% de la población continuaba siendo “el otro salvaje y sin cultura y daba el referente oposicional en la conformación de la identidad nacional ecuatoriana (Crain, 1992 citado en Traverso, 1998:117).

El censo de población del 2001, introdujo por primera vez preguntas sobre etnicidad debido a que los “intelectuales indígenas solicitaron a los administradores del censo (...) la introducción de preguntas para registrar las identidades étnicas” (Prieto

<sup>25</sup> Hay registros de dos rutas principales: Desde Panamá con destino a Callao, hacia Loja, Zaruma y Cuenca con escala en Esmeraldas, Portoviejo y Guayaquil; y desde Cartagena con destino a Popayán, hacia Ibarra, el Valle del Chota y Quito. Un contingente de 23 esclavos huyeron de un naufragio en las costas de Esmeraldas y no fueron sometidos a la esclavitud (Landívar, 2008: 8-14)

<sup>26</sup> Dirección General de Estadística y Censos, Instrucciones 1950: 18-19, 23, en Prieto, 2004: 219.

2004, 18), Se preguntaba a los encuestados la lengua que hablaban y su autoclasificación, esta última con cinco parámetros a elegir: indígena, afroecuatoriano, mestizo, mulato o blanco. En la opinión pública, la introducción de preguntas sobre etnicidad fue asumida “como una oportunidad para la reinterpretación para las políticas de identidad de la nación”, pero también “adquirió connotaciones raciales” (Prieto, 2004: 19) que se percibían en la actitud de los mismos encuestadores –estudiantes de colegios- que en muchos casos omitían estas preguntas por ser “obvias”, a su parecer.

Vemos cómo van emergiendo las estrategias que desde la época colonial normalizan una mirada del *otro* étnico al interior de la población blanco-mestiza ecuatoriana. Pero también hubo aportes desde afuera, desde la mirada de diversas personas que por varias razones llegaron al país y que influyeron en diferentes sectores de la opinión pública.

### **Viajeros extranjeros y pintura costumbrista**

La representación de los pueblos originarios o del *otro* étnico tiene una larga tradición en la creación de imágenes que se remonta al momento mismo de la Conquista. La fascinación por la representación de los pueblos no occidentales, sean pueblos originarios o no, era el lugar de confluencia de una serie de prácticas discursivas amparadas en las ideologías dominantes de cada momento o época. La *diferencia maravillosa* (wondrous difference) de Griffiths, ese sentido “tanto de asombro (como de) inquietud” por las imágenes de pueblos exóticos para una audiencia europea, se hace presente. A las representaciones de los fundadores del Estado-nación se suman las realizadas por viajeros extranjeros que con distintos intereses, fundamentalmente científicos y estéticos, contribuyeron a la valoración del paisaje y costumbres que influyeron en las obras de los pintores costumbristas locales. Los relatos de viaje que tenían como destino el público europeo crearon una serie de estereotipos del indígena que si bien están basados en la realidad, han llegado a generalizarse en una forma que ya no es posible aceptar como una fiel representación de la realidad (Berkhofer, 1978: 3 citado en Fitzell, 1994: 25). La representación más o menos fiel con la realidad dependía de los objetivos que se trazaba cada viajero. Los casos más tempranos registrados de europeos en los Andes, La Condamine y Humboldt, no atestiguan un interés por los indios pero abrieron el camino para futuros viajeros y científicos. Son los acompañantes de La Condamine en su viaje a la Audiencia de Quito, Jorge Juan y Antonio de Ulloa, los primeros referentes del costumbrismo pictórico. En su *Relación*

*Histórica del Viaje a la América Meridional*, publicada en 1748, plasman una imagen en la que describen diferentes sujetos ubicados jerárquicamente en relación a los planos de izquierda a derecha que Fitzell, propone en el siguiente orden: “una Española Quiteña junto a una India Palla de igual tamaño. Más atrás y en menor tamaño un Indio Barbero, una Mestiza Quiteña detrás de él. Finalmente “separados en su propia clase, aparecen dos Indios: un Indio Rústico y una India Ordinaria” (Fitzell, 1994: 30). William Stevenson relata las jerarquías sociales de la población indígena urbana de Quito a principios del siglo XIX:

Las clases más bajas y pobres de los hombres y mujeres indios llevan vestidos muy exigüos y burdos... Aquellos indios que tienen una mejor situación, se visten de manera elegante... Los Casiques, alcaldes, algunos carniceros y barberos, también llevan la larga capa española, pantalones encima de calzoncillos, zapatos y grandes evillas cuadradas de plata, pero jamás llevan calcetines (Stevenson, 1825: 304-5 citado en Fitzell, 1994: 30-32)

En los relatos de los viajeros que sucedieron a La Condamine y Humboldt no se observa un interés por “evaluar las condiciones sociales existentes en las nuevas repúblicas democráticas que emergían del colonialismo”, lo que sí se advierte es una comparación que seguía la lógica taxonómica europea en la que el indio de la sierra era considerado “bárbaro” en contraposición al indio amazónico, considerado “salvaje” (Fitzell, 1994: 27). Gaetano Osculati, viajero y dibujante italiano, realizó en 1847 una descripción a través de relatos e ilustraciones de los “tipos” que observó en las calles de Quito con estilo costumbrista “que estaba entonces en boga en Europa” en la que el barbero aparece con su capa, “llevando la jofaina que simbolizaba su relativo prestigio” (OpCit: 32).

Es de recordar que “en la popular pintura de tipos que se produjo en América Latina durante el siglo XIX se destaca al personaje por su pose, vestimenta y oficio” (Kennedy, 2005: 26). En una de las publicaciones de Osculati en Milán (1854), destacan algunas acuarelas de Ramón Salas (Gutiérrez, 1997: 5), considerado como el pintor costumbrista más destacado del siglo XIX. En la obra de Salas, entre la que destaca títulos como *Mesa de indios*, *Máscaras de Quito*, *Baile de Reyes*, *Procesión de la Corona*, Rodrigo Gutiérrez (1997: 17) afirma que “la manera de vestir de los indios y gentes de sociedad se expresa con precisión de rasgos y colorido viviente...”; estos títulos a su vez revelan las preferencias del autor por los motivos folklóricos.

El pintor e ilustrador francés Ernest Charton fue un referente importante en la temática costumbrista desde mediados del siglo XIX para los pintores locales. Charton, que estuvo en dos ocasiones en el país y fue recibido por Antonio Salas, fundó en 1849 el Liceo de Pintura en Quito y dictó un curso corto para treinta pintores de trayectoria en 1862 en el que les “instruyó que había que comenzar por la perspectiva i pasar lo mas pronto posible al estudio de la naturaleza” (Kennedy: 2008: 93). Realizó También una serie de dibujos costumbristas y vistas de paisajes de su viaje de Guayaquil a Quito. Al poco tiempo de la estadía de Charton llegó al Ecuador el estadounidense Frederic E. Church, que también conoció a Antonio Salas y a su hijo Rafael, “quien fue el primero en recibir lecciones informales sobre la representación de paisajes románticos de carácter pintoresco y sublime, haciendo de la pintura de paisajes no solo un elemento de ilustración científica, sino una obra de arte per se” (OpCit: 95). Tanto Church como Charton valoraban la educación “como un elemento de transformación que prepararía a los ciudadanos a asumir sus responsabilidades y tornar ventaja de lo que su nación les ofrecía: la educación debía elevar la moral e inspirar patriotismo, así como la de convertirse en un vigorizante intelectual” (OpCit: 95).

Las jerarquías sociales y culturales metodológicamente aplicadas desde una estética evolucionista se ejemplifican en los escritos de Ida Pfeiffer, mujer austriaca que en su visita al Ecuador en 1854 “creyó ver una similitud entre la condición de los Indios y la casta de los Parias de Indostán” (1856: 367-389 citada en Fitzell 1994: 30). Hay que recordar que el proceso evolutivo lineal bajo una ecuación de salvajismo, barbarie y civilización, era el paradigma dominante en el ambiente intelectual del siglo XIX en Europa y que legitimaba la dominación de indios y negros en los sectores hegemónicos de la República, ideológicamente identificados con el viejo continente y anfitriones de varios de los viajeros de la época.

Coincidientemente estos sectores sometidos fueron el centro de interés tanto de los padres de la patria como de los viajeros internacionales, de forma similar al interés que mostró Europa por los pueblos exóticos que pertenecían a sus dominios coloniales. Son estos mismos pueblos, en el caso ecuatoriano, los que poblaron las salas del MEN, en las que, parece cada vez más obvio, no se representa ningún aspecto de la población blanco-mestiza.

## **La literatura en el imaginario**

No solo los grupos indígenas y negros han sido excluidos de los procesos activos de construcción ciudadana, también las mujeres de todas las clases sociales, incluso las blancas, transitaron la historia bajo la sombra de los padres de la patria. En la dualidad de lo masculino y lo femenino –cargada ideológicamente con la dicotomía cartesiana de “el hombre es a la cultura como la mujer es a la naturaleza” (Nash, 2002), en nuestras sociedades la balanza se inclina del lado hegémónico<sup>27</sup> que históricamente ha estado en manos de los hombres, al menos públicamente. La mujer hasta hace pocas décadas permanecía oculta en el discurso de la sociedad nacional.

Desde su nacimiento como República el Ecuador estuvo marcado por una inestabilidad política que obligaba al sector dominante a buscar una armonía nacional, y lo hizo “a partir de la distribución de roles fijos en lo social y en lo económico” (Andrade, 2007: 36). En las últimas décadas del siglo XIX, la mujer perteneciente al estrato oligárquico, era considerada “la «flor» de los simpáticos «ramilletes» fotográficos”, era una posesión valiosa como “esposa de conveniencia” en los matrimonios que se arreglaban para estrechar las relaciones entre la aristocracia serrana y la oligarquía terrateniente de la costa (Muratorio, 1994: 120). Un buen ejemplo de los roles atribuidos a la mujer se observa en el discurso de la novela ecuatoriana del siglo XIX y principios del XX, en las llamadas novelas fundacionales. Los intelectuales, en particular los escritores, se imaginaban modelos ideales de la nación que defendían en sus narraciones. En estos modelos, tanto en el Ecuador como en el resto de Latinoamérica, “la mujer y la familia son percibidas como metáforas de la nación y por eso persiste la notoria preocupación de los intelectuales por su comportamiento «apropiado» en el desarrollo de la conciencia e identidad nacional” (Andrade, 2007: 35). En estas narraciones, el papel de las protagonistas se polariza entre la pureza de cuerpo y espíritu (*Cumandá y Naya o la Chapetona*) y la caída y perdición total (*La emancipada, Carlota, A la costa*) de mujeres que no siguieron las reglas de comportamiento “doméstico” que se esperaba de ellas.

---

<sup>27</sup> Rosberry (2002[1994]: 220) propone utilizar el concepto de hegemonía no para entender un consenso “sino para entender la lucha; las maneras en que el propio proceso de dominación moldea las palabras, las imágenes, los símbolos, las formas, las organizaciones, las instituciones y los movimientos utilizados por las poblaciones subalternas para hablar de la dominación, confrontarla, entenderla, acomodarse o resistir a ella. Lo que la hegemonía construye no es, entonces, una ideología compartida, sino un marco común material y significativo para vivir a través de los órdenes sociales caracterizados por la dominación, hablar de ellos y actuar sobre ellos”.

Este tratamiento ficcional del personaje femenino que navega entra “la santidad y la prostitución” –términos tomados de Andrade- en un afán ideológico por destacar el comportamiento virtuoso, no está destinado a todas las mujeres, sino, como en el caso de las protagonistas –mujeres blancas (o mestizas, como Naya que como atributo indígena destacado tiene la belleza de su madre)- a las madres de la patria, esto es, a las madres de los “nuevos hombres que han de erigir el futuro de la patria, y como tal su educación y control morales y religiosos son fundamentales en esa problemática de la nación” (Andrade, 2007: 37). Un ejemplo de los roles delegados a la mujer se observa en un pasaje de *La Emancipada*, de Miguel Riofrío (1863) en el que el padre de Rosaura (protagonista femenina de la novela) le recrimina porque a ella “en vez de hilar y cocinar, que es lo que deben saber las mujeres, le gustaba preguntar en dónde estaba Bolívar, quiénes se iban al Congreso, qué decía la Gaceta...”; su padre también despreciaba la capacidad de Rosaura de “pintar al natural” y su gusto por la lectura, por lo que la interna en un convento para alejarla de todas esas “novelerías”. “Tras una serie de tragedias, el autor convierte a Rosaura en una «mujer de la vida» como única salida posible y la conduce, al final de la novela, al suicidio”. (Kennedy, 2008: 98)

Andrade (2007: 36) considera que el escritor ecuatoriano integra a la mujer, entre otros sujetos sociales subalternos, en el discurso novelístico como “estrategias que buscan disciplinar o contener esos nuevos sujetos” (como el caso de Rosaura), construyendo la metáfora de la mujer dócil con el único fin de mantenerla dentro de casa “ocupada con las tareas domésticas, cumpliendo su rol fundamental de hija invisible, esposa obediente y madre prolífica (Op.Cit.: 43). Doris Sommer (citada en Kennedy, 2008: 101) sugiere que “los autores recurren al drama para animar un programa positivo social y político que evite tragedias por venir ya que las novelas pretenden establecer un norte”. La mujer y la familia adquieren una importancia que se ve expresada como alegoría de las naciones latinoamericanas:

... es probable que como núcleo social básico, con un sentido fuertemente homogeneizador, la familia sea percibida en una relación metonímica (y a veces metafórica) con la nación; si se quiere, que sea la familia la micro-institución social que más se presta para alegorizar la macro-problemática de la nación (Cornejo Polar, 2003: 122 citado en Andrade, 2007: 37).

La mujer como eje de la familia está relacionada con la patria; recordemos que en *Nuestra América* (1891), de José Martí, la patria es una madre a la que los hijos deben cuidar (Andrade, 2007: 37), pero al estar la organización del Estado y de la sociedad en

general en manos de los hombres, las mujeres tuvieron un rol secundario y eran incluso vistas como inferiores. “Aunque las mujeres han luchado desde hace mucho por la igualdad, sólo en los últimos tiempos se ha comenzado a aceptar esta dimensión de nuestra realidad y todavía hay un largo camino por recorrer” (Ayala, s/f, 3), lo mismo sucede con las minorías sexuales, “perseguidas y criminalizadas aún en nuestros días” y con sectores subalternos de la sociedad.

La mujer indígena es poco representada en las novelas mencionadas. La asimilación de normas de comportamiento eurocéntricas representadas en las novelas fundacionales participó también en la pedagogía de las prácticas sociales de la ciudadanía blanco-mestiza dominante, que excluyó, formal o virtualmente a los indígenas y afrodescendientes que no se adherían a estas normas raciales y culturales (Safa, 2008: 58). Se pueden rescatar ciertos pasajes que nombran a la mujer indígena como el de *Cumandá* (1879), de Juan León Mera, que habla de Pona, esposa de Tongona (padres indígenas de Cumandá), que es representada como una “buena mujer, que había llegado a adquirir fama de hechicera con motivo de ciertas supersticiones a que se abandonaba con frecuencia”. Las pocas ocasiones que Pona aparece en la novela es la madre que sufre la muerte de sus hijos varones y protege a Cumandá con la asistencia de un amuleto. Muerto su esposo, Ponga ayuda a Cumandá a huir donde los blancos de una muerte segura en manos de los paloras. Como madre protectora y abnegada, esta mujer indígena no se distingue mucho de la representación de la mujer blanca, lo que la diferencia es la creencia en supersticiones, pero “en el fondo está segura que la religión de los blancos es más efectiva que la piel de ardilla en donde guarda un relicario de su ex ama *blanca*” (Grijalva, 2003: 33). Cumandá, mujer blanca criada por indígenas, es comparada con sus hermanas “salvajes” en un pasaje que narra de esta manera:

Predominaba en su limpia tez la pálida blancura del marfil, y cuando el pudor acudía a perfeccionar sus atractivos, brillaban sus rosas con suave tinte, cual puestas tras delgada muselina; su cabellera, aunque negra difería, por lo sedoso y ondeado, de la sueltas crenchas de las hijas del desierto, en el airoso cuerpo competía ventajosamente con ellas, a quienes tantas veces, y con razón, se ha comparado con la palmeras de su patria... era toda alma y toda corazón, alma noble, pero inculta; corazón de origen cristiano en pecho salvaje, y desarrollado al aire de la soledad (Grijalva, 2003: 36).

En *Cumandá* se hace la primera representación del indio dentro de una radiografía de lo que debía ser la sociedad desde los sectores dominantes-conservadores. Sin embargo, en esta novela, Mera mantiene el legado colonialista de ver al indígena (amazónico) como el *otro* opuesto al blanco-mestizo. Mera distingue dos tipos de indígenas amazónicos que se diferencian por el nivel de contacto con los blancos, donde los que no tienen ningún tipo de relación son los más salvajes. El discurso civilizatorio de Mera se inscribe en la misma lógica del que utilizó Leonidas Pállares al exponer las razones para enviar otavaleños (vivos), y no shuar, al pabellón de Ecuador en la Exposición Histórica de América en España, como se vio en líneas anteriores. Pero irónicamente un maniquí que representaba a un hombre shuar “salvaje”, fue el centro de atención de dicho pabellón, y es también el personaje con el que el MEN inicia el recorrido de sus salas.

Algunas novelas sirvieron también para denunciar los atropellos y el sistema de vasallaje que vivían los indígenas, aunque en su narrativa no avizoran una salida a esta condición. Es el caso de *Huaipungo* (1934), de Jorge Icaza, que se inscribe dentro de la novela indigenista latinoamericana. Aunque en esta novela la mujer indígena pasa prácticamente desaparecida, el autor narra un pasaje violento en el que Cunshi, mujer indígena (esposa de Andrés Chiliquinga, indio que, como personaje principal encabezará la resistencia de los indios en el desalojo de los huasipungos) es violada por el latifundista Pereira. La violencia ejercida no se expresa tanto en el forcejeo ni el acto mismo de la violación, sino “por la resignación con que asume la india el hecho, pues resistir alguna es inútil, e inclusive a la larga podría ser perjudicial no solo para ella, sino para su marido y su hijo” (Grijalva, 2003: 97). Para la india, el patrón Pereira no solo representaba al hombre violento, sino que como narra el autor (118-119): “Sobre ella gravitaba, tembloroso de ansiedad y violento de lujuria, el ser que se confundía con las amenazas del señor cura, con la autoridad del señor teniente político y con la cara de Taita Dios”. Se aprecia que el latifundista personifica al poder que somete el cuerpo indefenso por la situación histórica de sometimiento.

Sin embargo, “por mucho que se debiera también a un intento exotizante de representar al ‘otro’ indio y de dar la impresión de autenticidad”, el hecho de que esta novela utilizara palabras y expresiones del quechua “supuso un avance importante en el reconocimiento de la cultura indígena. Así, estos escritores allanaron el camino a las tendencias nuevas en la percepción y en la representación de la sociedad india que ganaron fuerza en el transcurso del siglo XX” (Baud, 2004: 72). La literatura, destinada a un público en particular –comenzando por el hecho de que solo quienes sabían leer

podían acceder a los textos- no solo propuso explícitamente formas adecuadas de comportamiento, sino que agenció la división entre la sociedad hegemónica versus los sectores subalternos y étnicamente diferentes de la población.

### **El territorio**

Como sugiere Flores Galindo (2001: 42), el descubrimiento y la conquista de América implicaron un desarrollo significativo de la cartografía ya que para los conquistadores “era necesario precisar las formas y dimensiones de los nuevos territorios”. El territorio americano fue también el escenario de una serie de utopías entre las que se proponía incluso que en sus márgenes estaba el Edén bíblico. Una crónica conventual que da cuenta de este pensamiento fue escrita en 1581 por el franciscano Diego Salinas en la que ubica el paraíso en territorio amazónico:

... finalmente, la multitud de tantos ríos y fuentes de aguas cristalinas, que corren por arenas de oro y piedras preciosas, hizo imaginar a muchos que en esta cuarta parte del mundo nuevo estaba el Paraíso Terrestre, mayormente viendo la templanza y suavidad de los aires, la frescura, verdor y lindeza de las arboledas, la corriente y dulzura de las aguas, la variedad de las aves, y libres de sus plumas y la armonía de sus voces, la disposición graciosa y alegre de las tierras, que parte de ellas, si no es el Paraíso, goza a lo menos de sus propiedades; y don Cristóbal Colón fue tan grande astrólogo, tuvo por cierto que estaba el Paraíso en lo último desta parte del mundo (Flores, 2001: 44).<sup>28</sup>

Utopías de ciudades oro o pobladas de hermosas mujeres que se confundían con cálculos que se pretendían rigurosos hicieron surgir toda un geografía imaginada, “especie de horizonte onírico de los conquistadores, empeñados en ubicar con Sarmiento de Gamboa a la Atlántida, en recordar con Bartolomé de Las Casas a la isla Perdida de San Anselmo, en buscar la Insula de Brandan” (Flores, 2001: 42). El más famoso territorio de esta geografía imaginada fue El Dorado: “país... del oro, donde la riqueza abundaba y quedaba a la mano, habitado por amazonas” (OpCit: 42). En la República, el territorio fue un elemento fundamental en el proceso de imaginar la nación. Como dice Anderson (1993: 24): “La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de la cuales se encuentran otras naciones. Ninguna nación se imagina con la dimensión de humanidad”. El territorio poco conocido por los padres fundadores, compartía un imaginario utópico, místico, exótico

---

<sup>28</sup> Córdova y Fray Diego Salinas, Crónica franciscana de las provincias del Perú, Washington, Academy of American Franciscan History, 1957.

y romántico evidenciado en la narrativa de las novelas fundacionales (*La Emancipada*, *Cumandá*; *A la Costa*) o en las primeras pinturas románticas y costumbristas, ya sea de viajeros extranjeros (E. Charton, André, G. Osculati, F. Church) o de pintores locales (R. Salas, A. Guerrero, R. Troya, L. Martínez, J. Pinto). Alexandra Kennedy establece la relación entre la “ficción y la visualidad fundacional de la república después de la independencia, en cuyas estéticas romántico-académicas centradas en la representación del territorio, al parecer estuvieron íntimamente ligadas al conocimiento de la geografía y la agricultura del país” (Kennedy, 2008: 83)

La literatura fue también un referente de varios artistas costumbristas en su tratamiento del paisaje, como la pintura de Rafael Troya *Confluencia del Pastaza con el Palora*, pintada en uno de los viajes que acompañó a los científicos alemanes Alphons Stübel y Wilhelm Reiss. En una versión posterior de esta obra se observa a Carlos y a Cumandá en pleno cortejo amoroso (Kennedy: 2008: 101). También Luis A. Martínez, que escribió la novela *A la Costa*, realizó una pintura homónima, en la que se observan las altas montañas de la “Vía Flores”, por la que transitan de espaldas al observador un grupo de campesinos con sus caballos. A respecto Stevenson observa que una de las imágenes más recurrentes del indio de la sierra, tanto en las representaciones visuales como escritas es el indio como “bestia de carga”, imagen que “enfatiza las percepciones europeas de esclavitud, miseria, opresión y sufrimiento. Incluye las descripciones de indios en los obrajés, “reducidos al estado más abyecto de servidumbre y sumisión” (1825:266 citado en Fitzell (1994: 53).

Si bien el MEN no utilizó representaciones que podían considerarse denigrantes o abyectas, sí apeló a la folklorización de los pueblos representados. Un costumbrismo que se justificaba por la decisión de mostrar al público los elementos más reconocidos y reconocibles de los pueblos.

Una cédula ubicada en el pabellón introductorio, con el título: “La multiplicidad de un espacio”, hace referencia a un mito imaginado desde los albores de la república que relaciona a la geografía con la forma de comportamiento de los ecuatorianos:

El paisaje tan diverso influye en los modos de ser del hombre ecuatoriano. El serrano es reservado, introvertido, tranquilo. El costeño, sociable, extrovertido, amante de la vida y la diversión. Los pobladores de la Amazonía y las islas tienen una profunda relación con la naturaleza (Cédula del MEN).

Esta alusión a la forma de ser de los ecuatorianos de acuerdo a su territorio requeriría más un examen desde las ciencias psicológicas o sociológicas que desde la

antropología, pero desde ésta disciplina recuerda los determinismos originados en el seno de las corrientes *diffusionistas* o *de cultura y personalidad* de las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo nos ayuda a tener luces sobre las motivaciones de la disposición museográfica diferenciada en regiones y de las puestas en escena que mantiene el museo. Si la tradición decimonónica y de buena parte del siglo XX de la antropología tenía “ambiciones generalistas” en busca de leyes universales apoyadas en determinismos y taxonomías como las descritas en la cédula citada, las actuales corrientes de esta ciencia, y de la práctica etnográfica, tienden menos a buscar “enunciados globales absolutos”, y centran su atención -desde un “holismo” distinto- en “representar, lo más plenamente posible, un modo de vida particular” (Marcus y Fischer, 2000a [1986]: 49), pero no por ello esencializado.

A la cédula antes citada acompaña un mapa del Ecuador desactualizado que conserva el territorio amazónico que quedó fuera de las fronteras nacionales después del acuerdo de paz firmado el 26 de Octubre de 1998 por los ex presidentes de Ecuador, Yamil Mahuad, y del Perú, Alberto Fujimori, en la denominada "Acta de Brasilia", por lo que desde la constitución de la república hasta la actualidad, la representación del país a través del mapa sigue siendo un imaginario todavía en construcción.



Fuente: Mario Brazzero (Vitrina que explica la diversidad humana en Ecuador con mapa desactualizado)

Los diferentes conflictos limítrofes en la historia del Ecuador con los países vecinos hicieron del mapa no solo una herramienta institucional de legitimación del territorio, sino que se transformó en uno de los símbolos patrios, junto con el himno nacional, la bandera y el escudo, mismo que hace expresa relación al territorio, ya que:

... en su centro se representa de forma literal el Chimborazo, un río nace de este y en su ensanche se dispone un barco de vapor con un caduceo en vez de mástil, simbolizando al mismo tiempo la navegación y el comercio. Este escudo, reformado en varias ocasiones desde su creación en 1833, nunca ha enmendado, sin embargo, esta referencia paisajística (Kennedy, 2008: 99).

Al respecto Appadurai (2001: 198) recuerda que mediante distintos aparatos el Estado-nación moderno “genera una vasta red de técnicas formales e informales de nacionalización de todo el espacio considerado bajo su autoridad soberana” con el objetivo de “crear distinciones internas y las divisiones que hacen necesarias la vigilancia, la disciplina, la movilización y la ceremonialidad estatal”.

### **Patrimonio, identidad, memoria.**

En la formación de la República del Ecuador, una vez consolidada la independencia, el Estado tuvo en sus manos el rol de integrar socialmente al país por medio de diferentes instrumentos entre los que se destacan leyes, constituciones, símbolos, mitos y utopías, en su “afán de homogeneizar una sociedad fragmentada en términos geográficos, económicos, sociales, culturales, étnicos y políticos” (Maiguashca, 1994: 372). La tesis de Maiguashca gira en torno a la incursión de un Estado burocrático en el proceso de formación del país que cumplía las tareas de “institucionalizar su autoridad a lo largo del territorio nacional, la de administrar varias ramas de la cosa pública y, por fin, la de crear símbolos con el propósito de hacer de la población del país una entidad colectiva” (Maiguashca, 1994: 357). Esta entidad colectiva, personificada en el mestizo, caracteriza el discurso del MEN en una de sus cédulas más visibles, titulada “Itinerario de una estirpe”:

Los habitantes del Ecuador constituyen un gran mosaico humano. Los *indios* ya estaban aquí miles de años antes de la llegada del *europeo* y se fusionaron paulatinamente en la alquimia del *mestizaje*. Los *negros*, de honda raíz africana, contribuyen también a conformar lo mestizo (Cédula del MEN).

Parecería que la conformación de lo mestizo es el fin último de la construcción de una nación que busca homogeneizarse en términos raciales. Pero el mestizaje, o lo mestizo,

no es una categoría racial, sino que es ante todo una “realidad cultural” (Ayala (s/f: 5), al igual que las dos anteriores, que está signada por valores identitarios propios. Visto lo mestizo desde esta perspectiva tampoco es un hecho homogéneo, dentro de esta categoría existe una gran diversidad de sujetos que han sido poco visibles y que en los últimos años están ejerciendo presencia en la escena pública. Esta visión del mestizaje como meta de la homogenización, entendida como “mezcla racial y cultural”, según Helen Safa (2008: 58), fue asumida por la mayoría de naciones de América Latina a principios del siglo XX “para forjar una imagen nacional uniforme y unificada”

Si el mestizaje era un horizonte, también era necesario crear los símbolos y las utopías de las que habla Maiguashca. Pero ¿qué personajes o episodios históricos serán los adecuados para generar una identidad nacional, una memoria colectiva que integre a una sociedad tan heterogénea sin causar disputas ideológicas o regionales entre las élites dominantes? ¿Serán los Colón, los Atahualpa o los Bolívar los héroes sobre los que se asiente la patria? ¿Serán los episodios narrados en la mitología indígena, la conquista o la independencia los referentes heroicos? Al recorrer en la actualidad los espacios públicos de las ciudades del Ecuador y poner atención en la estatuaría parece que hay de todo. Pero no siempre fue así. Como vimos en líneas anteriores, fue la glorificación del pasado indio el referente de las clases dominantes, los conquistadores más bien representaban la imagen del enemigo. Estas raíces ideológicas generaron una serie de imágenes, muchas de ellas muy tempranas. Blanca Muratorio, en su estudio introductorio del libro compilatorio *Imágenes e Imagineros* (1994: 9 y ss), hace un recuento de los autores que tratan sobre la apropiación de la iconografía del indio desde la Colonia y durante la República por parte de los sectores hegemónicos blanco-mestizos en el Ecuador y otros países latinoamericanos, como estrategia que buscaba legitimar su poder “sobre una población étnicamente dividida y en la constante búsqueda de una evasiva auto-identidad”. Muratorio propone la categoría de “efecto Rumiñahui” para referirse a la apropiación de la imagen de Indios “aristócratas y guerreros” (Rumiñahi y Atahualpa, en Ecuador; Caupolicán, en Chile; Tupac Amaru II, en Perú; Tecún Umán, en Guatemala) en diferentes formas de representación y de conmemoración de los nuevos Estados nacionales.

Esta glorificación mítica de América y su gente –que se sumó a las gestas independentistas-, expresada objetivamente en discursos nacionalistas acompañados de una serie de imágenes que inundaron los espacios públicos urbanos y de paradójicas representaciones de los héroes indios o subyugados en las letras de los himnos

nacionales<sup>29</sup>, contrastaba con la situación de discriminación, racismo y etnocentrismo que reproducía el sector dominante, sin embargo constituyó con el tiempo el patrimonio que defenderían los Estados. En tal sentido los hechos significativos del pasado se incorporaban al ornato de las ciudades a través de una serie de alegorías de la nación que tenían la finalidad de influir en la memoria de los ciudadanos el sentido compartido de *patria*.

Bajo esta ideología de creación y difusión de símbolos patrios, acompañados de políticas de recuperación de la cultura material ya existente, entra en escena la noción de patrimonio cultural, noción que sin embargo se ha construido a lo largo de la historia desde diferentes enfoques y atributos o valoraciones que han dependido de los puntos de vista con que se la ha tratado.

Los inicios de las acciones patrimonialistas concretas en América Latina “coinciden con la constitución de las repúblicas en el siglo XIX” (Kingman, 2011: 233) y tenían que ver, entre otras cosas, con la formación de culturas nacionales centralizadas basadas en valores cívicos vinculados con las historias particulares. Fue necesario entonces reconocer y seleccionar ciertos objetos que por sus “cualidades superiores” llenaran los requisitos que exigen estos valores. Si hay cualidades superiores también las hay inferiores, lo que significa una jerarquización de los atributos que debían ser conservados. Al respecto Rodrigo Díaz propone que:

Las historias oficiales de los estados nacionales enunciadas desde posiciones, instituciones y canales privilegiados, con su épica y sus héroes de bronce, con sus hazañas fundacionales y sus batallas liberadoras, pero también con sus silencios y enmascaramientos, constituyen la ilustración paradigmática de cómo un conjunto de dramas sociales (categoría propuesta por Turner) han sido transformados en narrativas nacionales que podemos incorporar a nuestro yo, pues tal vez nos reconozcamos en ellas y reconozcamos parte de nuestras experiencias presentes (Díaz, 1997: 5).

Paradójicamente, durante la primera mitad del siglo XX, la preocupación por los objetos con cualidades superiores se centró en “la arquitectura y el arte colonial y republicano, como parte de lo que hasta hace poco se dio en llamar la huella de Europa en América” (Kingman, 2011: 233). Recién desde los años setenta, continúa Kingman:

---

<sup>29</sup> Para ejemplificar la paradoja se puede relacionar el Himno Nacional del Ecuador, -cuya segunda estrofa (“Los primeros los hijos del suelo que, soberbio; el Pichincha decora te aclamaron por siempre señora y vertieron su sangre por ti”) podría referirse , aunque de manera vaga en el texto, a los naturales de estas tierras cuya heroica participación, “hizo al fiero español sucumbir” (V estrofa)- con el Himno a Quito, que alude a la glorificación india: “porque te hizo Atahualpa eres grande” pero también al amor de España por la ciudad: “y también porque España te amó” (II estrofa).

... la tendencia ha sido ampliar el inventario incluyendo sitios arqueológicos, conjuntos urbanísticos y arquitectónicos de pequeños poblados, elementos paisajísticos y naturales, así como tradiciones, costumbres y otros elementos identitarios. En esto último han influido las demandas de inclusión de los movimientos sociales, étnicos y ambientalistas, y las propuestas desarrolladas como contrapartida por los organismos internacionales y algunos Estados (Kingman, 2011: 233-234)

El organismo internacional, rector sobre políticas patrimoniales desde mediados del siglo XX es la UNESCO, por lo que es preciso detenerse en las directrices que imparte a los Estados signatarios.

### **UNESCO, patrimonio y museos**

Las normativas y reglamentos sobre categorías como cultura material, manifestación cultural, y sus equivalentes de patrimonio material e inmaterial, son dictadas por la UNESCO, organismo internacional que se creó a partir del nuevo orden internacional después de la Segunda Guerra Mundial, del cual es Ecuador es signatario desde 1947.

La UNESCO define Patrimonio Cultural como:

... el conjunto de bienes muebles e inmuebles, materiales e inmateriales, de propiedad de particulares o de instituciones u organismos públicos o semi-públicos que tengan valor excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte, de la ciencia y de la cultura y por lo tanto sean dignos de ser considerados y conservados para la nación. (UNESCO, 1977 citado en Garré, 2001)

Desde ya este concepto se torna complejo porque habría que preguntarse quién tiene la autoridad para ver un valor excepcional en determinado objeto que amerite su conservación. Al final del párrafo se nos presenta una pista: el objeto debe ser digno para la nación, lo cual implica que la decisión de patrimonializarlo estaría en manos de un representante de la nación, posiblemente un funcionario público. Sin embargo el problema se agudiza si situamos al *objeto* dentro de la cultura material de un grupo humano ajeno al funcionario. Un objeto que, por ejemplo, forme parte de un ritual y tenga un valor simbólico pero que a simple vista sea un objeto cualquiera, como una piedra.

Otra pista nos brinda Josep Ballart cuando al hablar de patrimonio cultural material, sostiene que:

... tiene que ver con transmisión de mensajes culturales vía objetos (...) que hacen de verdaderos mensajeros de cultura, así como de permanentes testimonios de hechos de civilizaciones. La materialidad

y durabilidad propia de los objetos (...) los hace buenos agentes transmisores de mensajes a través del tiempo (Ballart, 2001: 13).

En este concepto está implícito el valor inmaterial, ya que si bien la perdurabilidad hace mención a los materiales constitutivos en cuyos niveles de fragilidad un objeto es más o menos vulnerable de degradación, en los “mensajes” que pueda transmitir el objeto radica su verdadero valor.

El valor inmaterial resulta tan sugestivo que el concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) fue incorporado recientemente, en octubre de 2003, a los postulados que sobre Patrimonio Cultural, ha construido la UNESCO con el objeto de salvaguardar las manifestaciones que conectan a las poblaciones con su historia, entorno, ideas y creencias: con su cultura. Es también un concepto que se redefine de forma paralela a la readaptación y construcción de nuevos sistemas culturales. El elemento central del PCI son las personas que, individualmente o en comunidad, mantienen y custodian los saberes y las tradiciones de los pueblos. La UNESCO define el Patrimonio Cultural Inmaterial, como:

... los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes –que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003).

La Convención sobre PCI se apoya en varios instrumentos internacionales en materia de derechos humanos como antecedentes de la Declaratoria de PCI: la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966 y el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos de 1966. La UNESCO destaca la Recomendación que realizó sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular en 1989; la Declaración sobre la Diversidad Cultural en el 2002 –en la que declara a la diversidad cultural patrimonio común de la humanidad–; la Declaración de Estambul, que fue aprobada por la Tercera Mesa Redonda de Ministros de Cultura, como momentos relevantes dentro de la importancia de la concepción de PCI (UNESCO, 2003). En el artículo 2, número 1) el documento declara que “a los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos

internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible". Esta declaración complejiza el ámbito del PCI -sobre todo cuando hablamos de las prácticas de algunas culturas ancestrales-, si constatamos que los derechos humanos pueden ser universales en un documento internacional pero no son "compatibles" con ciertas prácticas culturales. Dicho de otro modo, la epistemología occidental ha construido un horizonte de significados que no incluye otros tipos de construcción de conocimiento que pueden, si no justificar, por lo menos aclarar ciertas prácticas que vistas desde afuera incurren en una afrenta contra los derechos humanos, y por defecto, tendrían que ser excluidos de una eventual incorporación en el registro de patrimonio inmaterial de la humanidad.

Un ejemplo de estas prácticas está expresado en la tsantsas del pueblo Shuar (Harner, 1978; Karsten, 2000; Descola, 2001), cabezas humanas reducidas al tamaño de una toronja, cuya elaboración obviamente implica la muerte del enemigo, y que tienen una intrincada red de elementos rituales y simbólicos implícitos. Si fueran las tsantsas un ejemplo de las tensiones entre derechos humanos y cultura material, habría que preguntarse sobre la pertinencia de exhibir estos objetos al público; y no solo eso, sino de presentarlos como los objetos más valiosos de todo el fondo etnográfico del MEN, frase recurrente de guías y funcionarios del museo. Como dice Américo Castilla:

... un gran cambio... promovido eficazmente por la UNESCO, elevó la consideración de los usos, las costumbres y los saberes cotidianos de la sociedad a la categoría de patrimonio inmaterial. El resguardo de estos productos sociales recibió una nueva atención política, expresada mediante subsidios, y expandió el campo de acción de los museos históricos y de ciencias en torno a los valores culturales de las comunidades (Castilla, 2010: 10).

En el marco internacional, la UNESCO tiene la atribución de reglamentar las políticas internacionales sobre patrimonio que los Estados miembros acatan en sus respectivos territorios. Para que las políticas internacionales sobre patrimonio se puedan aplicar en los diferentes Estados se crearon legislaciones nacionales. En el Ecuador se expidió la Ley de Patrimonio Cultural en el año 1979, en el Gobierno de Osvaldo Hurtado Larrea. Un año antes, en 1978, se creó el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), entidad del Sector Público con ámbito nacional. El INPC nació con la misión de "investigar, normar, regular, asesorar y promocionar las políticas sectoriales de la gestión patrimonial, para la preservación, conservación, apropiación y uso adecuado del patrimonio material e inmaterial", con la finalidad de "difundir y lograr la concienciación de los diversos actores involucrados, sobre la importancia y

preservación del patrimonio cultural para beneficio de las presentes y futuras generaciones”<sup>30</sup>.

El INPC cuenta desde hace algunos años con el sistema de información ABACO, base de datos en que no solo se registran sino que se masifican las manifestaciones culturales clasificadas en los cinco ámbitos establecidos por la UNESCO. El sistema se alimenta con fichas de registro e inventario de bienes y manifestaciones culturales, elaboradas por el INPC y otras instituciones culturales. Hasta el momento están registradas 5768 fichas de patrimonio cultural inmaterial; 921 bibliotecas; 2753 archivos de documentos; 1406 archivos fílmicos; 18934 documentos; 1027 sitios arqueológicos; 6733 objetos arqueológicos; 8056 bienes muebles; 14480 bienes inmuebles. Estas cifras no contemplan el territorio nacional porque en algunos casos no todas las provincias han subido al sistema sus registros. Al observar el volumen de elementos patrimonializados es posible concluir que existe mayor preocupación por salvaguardar el patrimonio cultural que hace algunas décadas; y más recientemente el interés se ha dirigido al patrimonio inmaterial. Con esto se logra que el patrimonio sea más incluyente “ya que amplios segmentos de la cultura popular han sido reconocidos y han pasado a formar parte de las tradiciones nacionales” (Kingman, 2011: 234). Pero también es sugestiva la declaración de Kingman al mencionar que a través de las políticas estatales se intenta de conjugar los objetivos o los planes de desarrollo con la reinvenCIÓN de una tradición nacional. “Del mismo modo, como todos los recursos van a ser incorporados al desarrollo nacional, las distintas manifestaciones culturales de los pueblos que integran una nación pasarían a ser inventariadas como parte de su patrimonio” (OpCit: 235). ABACO es un buen ejemplo de ello.

### **Los bienes etnográficos como patrimonio del Estado.**

El Art. 7, letra g), de la Ley de Patrimonio Cultural, declara como bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado a “los objetos etnográficos que tengan valor científico, histórico o artístico, pertenecientes al patrimonio etnográfico”, sin explicar lo que significa este patrimonio. Los tres valores signados en este artículo no indican la importancia cultural que estos objetos pueden tener para los grupos o las comunidades que los producen localmente. La singularidad de un objeto no puede estar respaldada en el criterio de expertos externos que utilizan modelos estructurados de encuestas con

---

<sup>30</sup><http://inpc.gob.ec/direcciones-regionales/quito-r1-y-r2>

formato homogéneo –generalmente a través de fichas técnicas- delegadas a estudiantes secundarios o –en el mejor de los casos- universitarios poco comprometidos con la veracidad de la información. La singularidad de un objeto está determinada por el valor que le otorga la comunidad, su valor de uso, y solo con proyectos etnográficos participativos con las comunidades bajo la supervisión de profesionales en antropología puede escudriñar este valor. Algunos aspectos sobre etnografía se encuentran en el Art. 31 de la mencionada Ley que da atribuciones al INPC para adoptar medidas conducentes a la conservación de las “costumbres, lenguaje, manifestaciones culturales, artesanales, técnicas, artísticas, musicales, religiosas, rituales o comunitarias que los mismos indígenas hayan reconocido como recurrentes y válidas para su identificación y expresión cultural”. La Ley en este caso se refiere a aspectos más amplios de la cultura que tienen relación con el patrimonio material e inmaterial, no solo a los objetos. De hecho, el concepto de la cultura material va más allá de las "cosas" que expresan materialmente y fenomenológicamente ideas como la elegancia o el balance, creando un enfoque más holístico de la cultura material que se aproxima más a muchas tradiciones indígenas (Edwards, 2006: 2).

Entre otras funciones, el INPC es responsable de gestionar y oficializar las declaratorias de Patrimonio Cultural –material e inmaterial- de la nación. Sobre la importancia de una declaratoria, la UNESCO (1972) establece que "Un Bien declarado Patrimonio de la Humanidad es un legado de la comunidad internacional y su presencia en un determinado país, le exige a este país un incremento de imaginación, preocupaciones y gastos para conseguir su protección y defensa. El PCI, según este organismo internacional, debe preservarse porque tiene la capacidad de transmitir sentimientos de “identidad y continuidad contribuyendo así a promover el respeto por la diversidad cultural y la creatividad humana” (UNESCO, 2003), que están contempladas en los tratados internacionales de Derechos Humanos.

Pero en la práctica se ha ido más allá, se están patrimonializando las culturas o parte de su “patrimonio inmaterial” bajo una lógica de registro y catalogación según los cinco ámbitos del PCI establecidos por la UNESCO. Habría que preguntarse entonces ¿qué persiguen estas políticas estatales e internacionales que patrimonializan a todo un pueblo, sus costumbres, conocimientos, indumentaria, cultura material, o a su lengua, que, como en el caso de los Záparas en el Ecuador, es patrimonio cultural de la humanidad? ¿Qué ventajas –o desventajas- tienen estas decisiones patrimonialistas sobre estas culturas?, ¿se ha consultado a los detentores su opinión sobre tales

declaratorias?

En el prólogo de *El Sueño de los Záparas*, escrito por Anne-Gaël Bilhaut, con el sugestivo subtítulo de *Patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía*, Jacques Galinier (en: Bilhaut, 2011: 16) apunta que el título del libro “alude con mucha sutileza a la complejidad del tema de lo inmaterial, a través de la producción de un patrimonio amerindio hoy reconocido por las instituciones nacionales e internacionales”. Lo más importante de la cita de Galinier es que alude a un tema más complejo que lo inmaterial; alude al reconocimiento del patrimonio por estas instituciones. Para que una manifestación cultural alcance la designación de patrimonio debe pasar por el filtro institucional, lo que implica que debe llenar una serie de requisitos formales para lograr tal reconocimiento. Pero si no logra reunir estos requisitos, ¿podría decirse que deja de ser patrimonio? Es posible que con la patrimonialización estemos asistiendo a una jerarquización de unos pueblos sobre otros como sucede con los objetos y con el patrimonio material en general. En este escenario, si un inmueble de una urbe cualquiera no consta en tan selecto inventario, se puede libremente alterar su tipología, su volumetría, el color de su fachada, su utilidad, e incluso se lo puede derruir sin que recaiga sobre el propietario ningún tipo de sanción. Si la lengua del pueblo zápara es más importante que su vestimenta –pues está patrimonializada-, ya sea ritual o de uso cotidiano, ¿ponemos énfasis en conservar la primera en desmedro de la segunda? Esta reflexión me lleva a la sospecha de la patrimonialización como exclusión, ya que las culturas o manifestaciones culturales que no estén inventariadas tendrían un tratamiento similar al inmueble que terminó destruido. “Al igual que en Europa, la noción de patrimonio ha sido asumida en América Latina en términos de amparo, salvaguarda y rescate, así como de archivo, colección e inventario” (Kingman, 2011: 233), lo que la redujo a un escenario de administración pública, en desmedro del ámbito conceptual.

### **Organizaciones indígenas y campesinas y autorepresentación.**

La idea impulsora de los gestores de los museos del Banco Central a nivel nacional, según Viviana Toapanta (2006: 3), fue “procurar que el Ecuador tuviera asideros fundamentales, pruebas tangibles y testimonios reales en los cuales afincar y consolidar un concepto de nación”. Estas pruebas tangibles y testimonios se materializaron algo tarde en el país con la creación de instituciones culturales nacionales (museos, bibliotecas, archivos), ya que otros países latinoamericanos, amparados en leyes y políticas culturales lo hicieron desde comienzos del siglo XX.

La intención con la que nació el museo etnográfico se expresa en las palabras de presentación del ex Gerente General del Banco que quedaron impresas en el folleto que difundió la institución con motivo de la inauguración oficial sus salas:

... describir en sus notas más características las culturas de este polifacético, pluricultural y multiétnico país, en cuyo seno conviven, pacífica y fraternalmente casi siempre, etnias y grupos humanos diversos (...), y todo dentro del espíritu unificador de la historia, y bajo la sombra de una estructura fundamental, el estado, que supera lo puramente individual y nos cobija a todos en un solo y único proyecto futuro: permanecer unidos y ser cada vez más fuertes espiritualmente y más solidarios, pese a las obvias diferencias que se dan entre nosotros (de la Torre, 1994)

Al revisar el primer párrafo de la presentación que acabamos de citar, el entonces Gerente Nacional del Banco declaraba que la intención de esta nueva institución cultural es “describir en sus notas más características las culturas de este polifacético, pluricultural y multiétnico país”, declaración que en los momentos actuales sería cuestionada debido a que, si bien “la Constituyente de 1997-98, reunida luego de una década de intensos debates, definió al país como multiétnico y pluricultural y reconoció los derechos colectivos indígenas y afroecuatorianos” (Ayala, s/f: 9), ahora, con los estudios sobre movilidad humana y globalización se acepta que casi todos, si no todos los países del mundo son pluriculturales. Sin embargo, la Constitución de 2008 dio un giro importante sobre este tema; en su artículo 1, define al Ecuador como intercultural, plurinacional y laico. ¿Son acaso estos cambios de términos –pasar de ser un Estado multiétnico y pluricultural a uno intercultural y plurinacional- solo cuestiones semánticas, o hay detrás de ellos tesis ideológicas implícitas?, y para el caso de estudio ¿cuáles son las consecuencias de representación etnográfica de este nuevo planteamiento y las tensiones políticas que las sostienen?

Para las organizaciones indígenas y campesinas más importantes del país, FENOCIN, FEINE, FEI, FENACLE, la interculturalidad en la nueva Constitución fue bien recibida. Incluso en los documentos políticos de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador –CONAIE, “aparece como uno de los nueve principios ideológicos integrado a las demandas al Estado monocultural y hegemónico, y a la transformación de las actuales estructuras, instituciones y relaciones, con miras a la conformación de una sociedad distinta” (Walsh, 2009: 53). El diálogo intercultural fue el postulado principal en la Declaratoria de la diversidad cultural como patrimonio común de la humanidad (UNESCO, 2002), como la mejor herramienta para garantizar la paz entre “culturas y civilizaciones”. La interculturalidad, según Ayala Mora:

... va mucho más allá de la coexistencia o el diálogo de culturas; es una relación sostenida entre ellas. Es una búsqueda expresa de superación de prejuicios, racismo, desigualdades, asimetrías que caracterizan a nuestro país, bajo condiciones de respeto, igualdad y desarrollo de espacios comunes (Ayala, s/f: 16).

Este tránsito del discurso oficial desde el multiculturalismo hacia la interculturalidad está ausente en el museo que mantiene muestras que representan a los grupos étnicos anclados a la geografía y sin relación alguna entre ellos y menos aún con la sociedad ecuatoriana.

El ex Gerente del Banco continúa la presentación mencionada afirmando que en el “seno” del país “conviven, pacífica y fraternalmente casi siempre, etnias y grupos humanos diversos (...), y todo dentro del espíritu unificador de la historia y bajo la sombra de una estructura fundamental, el estado, que supera lo puramente individual y nos cobija a todos en un solo y único proyecto futuro: permanecer unidos”. Respetando la distancia que nos separa desde esta presentación -1994-, creo que en el Ecuador los grupos humanos han vivido historias distintas; tampoco la convivencia pacífica y fraternal entre los grupos humanos diversos es una constante histórica. Si bien en el país no se han vivido episodios de violencia como los de nuestros países vecinos, las luchas reivindicatorias de diversos sectores sociales han permitido alcanzar conquistas sociales y políticas importantes, sin las cuales difícilmente se habrían logrado, y estas luchas y conquistas son parte de lo invisible del museo.

Habría que preguntarse si los gestores del museo idealizaron sus salas en un momento coyuntural no solo por la emergencia de mostrar los objetos colecciónados, sino para mostrar a los grupos étnicos en armonía con el Estado, tomando en cuenta que los ecos del levantamiento indígena de 1990 todavía sonaban en la opinión pública al momento de creación del museo, levantamiento que postulaba entre sus demanda el reconocimiento de las nacionalidades en lugar de las etnias y el Estado plurinacional en lugar del *uninacional* (Cruz, 2012); y que paralelamente a la inauguración de sus salas se realizaba el segundo levantamiento más importante en toda la historia nacional. “Con esos dos actos multitudinarios, ubicados en un indefinible umbral entre manifestación política y ceremonia ritual, se instituye un agente social en la esfera pública: emerge el movimiento de los «indígenas ecuatorianos»” (Guerrero, 2000: 49).

Algo muy importante de estos levantamientos es que en su discurso no hablan únicamente de las demandas de los pueblos y nacionalidades indígenas, sino que incluyen aspectos “del interés general del pueblo ecuatoriano”, de la opresión general de

sectores ciudadanos; y más importante, “asocian a la población afroecuatoriana en sus organizaciones” (OpCit: 49). En escenarios citadinos, los indígenas comenzaron a expresar sus manifiestos en las lenguas nativas.

Una estrategia de autodefinición, o si se quiere de autodeterminación y reconocimiento está implícita en el lenguaje y el discurso que construye, entendiendo con Foucault (1970: 6) que el discurso “no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”. La irrupción de la población indígena y negra rediseña el campo político, ya que en el nuevo escenario contemporáneo los indígenas, por primera vez, “hablan por sí mismos en la arena política nacional, se representan a sí mismos como intelectuales y políticos y proponen imágenes de la nación y la ciudadanía que intentan diferenciarse de aquellas enunciadas por las élites criollas” (Prieto, 2004: 18). Otro episodio significativo que se suma a los levantamientos indígenas fue el Quinto Centenario del Descubrimiento de América, en 1992 (en medio de los dos levantamientos), que provocó dos posiciones diametralmente opuestas.

Por un lado las celebraciones y actos conmemorativos organizados y patrocinados por los sectores hegemónicos y los mismos gobiernos latinoamericanos. Por el otro, la condena y acaloradas protestas de los indígenas de toda América, con el apoyo de “intelectuales y organizaciones no gubernamentales”, marcadas en el Ecuador “por una exitosa marcha de los indígenas Amazónicos al centro del gobierno en Quito en demanda de tierras, de autonomía cultural y de su reconocimiento como *nacionalidades*,” (Muratorio, 1994: 109-110).

En el discurso, el ex Gerente sitúa a la historia del país cobijada “bajo la sombra de una estructura fundamental, el Estado”. De las numerosas historias de los diversos grupos, parece que la que realmente importa para los fines del Estado es la que cuenta el sector dominante, la historia oficial, como herramienta de un proyecto “único” de nación: el permanecer unificados bajo un imaginario construido en un molde a la medida y que está por encima de las individualidades de los pueblos. En el mejor de los casos, hasta antes de la creación de las organizaciones indígenas, así como de los levantamientos y movilizaciones señaladas, el Estado y sus instituciones, actuaban como ventrílocuos de las minorías sociales (Guerrero, 2000), pero sin permitirles expresar su propia voz, o transformándola para que encaje en el discurso oficial.

Incluso los historiadores y los políticos indigenistas de la primera mitad del siglo

XX creían expresar la voz de la población india, pero sus lectores, como advierte Michel Baud (2003: 78), oían y veían “simplemente la voz y las proyecciones de la población criolla no india”, proyecciones que daban más una idea “de la manera de pensar de la élite no indígena, que de la realidad de la población india”.

En este punto recojo la pregunta que se hace Claudio Lomnitz (2009: 347) sobre “¿qué es lo que hace a un país emocionalmente plausible y políticamente viable desde una perspectiva interna?”. Benedict Anderson (1993: 23) “con espíritu antropológico” propone una definición de nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. Después atribuye a la nación la categoría de comunidad porque “independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (OpCit: 25). Parece que es ese “compañerismo profundo” o “fraternidad” de la que habla Anderson al que apela el ex Gerente del Banco en la nación que se imagina. Podrían llenarse muchas páginas poniendo ejemplos de lo contrario en el Ecuador. La horizontalidad no lo ha caracterizado en la construcción de la nación, más bien ha sido una relación jerárquica con vínculos que Lomnitz llama “de dependencia”; y el compañerismo puede ser una característica de grupos más bien pequeños pero no de la población en su conjunto. Revisando los episodios y las tensiones que han construido la nación, es acertado el planteamiento de Lomnitz (2009: 356) de que “la relación entre el ideal moderno de soberanía y ciudadanía y los legítimos reclamos de las corporaciones es, por supuesto, un tema central en la historia de los siglos XIX y XX de América Latina”.

Todas las estrategias encaminadas a construir un imaginario sobre el *otro* étnico o marginal que se han revisado parecen tener un objetivo común, crear sentidos de diferencia en la población blanco-mestiza, en el sentido común ciudadano. Hacer ver a ese *otro* como sujeto que por ser marginal debía ser controlado y administrado se convirtió en un paradigma de dominación. Al visibilizar las diferencias se consigue un sentido de pertenencia: yo no soy como él/ella. Stuart Hall (en Fitzell, 1994: 58) sostiene que “...las ideologías no consisten en conceptos aislados y distintos, sino en la articulación de diferentes elementos en un conjunto o cadena de significados distintivo”. En este sentido, la ideología de los sectores dominantes de la nación que desde diferentes formas discursivas crea al *otro*, parece busca un consenso para la dominación y el sometimiento.

## CAPÍTULO III DE LA INSTITUCIÓN A LA CULTURA

### **Historia institucional del MEN**

Desde este capítulo voy a apoyarme en la narrativa de funcionarios y ex funcionarios del Área Cultural del ex Banco Central, hoy Ministerio de Cultura, para conocer quién y bajo qué políticas públicas o institucionales produjo las formas de representación en las salas del MEN. Con este ejercicio busco vincular los testimonios de su experiencia de vida dentro de la historia del Banco y del museo con los niveles de poder que tuvieron al asumir distintos grados de responsabilidad. Los relatos, sin ser oficiales, otorgan datos cualitativos que me acercan al discurso oficial y me permiten contextualizar y explicar las intenciones que dieron forma a decisiones políticas y museográficas en la conformación del museo. El interés del relato y la narrativa, dice Van Manen:

... puede ser visto como la expresión de una actitud crítica del conocimiento como realidad técnica, como formalismo científico y del conocimiento como información. El interés por la narrativa expresa el deseo de volver a las experiencias significativas que encontramos en la vida diaria (del informante), no como un rechazo de la ciencia, sino más bien como método que puede tratar las preocupaciones que normalmente quedan excluidas de la ciencia normal (Van Manen citado en Ricoeur, 2000: 95).

El Banco Central del Ecuador nace en 1927 como Instituto Emisor y conductor de la economía del país, siendo así me pregunto ¿por qué esta institución creada para dirigir los designios económicos del país se interesa por la actividad cultural, por adquirir colecciones de objetos patrimoniales, por la creación de museos y otras dependencias culturales? En el contexto de una institución económica, me pregunto ¿cómo hizo operativas sus relaciones de poder a nivel nacional para mediar en la creación del MEN? Para responder estas preguntas hay que situarse en el momento de la creación misma del Banco y en la influencia que tuvo la Misión Kemmerer<sup>31</sup>, contratada por el gobierno de Isidro Ayora en 1926 para crear el Banco Central y otras instituciones financieras<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> La misión Kemmerer también fue contratada por los gobiernos de Bolivia, Chile, Colombia, Guatemala, y Perú, entre 1919 y 1931, con el fin de consolidar la estabilidad monetaria con la creación de los Bancos Centrales y otras instituciones financieras, y por el gobierno de México en asesoría financiera. [http://www.fitproper.com/documentos/propios/Mision\\_Kemmerer.pdf](http://www.fitproper.com/documentos/propios/Mision_Kemmerer.pdf).

<sup>32</sup> Otras instituciones financieras que creó el gobierno ecuatoriano con la asesoría de la Misión Kemmerer fueron la Superintendencia de Bancos, la Contraloría General de la Nación y la Dirección General de Aduanas (Muñoz, 1988: 34)

Dentro de los componentes operativos que proponía la Misión estaba el llamado *concepto kemmeriano* según el cual las utilidades de un Banco Central deben ser revertidas al pueblo en cultura (Muñoz, 1988: 184).

Este concepto no fue aplicado desde el inicio, tuvieron que pasar varias décadas para que el Banco incursione en la actividad cultural al crear su primer museo en Quito el año 1969 bajo la importante iniciativa del arquitecto cuencano Hernán Crespo Toral, fundador y Director del Museo Arqueológico y Galerías de Arte del Banco Central del Ecuador entre 1959 y 1975, y Director General de los Museos desde 1975 a 1987, cuando era Gerente General de la institución Guillermo Pérez Chiriboga. Es probable que Crespo aplicara en estas dependencias los conceptos y metodologías de su formación en museografía e historia del arte adquiridos entre 1958-59 en el Ecole du Louvre, establecimiento de enseñanza superior que desde 1882 imparte las cátedras de arqueología, epigrafía, historia del arte, historia de las civilizaciones y museología en el interior del Palacio del Louvre, en París. La misión con la que nació la Ecole du Louvre fue sacar las colecciones al público para instruir sobre el conocimiento que contienen,<sup>33</sup> misión que seguía la línea de pensamiento ilustrado de los primeros museos modernos franceses.

En 1977, el también cuencano Dr. Ricardo Muñoz Chaves fue designado presidente de la Junta Monetaria<sup>34</sup>. Dentro de sus funciones formó parte del grupo colegiado integrado por Simón Espinosa Cordero, Irving Zapater y Francisco Aguirre, que creó el Centro de Investigación y Cultura (CIC), cuyo objetivo principal fue “el rescate de los tesoros culturales del país y el apoyo a los esfuerzos de superación cultural, con presencia y acción en todos los sectores del Ecuador (OpCit: 72).

Se puede rastrear un argumento en defensa de la creación del Área Cultural del Banco Central, que integraría al CIC con los museos, en el discurso de presentación del Plan Trienal de Desarrollo Cultural, ofrecido en Quito en 1983 por Abelardo Pachano, entonces Gerente General:

Muy difícil resulta hacer política económica cuando se desconoce un país, muy difícil o imposible tratar de interpretar a un pueblo si no se conoce su historia, es por ello que para poder identificar una adecuada política económica, es necesario conocer nuestro ancestro. Mientras más rico sea nuestro conocimiento del pasado cultural del Ecuador, más sólido será nuestro desarrollo, más sólida será nuestra política

---

<sup>33</sup> <http://www.ecoledulouvre.fr/es/escuela-del-louvre/historia>

<sup>34</sup> En 1948 la Ley de Régimen Monetario sustituyó al Consejo de Administración del Banco Central por la Junta Monetaria.

económica, más sólido será nuestro futuro (Discurso de Pachano citado en Muñoz, 1988: 185).

Este discurso estaba enmarcado en un momento importante de la valoración y profesionalización de las ciencias sociales en el país impulsado por la PUCE y la FLACSO<sup>35</sup>. Paralelamente, el Banco Central invirtió recursos para investigación arqueológica, antropológica, histórica, cultural y económica (Luna, 2013: 19). Como parte de su actividad cultural, el CIC lanzó su primer volumen de la serie *Cultura*, editado en 1979. El mérito de esta serie es que empieza a incorporar los primeros estudios culturales auspiciados por el Banco Central. Posteriormente y por iniciativa de Hernán Crespo el Museo del Banco lanza la serie *Miscelánea Antropológica*, liderada por el danés Olaf Holm, Director del Museo en Guayaquil. La decisión de que el Área Cultural tenga presencia en las sedes regionales del Banco Central fue siempre, según consenso de los ex funcionarios entrevistados, una preocupación de Hernán Crespo. De esta forma el Banco abrió museos en Quito, Guayaquil, Cuenca, Riobamba, Manta, Esmeraldas y Loja.

En Cuenca el CIC<sup>36</sup>, que estuvo a cargo del historiador Juan Cordero Iñiguez desde su fundación en 1979, creó el Archivo Histórico con las recientes adquisiciones de las bibliotecas de los escritores cuencanos Víctor Manuel Albornoz<sup>37</sup> y Alfonso Andrade Chiriboga. Las colecciones arqueológicas, etnográficas y pictóricas donadas o adquiridas en años anteriores por el Banco fueron la base material para la posterior creación de los museos.

Para organizar los museos en Cuenca el Banco vinculó a René Cardoso Segarra a la regional en 1978 por invitación de Hernán Crespo y Sergio Durán, este último como subdirector de los museos del Banco Central con sede en Quito. Cardoso venía de especializarse en museografía en el Centro Churubusco del Instituto Nacional de Antropología de México donde conoció y fue compañero de Durán, con quien mantuvo las primeras conversaciones para su designación bajo la figura de encargado de la organización de las colecciones del Banco Central en Cuenca. Luego, a los dos años, fue nombrado jefe del museo. Antes de que se integren en una sola dependencia que sería el Área Cultural, el CIC y la Dirección del Museo tenían roles definidos, como

---

<sup>35</sup> La Pontificia Universidad Católica del Ecuador PUCE creó el Departamento de Ciencias Históricas dedicado a la formación (...) de investigadores en historia. La Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO arrancó el programa internacional de maestría en Historia Andina (Luna, 2013: 19).

<sup>36</sup> Para ampliar sobre la gestión cultural del CIC en Cuenca, revisar (Muñoz, 1988: 186-195)

<sup>37</sup> Albornoz nació en el Perú pero desde su temprana edad se radicó en Cuenca con sus padres.

explica Cardoso:

En ese tiempo ya estaba conformado el CIC, dirigido por el doctor Juan Cordero, pero este centro manejaba básicamente la biblioteca y el archivo. La colección que estaba guardada, estaba esperando por alguien que llegue y la organice. Mi primera tarea fue ordenar, documentar, conservar y preservar las colecciones. La primera muestra arqueológica que yo organicé y diseñé, fue la exposición del Banco Central en Cuenca llamada *Viejos Platos del Carchi*, presentada en 1979 en el salón del pueblo de la Casa de la Cultura núcleo del Azuay. La disposición de Hernán Crespo fue que esta primera exposición sea itinerante, tenía que ser presentada en Cuenca y de allí en las principales ciudades del país (René Cardoso, 2014, entrevista).

Según Cardoso, un aspecto importante de que esta y otras exposiciones tengan el carácter de itinerante era que el museo salga de las cuatro paredes para acercarse a las comunidades, una visión que compartía con Hernán Crespo y Francisco Aguirre, uno de los gestores culturales del Banco en Quito. Es de precisar que ni Crespo ni Cardoso participaron conceptualmente en el MEN, porque para esa fecha, 1993-1994, ya habían renunciado a la institución. El Director del Área Cultural en ese momento era Juan Cordero y el museógrafo Francisco Álvarez, encargado del guión y el montaje del MEN y de los otros museos en el edificio recién construido en Pumapungo.

La renuncia de Crespo a la Dirección de los Museos del Banco Central, que se concretó en 1987 y que repercutió en la salida de parte de su equipo de trabajo, entre ellos Cardoso en 1990, se debió a las profundas diferencias sobre el tratamiento político de la cultura desde la gestión institucional que mantenía con el Presidente de la República de ese entonces, León Febres Cordero, quien incluso lo tildó junto a otros actores culturales de “sociólogos vagos” (Cardoso, 2014, entrevista). Desde los sectores más altos del poder político de Febres Cordero se ejercieron una serie de presiones para que Crespo abandone el cargo, dejando a su salida truncados varios proyectos, entre ellos el de construir un edificio para los museos de Cuenca. Esta aspiración comienza a tomar forma por la decisión de las autoridades de Quito en transferir a Juan Cordero desde la dirección del CIC a la subgerencia del Área Cultural regional. Un imperativo era especializar los museos en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca. Cordero recuerda que:

En el Área Cultural, el Banco creó una Dirección Nacional y las Subgerencias de Guayaquil y Cuenca. Yo acudía a Quito como Director o Subgerente del Área Cultural (de Cuenca), y se nos notificó que había una decisión de especializar a los museos. A Quito se le asignó el gran Museo de Arqueología Nacional, Guayaquil tenían ya una especialidad que era el arte moderno y contemporáneo, entonces

se le dio la oportunidad de organizar el Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo; y a Cuenca, con esta base que tuvimos de etnografía de (las colecciones) Luis Moscoso Vega y de las piezas del padre Crespi, se decidió darle la responsabilidad del Museo Etnográfico Nacional. Es una decisión de las autoridades de Quito que especializaron a cada una de las tres ciudades principales del Ecuador en tres museos nacionales (Juan Cordero, 2014, entrevista).

Francisco Álvarez se integró al Banco en 1985 como parte de un equipo de restauradores que tenían que intervenir una pintura mural del artista cuencano Nicolás Vivar que se encontraba en el Itchimbía. Ahí conoció la Reserva Etnográfica del Banco en Quito. Al terminar la restauración, Hernán Crespo le transfirió a la regional de Cuenca en calidad de Jefe de Museos siendo todavía René Cardoso Director de Museos. Al renunciar Cardoso, Álvarez ocupó la Dirección. Sobre la especialización de los museos de las tres ciudades, Álvarez asegura que por iniciativa suya y de los directores de los museos del Banco en Quito, Augusto Tamariz, y Guayaquil, Freddy Olmedo, a la que se sumó el arquitecto Pérez Pallares, funcionario del Banco en Quito, se realizó la especialización de los museos regionales. En sus palabras Álvarez comenta:

Un año y medio antes de la creación del museo etnográfico nos reunimos los directores de museos de Quito, Guayaquil y Cuenca para diversificar los museos a nivel nacional, y nosotros queríamos que etnografía viniera a Cuenca, ya que creímos conveniente que en el sur del país se establezca este museo (debido a que) vivíamos de una manera más intensa todo lo que supone la cultura viva, la etnografía en general y pensábamos que era necesario dar a conocer al hombre, sus manifestaciones culturales, sus artesanías, en Cuenca. Propusimos que se haga el museo nacional etnográfico en esta ciudad y fue aceptado en el consenso que tuvimos los tres directores en la ciudad de Quito (Francisco Álvarez, 2014, entrevista).

El acuerdo fue que Quito tenga el museo nacional de arqueología, Guayaquil el de arte contemporáneo, y Cuenca el museo nacional etnográfico, pero también sería sede de arte del siglo republicano del XIX y la arqueología regional, aunque estas últimas no con carácter nacional. La especialización de los museos regionales, según Álvarez perseguía tres objetivos fundamentales, el primero era que la ciudadanía en general y la gente que nos visita, en particular el sector turístico, tenga una idea general del contexto cultural a nivel nacional. Otro objetivo era que con las colecciones temáticas estuvieran agrupadas para poder conservarlas de mejor manera, la fragilidad material de los objetos etnográficos requería un clima como el de Cuenca para su preservación. Por último, con los museos especializados se podía sacar las obras de las Reservas en que habían pasado muchos años guardadas para que puedan exponerse en museos temáticos que puedan

albergar en sus salas la mayor cantidad de objetos. Tomada la decisión, Álvarez tenía que resolver el local que debía albergar al museo etnográfico, sabiendo que los objetos que se iban a exponer necesitaban mucho espacio.

### **Adquisición de colecciones**

Si las colecciones del siglo XIX y comienzos del XX reflejaban desde el paradigma evolucionista el interés de apropiación y clasificación de los objetos de la naturaleza y los botines de culturas exóticas para presentarlos en ferias, exposiciones y museos en los Estados civilizados con fines científicos y pedagógicos, me pregunto ¿cuáles fueron las motivaciones para que una institución del Estado como es el Banco Central, adquiera colecciones a lo largo del territorio nacional?

Juan Cordero, Director del Área Cultural del Banco Central al momento de la creación del MEN, relata que la institución, cumpliendo con la recomendación de la misión Kemmerer, llegó a determinar que el Banco debía no solamente respaldar sus emisiones monetarias en oro físico, sino también que debía invertir parte de sus utilidades y respaldar sus emisiones con acopio de bienes culturales. Aquí aparece un elemento significativo para entender las decisiones políticas en lo que se refiere a las motivaciones que llevaron al Instituto Emisor a adquirir objetos patrimoniales. La sugerencia de invertir se explica desde ámbito económico; la transformación de la cultura material en mercancía ya que, como dice Appadurai (1991 [1986], 17), el “intercambio económico crea valor en los objetos”. En su análisis, Appadurai retoma el concepto de Simmel (1978) de que el “valor no es una propiedad inherente a los objetos, sino un juicio acerca de ellos emitido por los sujetos” para plantear que “lo que crea la conexión entre intercambio y valor es la política”, o en nuestro caso la decisión política de adquirir objetos vía transacciones de mercado.

El valor económico o valor de cambio está ejemplificado en las palabras de Cordero de que, siguiendo las recomendaciones de la Misión Kemmerer, el Banco respaldaría sus emisiones en bienes culturales. La inversión y el acopio también remiten a una jerarquización de unos objetos sobre otros, de un patrimonio sobre otro. Esto puede explicar el hecho de que las primeras colecciones adquiridas por el Instituto Emisor estuvieran conformadas por piezas de oro arqueológico y arte colonial y republicano. El interés por el oro arqueológico pudo estar justificado porque el decreto ejecutivo por el que se creó el Banco Central en 1927 obligaba al Ecuador a "mantener

reservas en oro equivalente al 50 % de sus billetes en circulación. Por esta razón las reservas se contabilizaron con el patrón oro” (Almeida, 2009: 2)

Así fue como el Banco Central entró en la gestión política de adquirir colecciones y objetos y de organizar museos en varias ciudades del país. Andrés Abad (2013, entrevista), Director del Área Cultural después de Cordero, explica esta dinámica al referirme que la adquisición de bienes patrimoniales comienza en la década del cuarenta, cuando los funcionarios del Banco en Quito adquieren piezas de oro arqueológico con la finalidad de fundirlas y hacer lingotes para acrecentar la Reserva Monetaria que respaldaba la emisión de la moneda nacional, el sucre. Debo advertir que esta opinión no es compartida por Carlos Landázuri y María Ordóñez ni por Eduardo Almeida, para quienes si bien en un momento esa era una opción, el oro arqueológico “por suerte para el país”, no fue transformado en lingotes y se conservó en su forma original. Sí hay una coincidencia entre Abad, Landázuri y Ordóñez en que para la adquisición de estos objetos, los funcionarios del Banco no se preocupaban en averiguar su origen, estos podían provenir de “tumbas que se hallaban por casualidad, por la interesada astucia de los huaqueros, o como resultado de investigaciones arqueológicas” (Landázuri y Ordóñez, 2011: 79). En las décadas de los sesenta y setenta, caracterizadas por la inclusión de políticas públicas culturales en el marco legal del Estado ecuatoriano<sup>38</sup>, con Hernán Crespo Toral a la cabeza de una nueva visión institucional en lugar de fundir las piezas, los funcionarios comienzan a catalogarlas, inventariarlas y conservarlas. Así nace el primer fondo de oro del Banco Central en Quito (Abad, 2013, entrevista).

Posterior a estas compras aisladas, la primera colección completa que adquiere el Banco Central es la de objetos arqueológicos de propiedad del suizo Max Konanz que adquiere en 1960<sup>39</sup>. Esta colección y las piezas de oro arqueológico son la base del fondo patrimonial que, junto con obras de arte colonial y republicano adquiridas paulatinamente desde la misma época, conformarán el primer museo del Banco Central inaugurado en Quito en diciembre de 1969 (Landázuri y Ordóñez, 2011: 80). Sucesivas compras posteriores fueron posibles por el incremento de divisas que generaron

<sup>38</sup>El Ecuador es miembro de la UNESCO desde el 22 de enero de 1947, sin embargo, el estado expide la Ley de Patrimonio Cultural el 9 de junio de 1978 y el primer Reglamento General de la Ley de Patrimonio Cultural el 16 de julio de 1984.

<sup>39</sup>“El sol de oro que el Banco Central adoptó como su símbolo fue la pieza número 431 del museo particular de Max Konanz y seguramente procede de Chunucari, cerca de Sígsig, en Azuay”, <http://www.revistavance.com/palabras-y-piedras-sueltas/740-konanz-un-andariego-que-vino-de-suiza.html> (visitada en 1 de marzo de 2014)

ingresos al Banco por el Boom petrolero de la década del 70, lo que resultó en un gran mercado de arqueología a nivel nacional que tuvo como efecto colateral no deseado el incremento del huaquerismo y el consecuente deterioro de varios sitios arqueológicos a nivel nacional por manos inescrupulosas. Es también la época en que se compran las primeras colecciones etnográficas. En 1979, Magdalena Gallegos de Donoso, antropóloga e historiadora del arte riobambeña, es comisionada por Hernán Crespo para adquirir objetos de las culturas del centro del país. En 1985, Olga Fisch -ciudadana húngara que vivió en Quito donde tenía una tienda de artesanías desde la que trabajaba con los artesanos del norte y centro del país, especialmente en el diseño y elaboración de tejidos- dona al Banco una importante colección de objetos festivos y rituales de la provincia de Cotopaxi, colección conocida como “*Danzantes de Corpus Christi*” (Muratorio: 1985) que actualmente reposa en la Reserva Etnográfica en Cuenca. Otras colecciones menores de continuas compras se guardaban en bodegas del Banco en Quito sin observar criterios básicos de conservación por lo que con el tiempo comenzaron a deteriorarse.

El interés de Hernán Crespo no se centró solamente en objetos sino en otros acervos culturales, como documentos y bibliotecas. Sin embargo, quienes decidían en última instancia todas las adquisiciones eran el Gerente General del Banco y el Presidente de la Junta Monetaria de turno, en Quito. En 1978 se decidió comprar la biblioteca de Jacinto Gijón y Caamaño, y fue la oportunidad por la que Cordero se vinculó a la institución:

Yo me vinculé con el Banco por mis conocimientos sobre libros, tanto en la parte cultural por mi formación en la Facultad de Filosofía con especialización en España, y por la parte práctica, porque comencé mis trabajos muy temprano, a los 18 años, como dependiente de una librería de los jesuitas que se llamó Pedro Canisio, vendiendo libros, aquí en Cuenca. Vino de Quito el Director del Centro de Investigación y Cultura (CIC), Simón Espinoza Cordero para averiguar quién podría valorar la biblioteca de don Jacinto Gijón y se sugirió mi nombre. Allí me vinculé con el Banco Central en el avalúo de esta biblioteca en Quito. La biblioteca también tenía un gran archivo de documentos y estaba especializada en arqueología y antropología. Luego hubo la idea de rescatar documentos históricos del archivo General de Indias y se me incluyó dentro de la Comisión, como secretario tesorero, por lo que me fui por un lapso de tres meses aproximadamente a Sevilla para organizar un equipo que tenía que microfilmear documentos. Este proceso duró algunos años después de que yo retorné de España, ya que quedó organizado un buen equipo con un gran historiador español y varias personas más. En total se rescató una gran cantidad de documentos que hoy están en microfilmes en el antiguo banco central,

hoy perteneciente al ministerio de cultura. (Juan Cordero, 2014, entrevista).

En Guayaquil la colección etnográfica, así como la colección arqueológica y la de arte contemporáneo, según Cordero, es el resultado de la gestión de Olaf Holm -historiador, arqueólogo y etnólogo danés-, durante su permanencia como Director del Museo Antropológico de esta ciudad. El objetivo de Holm era que Guayaquil tuviera una sección etnográfica dentro del museo, pero:

... al determinar las autoridades del Banco que los museos debían especializarse en las diversas ciudades más importantes del país, no dudó un solo momento en apoyar que se entregue a Cuenca lo que él había reunido y que, en alguna ocasión, por una inundación, se había destruido parcialmente, ya que lo etnográfico es, predominantemente, de materiales orgánicos (Cordero, 2007: 151).

La decisión de que sea Cuenca la sede del museo etnográfico fue también bien recibida por Holm, ya que a su parecer esta ciudad “tiene un clima más propicio para este fin” (Cordero, 2007: 151). Holm participó personalmente en la entrega de la colección y dio a las autoridades de Cuenca información detallada de los objetos:

... él en persona vigiló que se haga la entrega de todos los objetos que había comprado para el Banco, dio información sobre cada uno, emitió criterios sobre cómo debía restaurarse aquello que se había dañado, dio direcciones de personas que podían ofrecer en venta objetos etnográficos de la Costa y, sobre todo, orientó en la elaboración del primer guión museológico (Cordero, 2007: 151).

Al ser Cuenca la sede del MEN, las colecciones etnográficas de Quito y Guayaquil se trasladaron a esta ciudad bajo la responsabilidad de Juan Cordero:

Yo viajé a Quito para recuperar algunas piezas de etnografía para el museo de Cuenca. Viajé también a Guayaquil donde Olaf Holm había reunido bastantes piezas de carácter etnográfico pensando en algún momento hacer un museo en esa ciudad. Pero en Guayaquil hubo una inundación y se afectaron muchos objetos de material orgánico, lo poco que se salvó me entregó Holm e hicimos los trasladados correspondientes. Así Cuenca hizo un gran acopio de estos bienes, también se hizo una compra posterior Carlos Ramírez Salcedo. En la gerencia de la Junta Monetaria de Ana Lucía Armijos nos presionaron para que abramos pronto estos tres grandes museos, nos impusieron plazos que ni Quito ni Guayaquil pudieron cumplir, pero en Cuenca si lo hicimos, y con un gran esfuerzo abrimos el museo etnográfico nacional (Juan Cordero, 2014, entrevista).

El traslado de las colecciones de Quito y Guayaquil fue supervisado por Francisco Álvarez. En Quito, el fondo etnográfico, de alrededor de 8000 piezas, estaba ubicado en el Itchimbía. El fondo etnográfico de Guayaquil tenía en un principio unas 4000 piezas,

de las cuales se pudieron recuperar unas 2000, ya que la inundación destruyó las 2000 restantes.

En la gestión de Juan Cordero se compraron varias colecciones temáticas desde la regional de Cuenca. Tamara Landivar (2009: 5), actual curadora del Museo manifiesta que la Curaduría de Etnografía en esta ciudad se inicia con la adquisición de la colección etnográfica del escritor y pintor cuencano Luis Moscoso Vega. Cordero, que participó de la negociación, sostiene que esta colección se compró en 1979. En un principio, la colección estaba en una hacienda en Tarqui<sup>40</sup> que era de la esposa de Moscoso, y por estar compuesta de objetos del agro, se llamaba *museo agrario*. En 1980, el Banco adquiere a la Comunidad Salesiana las colecciones del *Museo del Padre Crespi* conformada por alrededor de 7000 objetos que incluían arqueología, arte colonial, y en menor cantidad objetos etnográficos.

René Cardoso sostiene que a su llegada en 1978 de todas las colecciones la más valiosa fue la colección de arqueología de los platos de las culturas Tuncahuán y Cuasmal, donada al Banco Central por don Guillermo Vázquez. Esa es la colección base sobre la que se constituye la organización del museo en Cuenca (René Cardoso, 2014, entrevista).

Repasando lo dicho hasta aquí, el concepto kemmeriano de integrar la economía con la cultura en las políticas del Instituto Emisor, la intención ideológica-política de Hernán Crespo –con el respaldo de Guillermo Pérez Chiriboga, Gerente del Banco por más de veinte años- de hacer público el acervo de cultura material, el rescate de patrimonio cultural, la presencia activa en el territorio nacional con oficinas destinadas al área cultural en las regionales del Banco, el énfasis en estudios y publicaciones con temas históricos, la investigación en distintas áreas de las ciencias sociales, la adquisición de colecciones y la decisión política de especializar los museos delegando a Cuenca el Museo Etnográfico y dándole a éste el carácter de Nacional, parecen ser los lineamientos institucionales que precedieron conceptual y operativamente a la formación del MEN, entre otras instituciones culturales del Banco Central. La necesidad de salvaguardar los objetos de las colecciones de Quito y Guayaquil en el ambiente apropiado que ofrece Cuenca, fue otro de los motivos para elegir a esta ciudad para Museo y Reserva de etnografía.

---

<sup>40</sup> Parroquia rural del cantón Cuenca, provincia del Azuay.

## **El museo en Pumapungo**

Cuando la regional de Cuenca adquirió la colección de Luis Moscoso todavía no había un lugar adecuado para su ubicación, por lo que fue necesario arrendar un local en los altos de un inmueble en la calle gran Colombia para ubicarla temporalmente. En los años ochenta, por iniciativa del doctor Ricardo Muñoz Chávez, en su calidad de Presidente de la Junta Monetaria, el Banco compró el terreno denominado Pumapungo de aproximadamente 5 hectáreas que pertenecía a los padres jesuitas, terreno donde funcionaba el colegio Rafael Borja. El nombre de Pumapungo se debe a que este sitio, excavado por primera vez en 1922 por el arqueólogo alemán Max Uhle, fue el centro administrativo de la ciudad inka de Tomebamba y posible lugar de nacimiento de Huayna Capac.

Hay que señalar que las colecciones y posterior museo en Cuenca se sumaron a una intención de los funcionarios del Banco por crear un museo arqueológico de sitio, ya que en las excavaciones de Max Uhle, estudiadas posteriormente a profundidad por Ernesto Salazar y entre 1981 y 1990 por un equipo de arqueólogos dirigido por Jaime Idrovo Urigüen, se recuperaron la cimentación y una gran cantidad de objetos arqueológicos que concluían que el sitio correspondía al barrio principal –Pumapungo– de la ciudad inka de Tomebamba<sup>41</sup>.

En el edificio del colegio Borja se ubicaron todos los bienes culturales trasladados desde Quito y Guayaquil y la colección que estaba guardada en la el inmueble de la calle Gran Colombia en improvisadas reservas. Este es el primer momento en que se integran todas las colecciones que formaría el museo en Cuenca en un solo espacio. Este es también un momento de transición entre la adquisición de colecciones y la creación del Museo y Reserva Etnográfica definitivos. Al no contar con un espacio físico adecuado para un museo permanente se organizaron las primeras exposiciones itinerantes con el asesoramiento de René Cardoso, como museógrafo de la regional. El museo comienza sus actividades en 1980 con exposiciones itinerantes improvisadas en las instalaciones del colegio Borja, por no tener un lugar adecuado para muestras permanentes.

A decir de Cardoso, la década de los 80 fue muy rica justamente por mantener exposiciones temporales ya que a través de este formato podían mostrarse al público

---

<sup>41</sup> Otros sitios arqueológicos que se recuperaron bajo el auspicio del Banco Central fueron Ingapirca, Tulipe, Rumiñahui, Tomebamba, Sicalpa, San Diego, Las Conceptas, La Asunción de Guano, etc (Almeida, 2009: 2).

una serie de objetos de las colecciones que tenía el Banco. Como ejemplo de esta dinámica Cardoso recuerda una gran exposición denominada *Mil años de música aborigen*, realizada con el aporte del arqueólogo Jaime Idrovo y el musicólogo Carlos Freire.

En la presentación inaugural de esta serie de exposiciones en Cuenca, con la muestra denominada *Arte religioso: algunas devociones populares*, Hernán Crespo expone los motivos de la importancia del museo en esta sede:

Un viejo anhelo culmina hoy con esta exposición, que es, al mismo tiempo término y comienzo: término de una larga gestión para crear en Cuenca el Museo del Banco Central del Ecuador, y comienzo de una presencia recia, activa y vital como núcleo promotor de cultura nutrido por una vocación humanista (Muñoz, 1988: 197).

La posición política de Crespo al sugerir a las autoridades de Cuenca la organización de exposiciones temporales mientras se planificaba la construcción de un edificio adecuado para los servicios culturales, incluido el museo, estaba sustentada en que debían salir al servicio del público cuencano gran cantidad de obras que nunca han sido vistas, que siempre permanecieron en reserva, y lo que quiso Crespo es sacar esas obras para exponerlas desde una visión humanista, no pensando solo en el turismo, sino también en educación, según recuerda José Maldonado, auxiliar de museografía desde la administración de Cardoso hasta la llegada de Álvarez. En el transcurso de esta década se organizaron exposiciones temporales con carácter etnográfico con los objetos que vinieron agregados a la colección del padre Crespi y la colección de Luis Moscoso Vega.

### **El nuevo espacio arquitectónico**

La renuncia de Crespo a la Dirección de los museos del Banco Central impidió que se concretara su anhelo de que el museo de Cuenca tuviera un edificio técnicamente construido para este fin. Los funcionarios del área económica sugerían que se adecúe el edificio del colegio Borja para el museo y se construya un edificio para las oficinas administrativas y un auditorio. Incluso se emitieron sugerencias de derrocar el edificio del colegio para construir en su lugar el museo, pero al ser considerado patrimonio arquitectónico de la ciudad este inmueble no podía ser alterado, mucho menos destruido.

La decisión de construir un nuevo edificio generó polémica en la población porque al existir el sitio arqueológico de Pumapungo, cualquier construcción sobre este

sitio era considerada un atentado contra el principal patrimonio arqueológico de la ciudad. Sin embargo, en la administración de Carlos Julio Emmanuel como Gerente General del Banco Central, se comenzaron a construir no uno, sino dos edificios y el auditorio; un edificio para el área financiera y el otro destinado para el CIC, todavía dirigido por Cordero. La construcción del edificio destinado para el CIC fue el resultado de una negociación que buscaba apaciguar los ánimos de los sectores más críticos de la ciudadanía cuencana que abogaban por el patrimonio arqueológico. El acuerdo al que se llegó fue no solo construir un edificio para la parte administrativa del Banco sino también un edificio para el CIC, ese justificativo que buscaba bajar las tensiones de la opinión pública no consideraba un espacio para el museo. José Maldonado recuerda que en el lugar destinado para las nuevas edificaciones efectivamente se encontraron vestigios arqueológicos:

Cuando comenzaron a hacer las excavaciones para el edificio moderno, en la cual yo participé, aparecieron dinteles que se fotografiaron y volvieron a cubrir para que no se entere la prensa, porque si eso sucedía podían detener la construcción. En ese lugar funcionaba la cancha de fútbol del colegio Borja pero ya en los planos de Max hule estaba documentada la existencia de vestigios de edificaciones prehispánicas (José Maldonado, 2014, entrevista).

La paradoja que se observa aquí es que si el Banco tuvo un particular interés en patrocinar el rescate, la conservación y la preservación de sitios arqueológicos, fue a su vez el responsable de la destrucción de buena parte del sitio arqueológico de Pumapungo, que como se ha dicho fue estudiado y documentado en varios momentos por especialistas en arqueología desde 1922 y representa el principal componente prehispánico de la ciudad. La construcción de edificios sobre estos vestigios puede deberse a que quienes tomaron tal decisión fueron funcionarios del sector financiero o administrativo, no cultural de la institución.

Con la construcción en marcha el inmueble para el área cultural fue concebido con grandes dimensiones siguiendo el objetivo de integrar en un solo lugar las oficinas administrativas, las bibliotecas, archivos, documentos y bienes culturales, pero no el museo. Para el museo, Hernán Crespo todavía en funciones propuso un edificio de colosales dimensiones en la zona del barranco de Pumapungo, previo estudio de los espacios, pensando en no afectar al sitio arqueológico, pero el proyecto no se llevó a cabo por falta de fondos. Entonces todos los servicios culturales, incluido el museo, se concentraron en el edificio recién construido para el CIC que había sido sobredimensionado. Al no estar diseñado para museo, hubo que hacer cambios sobre la

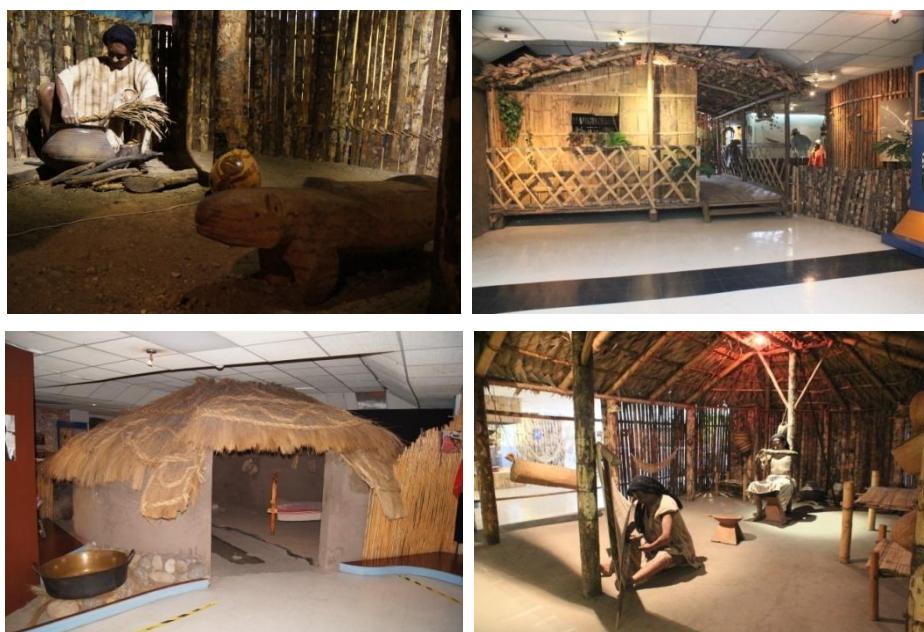
marcha, Álvarez supervisó la nueva adecuación de los espacios destinados para el museo:

Tuvimos que convencerle al economista César Vega (ex Gerente Regional del Banco Central) que nos permita hacer ciertos cambios en la estructura. Con su consentimiento emprendimos la tarea de adecuar el espacio del edificio recién construido. Nos dimos a la tarea de votar paredes porque estaba el espacio concebido para oficinas sin dejar un espacio para la parte cultural. No solo votamos paredes sino que alzamos y en otros casos bajamos pisos de cemento que resultó una tarea difícil. El ingeniero Julio Jaramillo, encargado de la obra, ponía una serie de obstáculos pero al final conseguimos lo que nos propusimos, ya con la idea previa de cómo iban a distribuirse los espacios (Francisco Álvarez, 2014, entrevista).

La readecuación de los espacios no solo tenía el objetivo de generar zonas amplias para las salas de los museos temáticos, sino también de incorporar elementos que desde el concepto museológico iban a ser inamovibles, como las cuatro casas de habitación que formarían parte de las muestras para generar ambientes que se asemejen a los contextos originales. Álvarez (2014, entrevista) explica este concepto: “el objeto cuando llega a un museo se convierte en un objeto más, por eso había que darle el contexto más cercano posible para que este objeto viva, respire su propio ambiente”. Una propuesta museográfica que actúa en el rediseño del espacio de forma tan enérgica responde a otro elemento que se avizora, la falta de renovación, porque ¿cómo renovar las exhibiciones si en las salas se construyeron casas verdaderas, solo con formato algo más pequeño que las originales, a más de paneles voluminosos y vitrinas empotradadas en las paredes? Cuando Álvarez narra la necesidad de bajar pisos, se refiere a ahondar el piso de la segunda planta donde se dispuso la casa de la sierra centro del país, de los chimbos, ya que la casa original es cavada a un metro del piso para resguardar el ambiente interior del frío. Para que las casas sean representaciones “fieles de las originales” Álvarez realizó las gestiones para que sean persona nativas quienes acudan al museo para reproducirlas:

Para la casa montubia se trajeron montubios a través de contactos con el director del museo de Guayaquil, Freddy Olmedo, para que contactara una persona que venga para reproducir la casa, pero vinieron tres maestros, después hicieron una casa montubia en el museo arqueológico de Guayaquil. Para la casa shuar vinieron tres personas desde el oriente, para la casa achuar vino un representante de la comunidad achuar, ellos hicieron las respectivas casas del oriente. La casa del centro del país, para la que hicimos cavar el piso de cemento del edificio, fue construida por personas de la zona que sabían construir este tipo de casas. Todas las casas fueron construidas con materiales originales traídos de las respectivas zonas (Francisco Álvarez, 2014, entrevista).

El hecho no solo de reproducir las casas, sino de hacerlo con los materiales originales, y por personas nativas, demuestra la intención de lograr la autenticidad máxima: las casas son totalmente reales, son auténticas. Se pone en escena el aura del objeto original de Benjamin. Que las cuatro casas estén ubicadas estratégicamente de forma que sea necesario ingresar en ellas durante el recorrido, persigue el propósito de que el visitante viva la experiencia de trasladarse al territorio original; de estar allí. El haber acordado con personas nativas la reproducción de las viviendas es sin embargo uno de los pocos ejemplos de puentes de diálogo que el museo tendió con los sujetos que serían representados.



**Fuente:** Mario Brazzero (En el orden del recorrido: casas shuar, montubia, chimbo, achuar).

En el nuevo edificio se instalaron varios museos: El Etnográfico, con carácter nacional; El museo de Arte Colonial; el de Arte Republicano, de transición entre el siglo XVIII y XIX que también asignaron las autoridades para Cuenca; el Museo Arqueológico de sitio con las piezas recuperadas durante las excavaciones de Uhle e Idrovo; la Biblioteca que incluye los archivos ya mencionados; y el Museo Numismático. Junto con la Reserva Etnográfica, también se ubicó en el subsuelo la Reserva de Arqueología, porque durante las excavaciones se encontraron alrededor de unas mil piezas inkas.

## **Génesis conceptual del MEN, guión museológico**

Después de haber revisado las coyunturas que llevaron a la institución a adquirir colecciones etnográficas, y de adaptar las salas del nuevo edificio para una exhibición permanente, todavía se mantiene la pregunta sobre la forma en que se idealizaron sus salas, los grupos humanos que se iban a exponer y las formas de representación; cómo, en última instancia, se escogieron las puestas en escena que presenta el MEN hasta la actualidad. Si el discurso que dominaba el escenario político al momento de creación del museo estaba definido por el paradigma multiculturalista debido a la incursión sistemática de diversos sectores sociales en la opinión pública nacional, y en postulados que hablaban de igualdad social en las leyes de la República<sup>42</sup>, debieron darse una serie de debates al interior del museo sobre quiénes y bajo qué criterios debían estar presentes en sus salas, pero nunca se pensó en un acercamiento con los grupos que conformarían las muestras. Además, de acuerdo a los testimonios de los informantes, todo este montaje y toma de decisiones se hacían entre funcionarios de Cuenca y Quito, sin generar debates con la opinión pública ni sectores académicos e intelectuales críticos y demandantes de una ciudad.

El primer elemento que hay que considerar es el mismo nombre de etnográfico, propuesto desde un inicio para el museo. Una de las aproximaciones para definir un museo etnográfico que propone Andrés Carretero (1996) lo ve como un espejo en el que se reflejan nuestros pensamientos, pero también es, o debe ser el lugar donde se socialicen los estudios de la antropología. Aquí me asecha una pregunta, qué pensamientos se expresaron en el MEN. ¿Son en realidad nuestros o son los pensamientos de un grupo de funcionarios que en la intimidad de las paredes decidieron, organizaron y plasmaron ese “espejo” en el que debíamos vernos?

No se tendieron puentes de diálogo con antropólogos y con los grupos que serían representados que posibiliten reflexiones desde distintos niveles de análisis. De la investigación de campo pude constatar que el guión museológico nunca fue un

---

<sup>42</sup> La Constitución de 1978, vigente al momento de creación del MEN, si bien establecía que el idioma oficial es el castellano, reconocía al quichua y demás lenguas aborígenes “como integrantes de la cultura nacional (Art. 1). Aspectos relacionados con la igualdad, en esta Constitución, son: El Estado condena toda forma de colonialismo, neocolonialismo y de discriminación o segregación racial. Reconoce el derecho de los pueblos a liberarse de estos sistemas opresivos (Art. 4). Se prohíbe toda discriminación por motivos de raza, color, sexo, idioma, religión, filiación, opiniones políticas o de cualquier otra índole, origen social, posición económica o nacimiento. La mujer, cualquiera sea su estado civil, tiene iguales derechos y oportunidades que el hombre en todos los órdenes de la vida pública, privada y familiar, especialmente en lo civil, político, económico, social y cultural (Art. 19, número 4). En las escuelas establecidas en las zonas de predominante población indígena, se utiliza, además del castellano, el quichua o la lengua aborigen respectiva (Art. 27)

documento terminado sobre el que se trabaje la museografía, sino que se construía sobre la marcha en reuniones permanentes, incluso diarias del equipo de museografía de la institución.

Yo daba los pormenores de la museografía, explicaba lo que íbamos a poner en cada espacio y Jorge Ortega se encargaba de pasarlo al papel. Dividíamos las zonas de escenificación de las de exposición y escogíamos el mobiliario expositivo, etc. Definimos con Jorge donde iban las casas de habitación y los objetos (Francisco Álvarez, 2014, entrevista).

Si bien en el montaje participaron muchas personas, entre artistas plásticos, diseñadores, arquitectos, restauradores y más profesionales, este era el equipo base de museógrafos en el que no incluyó la participación de antropólogos. Una de las razones para no incluir a representantes de la disciplina fue, según los entrevistados, la premura de tiempo, ya que desde Quito había presiones políticas para que el museo esté listo en un tiempo muy limitado. José Maldonado indica las razones de las presiones por terminar en tiempo record el museo:

Políticamente la consigna era inaugurar los museos antes de que termine el gobierno de León Febres Cordero, con Lucía Armijos como Presidenta de la Junta Monetaria, Juan Fernando Pérez como Gerente del Área Cultural a nivel nacional y el doctor Juan Cordero como Gerente Regional. Desde Quito nos dieron un plazo muy corto para que trabajemos las diferentes salas del museo. Estas autoridades vinieron desde Quito para constatar los avances y para presionarnos para que el museo esté listo dentro de los tiempos asignados (José Maldonado, 2014, entrevista).

Al ser un documento en permanente construcción, el guión museológico tenía que adaptarse al espacio arquitectónico que se rediseñaba paralelamente y a los objetos que existían en Reserva. En el discurso que justifica los grupos que se iban a exhibir, es el *otro* quien será representado, entendido este *otro* como el no mestizo, el que habita las zonas de frontera de las que habla Andrés Guerrero, o los márgenes de Stuart Hall. De ahí el interés de recopilar información sobre los diversos grupos indígenas y de la comunidad afroecuatoriana.

En ese momento se hablaba del Ecuador como un país multiétnico y pluricultural, por eso debíamos exponer la mayoría de grupos étnicos del país. Partimos por la revisión de libros, tarea que fue encomendada al personal de la biblioteca que se encargó de la parte documental. Recuerdo que ahí trabajaba Michurín Vélez, manabita radicado en Cuenca que después pasó a la biblioteca de la Universidad Estatal de Cuenca. También formaban parte del equipo de la biblioteca Raúl Dasa, Patricio Álvarez y Judith Pesantes. Le puedo decir que no se hicieron investigaciones, más trabajábamos en recopilación bibliográfica que se complementaba con la revisión de archivos con el

apoyo del doctor Rodrigo Abad que era bibliotecólogo. Los extractos de los libros sirvieron también para el guión que fue revisado por el doctor Jorge Dávila y para la redacción de las cédulas (Maldonado, 2014).

El testimonio de Maldonado es elocuente en ratificar que no se realizaron acercamientos con los sectores indígenas, afros ni montubios para el consenso sobre la museografía propuesta. Todo se basó en investigaciones secundarias de fuentes bibliográficas. En estas investigaciones que tenían como objetivo redactar las cédulas para las correspondientes salas tampoco se avizora la participación de antropólogos. En la bibliografía del catálogo que se realizó para la inauguración del MEN, fechado en 1994, sí se advierten antropólogos entre los autores consultados.

Metodológicamente se partió de una revisión bibliográfica sobre los pueblos del Ecuador, información que se confrontaba con los documentos que se revisaban en la biblioteca y con los objetos que poseía el museo. Sin embargo la Reserva no estaba completa ya que carecía de objetos de varias provincias y poblaciones que según Álvarez producían artesanía de buena calidad. Reflexionando sobre la categoría de ciudad y región artesanal que fue uno de los argumentos fuertes para que Cuenca fuera la sede del MEN, más el criterio de entender la cultura material desde una mirada de “calidad artesanal”, se puede concluir que los ejes ideológicos con los que comenzaron a vislumbrarse los grupos étnicos que se representarían responden a la siguiente fórmula:

$$\boxed{\text{Museografía propuesta} = \text{Grupo étnico relevante} + \text{calidad artesanal}}$$

Pero ¿cómo se entiende la categoría de grupo étnico relevante? La taxonomía en este caso se centra en los pueblos más conocidos por exóticos –de ahí la inclusión de grupos amazónicos y objetos como las tsantsas- y los que producen calidad material (artesanal). No hay un análisis de los pueblos mismos ni de sus saberes, menos de su historia o relación intercultural.



**Fuente:** Mario Brazzero (Una de las tsantsas expuestas en vitrinas especiales para su protección y conservación)

Esta lógica de poner énfasis en los bienes patrimoniales, parece darle la razón a Andrés Abad (2014) cuando dice que el MEN se creó por la emergencia de mostrar la colección etnográfica que se estaba destruyendo. El concepto del museo lo explica Álvarez de la siguiente forma:

Nosotros hicimos un borrador museológico de cómo íbamos a armar el museo en el que teníamos que partir haciendo una parte introductoria donde se daba a conocer qué es cultura, los procesos culturales y a mostrar esta casa Shuar donde para ingresar al museo hay que pasar por dentro (de la casa) y así crear un primer impacto (Francisco Álvarez, 2014, entrevista).

Decididos los grupos étnicos que el museo iba a exponer, la siguiente tarea fue escoger los objetos para el montaje, para lo que había que revisar las colecciones y verificar la existencia de objetos para la exposición. Para suplir la falta de objetos se realizaron viajes a algunas regiones del país excepto la sierra norte y centro ya que Pilar Merlo, funcionaria del Banco en Quito, fue delegada para la descripción de muchas piezas de estas provincias. Álvarez viajó a la costa, Eugenio Marca al oriente, Fausto Cardoso y Marlene Ullauri a la sierra sur. En estos viajes se jerarquizaban a los grupos que tenían

mejores objetos o manifestaciones culturales, bajo criterios personales y los acuerdos con el equipo de museografía. Álvarez expone la metodología y finalidad de los viajes:

Yo hice el recorrido de la costa. Llevaba un libro de bitácora y una grabadora para ir haciendo las entrevistas a la gente que nos interesaba y nos fuimos dando cuenta del potencial de cada provincia y de algunas comunidades en especial, porque no todas las provincias tenían expresiones culturales importantes, sino que había comunidades que vivían de mejor manera la cultura. En particular me interesó la forma de vida del cholo pescador y del montubio, el primero conectado al mar y el segundo conectado a la tierra. Yo realicé dos viajes, prospectivos para ver dónde se daban las mayores manifestaciones culturales y para recorrer los pueblos donde se producían artesanía. En los viajes una de las misiones importantes era recolectar piezas etnográficas representativas, previo análisis de lo que había en reserva, por eso ya teníamos una idea de lo que hacía falta. (Francisco Álvarez, 2014, entrevista).

Los viajes también tenían como objetivo hacer fotografías para complementar las muestras. En el caso de no tener fotos por no haber visitado a ciertas poblaciones, se escanearon fotos de libros ilustrados.

### **Montaje museográfico**

Como puntualicé en el primer capítulo de este estudio, las salas del MEN están diseñadas en pabellones distribuidos geográficamente. Esta estrategia de delimitar las fronteras geográficas dentro de las salas de exposición, refleja uno de los imperativos de los Estados-nación en su gestación para incorporar y controlar los territorios y su gente en el proceso de construcción nacional. La distribución geográfica de las culturas particulares tenía también una finalidad de puntualizar los rasgos psicológicos que el entorno ecológico determina en los habitantes. En el pabellón introductorio:

... en un pasadizo le dividimos al Ecuador, dando a entender que en este país diverso vivía también gente diversa, vivían una serie de culturas de acuerdo al espacio geográfico que ocupaban. Antropológicamente queríamos que la gente entendiera que el hombre de la sierra era cohibido, tímido, porque físicamente estaba entre montañas. No así el de la costa que era extrovertido por su paisaje, etc. (Francisco Álvarez, 2014, entrevista)

El determinismo de relacionar la psicología y la cultura de la gente según la geografía que habita parece no haber superado discursos e imágenes similares que se produjeron en el siglo XIX, que veían en los indígenas de la sierra a sujetos en un estadio más evolucionado de civilización; eran considerados bárbaros frente a los indígenas de la

Amazonía que se mantenían en un estadio de salvajismo o, como aparece en la cédula titulada *La multiplicidad de un espacio* que se citó en líneas anteriores y que alude a características psicológicas de los ecuatorianos según la región que habitan, dándole al serrano categorías como reservado, introvertido y tranquilo; al costeño de ser extrovertido, sociable, amante de la diversión; y al amazónico (y de las islas) de tener una profunda relación con la naturaleza.

Uno de los imponentes para las puestas en escena fue la utilización de maniquíes en ambientaciones que en muchos casos superan los dioramas para semejarse más a lo que Alison Griffiths denomina el “grupo de la vida” de los primeros museos etnográficos de comienzos del siglo XX. El grupo de vida, más que ser una ambientación realista de una escena de la vida de un pueblo -que utiliza maniquíes, chozas, utensilios y más objetos- ofrece a los visitantes una experiencia que podría llamarse *protocinematógrafa* que por su atención al detalle ilusionista amenaza con socavar el mensaje a través de los objetos, “privilegiando el espectáculo sobre la comprensión cognitiva y la emoción visceral sobre el compromiso intelectual” (Griffiths (2002: xxxii). Para que los maniquíes sean “fieles a la realidad”, Álvarez encargó al artista René Pulla su fabricación:

Yo le dije a René que no quería maniquíes normales, le dije que teníamos que sacar moldes de cera de la gente, y de hecho así se hizo. La intención era mostrar los rasgos, la fisionomía de la gente, para las posiciones de los personajes le dimos fotografías de los sujetos realizando las actividades que él reprodujera. Se le dijo que el montubio y el cholo pescador tenían diferentes estaturas, el cholo pescador era un poco más alto que el montubio. En el caso de la marimba yo le dije que no hagamos a los músicos de cuerpo entero, sino que hagamos algo más sugerente, que el instrumento sea el centro de atención. De esta manera, en cada sector yo le iba dando a Jorge Ortega las directrices de cómo tenía que hacerse para que resulte en un seguimiento orgánico, no lineal, para que sea más atractivo y para que cada elemento tenga un contexto cultural (Francisco Álvarez, 2014, entrevista).

René Pulla no solo elaboró los maniquíes, sino que estuvo vinculado a la museografía porque realizó las pinturas que ambientaban los fondos de algunos espacios. Pulla recuerda que:

Conjuntamente con el departamento de museografía se realizó la división de los espacios dentro de la sala para asignarlos a cada grupo étnico, de esta manera también se escogió el lugar en donde iban a ser expuestos los maniquíes y su disposición de acuerdo a los elementos etnográficos existentes. Para la elaboración de cada maniquí el personal del Museo me proporcionó libros con fotografías de los diferentes personajes que iban a ser representados, sin embargo las

posiciones movimientos y expresiones de los rostros son modelados a mano, expresados de acuerdo a las fotografías pero sin molde alguno. Interpretándoles obviamente de acuerdo a este guión (...) las manos y pies sí fueron modelados de manos y pies de humanos (René Pulla, 2014, entrevista).

El objetivo primordial era mostrar los objetos contextualizados y ambientados en un realismo máximo, un estar ahí del espectador, lo cual nunca se logra en las exposiciones, y que más bien fortalece la idea romántica y bucólica de estar en presencia de una escena exótica. Un ejemplo del efecto del efecto de hiperrealidad recuerda Álvarez:

Al poco tiempo de inaugurado el museo, se me acercó una señora para decirme que en la casa de la costa está un joven que se ha quedado dormido en la hamaca, después le expliqué que era un maniquí. Estaba con la revista estadio, como no podía ser de otra manera, ahora ya no se le ve con la revista, no sé qué pasó. En otra ocasión yo estaba recorriendo el museo con un grupo de estudiantes y uno de los niños quiso el helado del heladero que está ubicado en la zona del Azuay. El efecto de realidad funcionó en la gente, y eso era lo que nos interesaba (Francisco Álvarez, 2014, entrevista).

El museo etnográfico toma un giro después de la sala de las tsantsas, donde se refleja la parte del patrimonio inmaterial de las fiestas y las artesanías regionales y termina con la literatura popular. “Creemos que cubrimos muchos de los ámbitos etnográficos, posiblemente nos faltaron algunas cosas para reforzar más, pero teníamos un tiempo para terminar el museo. Siempre la política de por medio” (Álvarez, 2014, entrevista).

El montaje, concebido como un abanico de etnias agrupadas en regiones inconexas, puede crear una imagen distorsionada de los grupos humanos en el espectador, imagen que puede traducirse en naturalizar una mirada esencialista, en folclorizar la cultura, así como atribuirle al “sujeto” representado cualidades poco apropiadas que alimenten prejuicios raciales o étnicos. Como sostiene Marcus (2001: 116). Los grupos étnicos no están apartados del resto de la sociedad, no forman “mundos aparte”, “lo global se colapsa en, y es vuelto parte integral de, situaciones locales paralelas y vinculadas entre sí, más que como algo monolítico o externo a ellas”

En este sentido, más que hablar de “grupo étnico”, que en palabras de Max Weber (1968: 395, en Comaroff y Comaroff : 2011: 65) “no es una categoría para un análisis riguroso”, es pertinente abordar la categoría de “etnicidad”, entendida por los autores (OpCit: 65) como “un repertorio laxo y lábil de signos mediante los cuales se construyen y comunican las relaciones; (...) a través del cual se torna sensible una conciencia colectiva de la similitud cultural; algo que sirve como referencia para que los

sentimientos compartidos adquieran sustancia”. Como sostiene Clifford Geertz (1996: 91), vivimos cada vez más en un mundo de “collage cultural” impulsado por la movilidad humana y la globalización, las fronteras étnicas se tornan más permeables, la comunicación acerca los territorios. Los diferentes segmentos de la población aparecen entonces como instrumento del gobierno y de su soberanía. “Por consiguiente, la idea de un gobierno como gobierno de la población agudiza aún más el problema de la soberanía (...) y la necesidad de desarrollar las disciplinas.” (Foucault, 2006: 135).

Una característica de la modernidad es acercar espacial y humanamente las cosas con la aspiración de controlarlas. Una tecnología utilizada para lograr este acercamiento con el *otro* etnográfico son los museos. Y una buena muestra de ello es justamente el montaje del MEN.

Es de preguntarse entonces ¿quién debe ser representado en un museo etnográfico?, pregunta difícil que la complejizamos al añadir ¿bajo qué formas de representación? (Simpson, 2001). Estas preguntas son parte fundamental de las discusiones contemporáneas sobre este tipo de museos, llegando a cuestionar su pertinencia y el futuro al que se enfrentan y si dentro de las instalaciones de un museo etnográfico hay cabida para otros sectores de la población (Harris y O’Hanlon, 2013). Hay quienes incluso se preguntan si es el momento de que desaparezcan los museos etnográficos, o al menos de rebautizarlos como etnohistóricos (Carretero, 1996).

### Naturalización y exotización

En la sala introductoria, adjunta al maniquí del hombre shuar está una cédula informativa del MEN que explica lo que es la etnografía en estos términos:

**LA ETNOGRAFÍA.** El nacimiento de esta disciplina en el siglo XIX responde al desarrollo de las ciencias humanas. Su estudio se centra en la descripción de los grupos humanos y sus manifestaciones tangibles o no. Es interdisciplinaria por excelencia, y se apoya en la Antropología, la Sociología, la Psicología y la Filosofía. Trata de describir los códigos, siempre originales, conocidos y compartidos por los grupos, que rigen las prácticas cotidianas, es decir el sentido profundo de su cultura. La etnografía respeta, valora y estudia la trascendencia de los objetos, y sus funciones pragmáticas y simbólicas en la vida de los pueblos (Cédula del MEN).

Sin intentar una genealogía, es preciso decir que hace rato la etnografía dejó de ser puramente descriptiva –si alguna vez lo fue-, y que su atención no se centra actualmente solamente en el *otro* exótico o diferente (Said, 2008), sino que desde la década de los ochenta del siglo pasado, y como consecuencia de las discusiones sobre la crisis de la

representación, ha enfocado su atención en la sociedad moderna, como dicen Marcus y Fisher (2000a [1986], 38) “la antropología en realidad ha aplicado su método de «mirada de orfebre» durante cierto tiempo en sociedades nacionales complejas, incluida, cada vez con mayor asiduidad, la nuestra”.

Mi planteamiento es que las estrategias museográficas aplicadas para representar una forma de realidad étnica en el MEN, denotan criterios esencialistas y hasta bucólicos que escenifican las costumbres y tradiciones de los habitantes de las zonas rurales del país. El aspecto subdesarrollado de un *otro* cultural, implícito en las puestas en escena, es uno de los elementos fuertes de las discusiones críticas contemporáneas sobre representación. Pero este interés por el *otro exótico* desde una mirada positivista no es nueva, va de la mano con el nacimiento en el siglo XIX de la antropología como disciplina científica.

Curiosamente ningún miembro del equipo del montaje del MEN es etnógrafo y sin embargo se hace referencia a esta práctica científica, como avalizando lo expuesto. Uno de los recursos técnicos que utiliza el museo es la puesta en escena de los grupos étnicos del Ecuador con la utilización de maniquíes vestidos con sus atuendos característicos insertos en una escenografía cargada de utensilios de uso cotidiano que recrea sus viviendas y entornos originales. Similares recursos utilizó el pabellón ecuatoriano de la Exposición de Sevilla de 1992 con motivo del quinto centenario (dos años antes de la inauguración del museo), que presentó maniquíes de los danzantes de Corpus Christi estratégicamente ubicados a la entrada del pabellón como “exóticos disfrazados” con los que los visitantes se tomaban fotografías, adoptando de esta forma “la diplomática y siempre elegante actitud aceptada por las clases dominantes, que consiste en la estetización del Indio - el Indio que puede ser poseído en colecciones arqueológicas privadas o desplegado en las vitrinas de los museos” (Muratorio 1994: 177-178) Las representaciones idealizadas, advierte Conklin (en: Vargas Cetina, 2013: 53) tienen su lado negativo ya que, sin embargo de su posible contenido positivo – representaciones de sujetos engalanados con sus mejores trajes tradicionales en un ambiente aséptico-, constituyen una "legislación de autenticidad" que puede trabajar en contra de los intereses de los mismos pueblos porque se los representa libres de conflictos, en una aparente armonía con su entorno y con la sociedad más amplia. En el capítulo cuatro revisaré tres puestas en escena en las que los sujetos representados dan su opinión sobre las muestras que de ellos hace el museo.

## Pueblos sin historia

Con estas estrategias museográficas, el museo ha congelado las culturas en el tiempo. Para Baudrillard los objetos colecionados crean un entorno estructurado que sustituye el "tiempo real" de los procesos históricos y productivos por su propia temporalidad (Clifford, 2001: 262). Al sustituir el tiempo real, el museo ha perdurado y hace real el imaginario del *otro-exótico* sin historia. Toda esta parafernalia museográfica me recuerda, o más precisamente me lleva a la asociación con los zoológicos humanos que utilizaban similares estrategias escenográficas, con la diferencia que no eran maniquís sino seres humanos vivos los que actuaban su cultura enjaulados para el deleite de un público de alta cultura. Rodrigo Días recuerda que Turner, destacado exponente de la Escuela de Manchester y precursor de la antropología procesualista, advertía que “tenemos que aprender a pensar a las sociedades como fluyendo continuamente... Las estructuras formales, supuestamente estáticas, sólo se nos hacen visibles a través de este flujo que las dota de energía [y movimiento]” (Turner, 1974: 37 citado en Días, 1997: 4). Las estrategias museográficas que hacen ver las culturas como inmutables desbordan en representaciones esencialistas que recuerdan imaginarios como el de “buen salvaje” que debe permanecer folklorizado para el deleite de la sociedad civilizada o como referente destacado en las postales turísticas.

La ausencia de datos históricos se advierte en las cédulas que fueron diseñadas siguiendo una estructura que en general tiene la siguiente información: ubicación geográfica, sistemas productivos, patrón de asentamiento, lengua, vestimenta masculina y femenina, algunos ejemplos de su cultura material, tipo de vivienda. Apenas hay pinceladas de la historia, como la cédula de los Chachi-Cayapas que habitan las selvas de Esmeraldas pero que “según sus tradiciones son originarios de Imbabura”, o la de los Afroecuatorianos de Esmeraldas que narra:

Después de la intervención de Fray Bartolomé de las Casas a favor de los Indios a comienzos del siglo XVI, fueron introducidos al Ecuador numerosos esclavos negros para reemplazar a los Indios en el trabajo de las minas. Cabello de Balboa, cronista de la Conquista, relata que a mediados del siglo XVI, encalló un galeón en las costas de Esmeraldas del que huyeron una veintena de negros africanos que se establecieron en la zona” (Cédula del MEN).

Volvemos a la realidad fragmentada, a los “vestigios de lo real” de Baudrillard. En muchos casos es preferible no narrar una historia que narrarla de manera tan fragmentada. Como se vio en líneas anteriores, los negros del Ecuador -y de toda América- llegaron desde todo el occidente de África por diferentes medios y en

diferentes momentos históricos, han formado parte de momentos importantes de la vida nacional, y junto con los movimientos indígenas desde algunas décadas son parte de la escena política nacional. Por otro lado, cuando hablo de historia no me refiero a una linealidad cronológica, imaginada y reproducida por los sectores hegemónicos de la nación, sino a las historias particulares que cuentan los pueblos y a los conflictos y tensiones que existen en el plano intercultural y en la relación con la sociedad más amplia. Pienso que son estos conflictos, entre otros aspectos de la realidad social, los que deben evidenciarse en un museo etnográfico. En este sentido, y solo a manera de ejemplo que podría reproducirse en otras esferas, la representación de huaorani sentado frente a una olla dista mucho del sujeto social que tiene conflictos con el Estado ecuatoriano por la extracción del petróleo en el Yasuní y que es un ejemplo de organización intercultural, comunitaria y de resistencia con el juicio más largo de la historia que lleva con otros grupos amazónicos en contra de TEXACO Co.



Fuente: Mario Brazzero (El huaorani en el MEN).

## Inclusiones y exclusiones

Como mencioné en el planteamiento del problema, no todos los grupos étnicos o las etnicidades están presentes en el museo etnográfico, y quienes están, son representados desde una lógica de postal turística o etnográfica<sup>43</sup>. La ausencia de la mujer y de sectores poblacionales no indígenas o afrodescendientes es evidente en el museo que se ha centrado en unos grupos e invisibiliza a otros, tomando en cuenta que los procesos de cambio cultural y la incursión de sectores emergentes o subalternos de la sociedad han sido estudiados en las etnografías contemporáneas. Esta práctica discriminatoria de inclusión-exclusión va más allá de limitación de espacio físico en las salas del museo, apunta a aspectos ideológicos<sup>44</sup> que responden a un momento histórico de tensiones políticas entre el Estado y sectores marginales, como el sector indígena o afroecuatoriano, al que no escapan idealizaciones de raza y clase. Si bien el museo abrió sus puertas en un momento coyuntural en el que los pueblos y nacionalidades, así como sectores subalternos lograban expresar sus demandas al Estado, las decisiones sobre las formas de representación, fueron el resultado en un monólogo de funcionarios donde la voz de estos sectores estuvo ausente, tema que no ha sido cuestionado hasta la actualidad.

El MEN es una institución moderna. Lo moderno se caracterizaría, según Echeverría (2008, 1) por la ampliación y funcionamiento del mecanismo de la civilización a gran escala y por la instauración de un conflicto abierto entre el pasado y el futuro, “que se dirime en el presente de la vida social bajo la figura de un conflicto siempre renovado entre modernidad y tradición”. Este conflicto no se refleja en las puestas en escena, donde se escogieron ciertos grupos humanos buscando representar las actividades más representativas, la postal turística, en un escenario de relaciones de

---

<sup>43</sup> Entre las primeras postales “etnográficas” documentadas están las fotografías de indios de Norteamérica, “fotografiados a principios de siglo por Edward S. Curtis, y reproducidas por Watson (1997). Las copias originales se conservan en la Librería del Congreso de los Estados Unidos, donde fueron depositadas a fin de obtener los derechos de autor, para ser vendidas como postales a un público que, cuando las culturas indígenas fueron definitivamente derrotadas, tomó un súbito interés por sus formas de vidas a punto de desaparecer (Brisset, 1999: 10).

<sup>44</sup> La ideología es el poder social ejercido por la clase dominante, objetivado en un conjunto de expresiones verbales que ocultan, mediante diversos mecanismos epistemológicos de formación ideológica, las contradicciones de la realidad social y la lucha de clases, legitimando de esta manera las prácticas de dominación produciendo además en los dominados, un consenso activo, un modo de vida, una visión del mundo sujetada cooperativamente para la conveniente red producción de las relaciones sociales (Dannel: 24, en Grijalva, 2003: 10 ).

poder asimétricas que se advierten en la de representación de unos grupos sociales bajo paradigmas ideológicos que sustentaron una serie de imaginarios visuales desde el siglo XIX, “particularmente en relación con las fronteras coloniales o lo que se ha llamado zonas de contacto” (Flores 2007: 66)<sup>45</sup>

Christian León, al hablar de la imagen como un producto de las lógicas culturales, señala que habría que comprenderla “como una disputa ideológica que pone en juego una serie de sistemas de representación que construyen y destruyen valores y verdades, que visibilizan y ocultan campos y sujetos” (León, 2008:16). La ausencia de la mujer y de sectores poblacionales no indígenas o afrodescendientes es evidente en el museo que se ha centrado en unos grupos e invisibiliza a otros, tomando en cuenta que los procesos de cambio cultural y la incursión de sectores emergentes o subalternos de la sociedad han sido visibilizados en las etnografías contemporáneas. Estos sectores excluidos pueden aportar, en palabras de Martín-Barbero (2003: 226) “nuevos sentidos de lo social y nuevos usos sociales de los medios”. Al exponer las razones para que ciertos pueblos estén ausentes en las salas del museo, francisco Álvares explica:

Hay pueblos que no están representados en el museo pero se les nombra, como el caso del chibuleo. Muchos pueblos no se representaron por el espacio físico. Cuando yo salí se dejó como premisa que cada cierto tiempo se cambien los objetos y se cambie la representatividad de la que usted habla, pero la nueva curadora, Tamara, se dedicó clasificar y documentar los objetos que estaban en reserva. Debía cambiarse cada cierto tiempo las piezas del museo con las de reserva (Francisco Álvarez, 2014, entrevista).

Según me han comentado los funcionarios, la intención era cambiar conceptualmente cada cierto tiempo los objetos del Museo con objetos de la Reserva, pero hasta el momento no se ejecutó esta intención; podemos citar varias exclusiones en el MEN, como: los temas de género, las problemáticas sociales, eventos coyunturales, y otras temáticas antropológicas basadas en investigaciones.

### **Permitirle hablar al otro**

Las representaciones del *otro* son construcciones simbólicas históricas producidas desde los sectores que han ostentado poder político y económico (en su momento españoles, criollos, blancos y mestizos) para validar su lugar hegemónico, por tanto son

---

<sup>45</sup> Carlos Flores aclara que utiliza el término “zonas de contacto” de la misma forma que lo hace Mary Louise Pratt (1992), para quien “son aquellos espacios sociales donde culturas diferentes se encuentran, chocan e interactúan entre sí, con frecuencia bajo relaciones altamente desiguales de dominación y subordinación (Flores, 2007: 66)

construcciones que, como un espejo, también producen discursivamente al sector dominante. También han sido construidas por viajeros extranjeros que recrearon la matriz evolucionista que a su vez justificaba y legitimaba la invasión colonialista a Estados soberanos, pero pensados en grado civilizatorio inferior. Por tal razón, en sus argumentos enmascaran ideologías proyectadas a su dominación que no pueden ser asumidas como verdad, ya que dependen de premisas que las preceden. Blanca Muratorio observa que:

... en la realidad social y política contemporánea de América Latina, el monopolio de ese poder de representación está siendo cuestionado por los mismos representados quienes, cansados de jugar un rol secundario en una imagen del pasado creado por otros, retoman el escenario político para convertirse en sus propios imagineros (Muratorio, 1994: 9)

A través de los ejemplos de la política de representación visual entre los activistas indígenas de Brasil, los guerrilleros zapatistas en México, y en el Museo de Artes Indígenas y de la Cultura en Santa Fe, Conklin ve una salida a las políticas esencialistas que relegan los pueblos originarios al pasado. Una importante conclusión del autor alude a que las constantes luchas de los pueblos para cambiar las actitudes del público y ampliar la comprensión de su cultura añaden la urgencia de los antropólogos por articular comprensiones de la cultura como dinámica y cambiante (Conklin, 2013: 53); a lo que se puede agregar el compromiso de instituciones como el Museo Etnográfico de representarlos ateniéndose a estas comprensiones, asumiendo el rol de ser un centro de investigación interdisciplinaria que, como mediador con el público, refleje de forma didáctica sus investigaciones. A esto se suma que desde la antropología las discusiones contemporáneas se han ubicado en los discursos sobre la “autorrepresentación en la etnografía, misma que pone el énfasis en temas de ética, compromiso y activismo” (Marcus, 2001: 113), así como en otros dominios de la producción cultural, como la economía política, grupos subalternos, contraculturas, ambientalismo, migración, diáspora, poblaciones desplazadas, o la ciencia. En el abordaje del activismo de los derechos indígenas contemporáneo, las representaciones basadas en esencialismos estratégicos, según Conklin (OpCit: 53), son herramientas pero a su vez son trampas. Un ejemplo de ello se observa en las imágenes que difundieron los medios de comunicación de las movilizaciones indígenas tratadas en el capítulo anterior, donde una estrategia para legitimizar sus demandas consistía en el uso de atuendos tradicionales en las calles de Quito.

Mientras los indígenas de la sierra salieron con sus sobreros y ponchos, que identificaban unos pueblos de otros, los amazónicos se presentaban con coronas de plumas y flechas. Sin embargo cuando los individuos o grupos no cumplen con estándares de pureza étnica, (expresados en la imagen que proyectan ante la opinión pública) “los críticos se apoderan de la brecha entre la imagen y la realidad como evidencia de la falta de autenticidad” (OpCit: 53). El ser legítimamente indígena, pasa entonces por un reconocimiento público determinado por la imagen que el sujeto proyecta. Este reconocimiento desborda las fronteras nacionales; se podrían enumerar los ejemplos de indígenas que han expuesto sus demandas en foros internacionales utilizando estratégicamente su imagen a través de la vestimenta. Al mismo tiempo que los activistas capitalizan la utilidad de los esencialismos, también critican sus limitaciones. En última instancia, su objetivo es desafiar y ampliar las ideas públicas acerca de lo que significa ser indígena en el mundo contemporáneo (OpCit: 54). Vemos que la autorepresentación indígena se gestiona como una estrategia para que se visibilicen sus causas en una sociedad dominante que mantiene estereotipos coloniales basados en códigos primitivistas, racistas y hasta románticos que los hacen ver, desde ojos foráneos, como auténticos.

Hace 20 años estábamos en un momento que hablaba del rescate, de visibilización del ser humano de este país y las cosas que ha producido, exaltando su cultura, la diversidad cultural, pero atravesado por un discurso unívoco, formulado desde las instituciones que ostentaban el poder sobre los demás. Pero ahora hablamos que todos deben aportar desde una horizontalidad entre sujetos o actores sociales (Francisco Álvarez, 2014, entrevista).

El discurso anterior, si bien era inclusivo, no otorgaba la voz a los diferentes sectores de la sociedad, no solo a los pueblos indígenas representados, porque en el MEN la inclusión se ha basado solamente en lo étnico y sin embargo no incluye elementos inmateriales de estos pueblos como son sus saberes, conocimientos, episteme; que podría verse, sentirse y disponerse al alcance del espectador con otros dispositivos tecnológicos. La visión positivista de representar un *otro* en un tiempo y un lugar que en muchos casos no se corresponden con la realidad, tiene implícito el encargo de que estos pueblos se queden como están, negándoles la posibilidad de cambiar y transformarse como otros pueblos.

## CAPÍTULO IV

### MUSEO, COMUNICACIÓN Y PÚBLICO NATIVO

#### **El MEN como mediador o medio de comunicación.**

Cuando hablamos de prácticas de comunicación generalmente nos referimos a dispositivos como la prensa escrita, la radio, la televisión o el internet. Son éstos los medios más popularizados de difusión de información y son también los más teorizados. La importancia de estos medios y la forma en que actúan sobre el cuerpo, la memoria, los imaginarios y el comportamiento de los sujetos y las poblaciones, ha desatado una serie de discusiones y de aproximaciones teóricas sin precedentes. Sin embargo, “las historias de los medios de comunicación siguen –con raras excepciones- dedicadas a estudiar la estructura económica o el contenido ideológico de los medios, sin plantearse mínimamente el estudio de las mediaciones a través de las cuales los medios adquieren materialidad institucional y espesor cultural” (Martín-Barbero, 1987: 223). Cada día vemos que la prensa escrita concede más espacio en sus páginas a fotografías, ilustraciones, dibujos o más elementos visuales; nuevos dispositivos tecnológicos aparecen permanentemente con seductoras propagandas sobre su calidad de imagen, velocidad de conexión y comunicación; la ampliación del espectro radioeléctrico a territorios antes insospechados, así como la televisión satelital, son algunos elementos que movilizan la fuerza de la imagen en las comunicaciones contemporáneas. “En la actualidad las tecnologías de la imagen se levantan (como) un mediador privilegiado en la administración de los cuerpos la maximización del espacio y la organización del tiempo” (León, 2008: 1).

El análisis de la imagen en los medios de comunicación y el impacto que puede generar en la opinión pública puede ser abordado desde otra tecnología, posiblemente descuidada en los análisis de medios, que es el museo. Se hace necesario, como sugiere Christian León (OpCit: 2), “pensar las tecnologías de la imagen y la comunicación dentro de un amplio juego de relaciones, saberes, dispositivos, tecnologías, normativas e instituciones que han moldeado la subjetividad a lo largo de la historia”. La incursión de la imagen como mediadora de información o de transmisión de mensajes visuales tiene un agente institucional en el museo. Creo conveniente abordar de manera particular al MEN como agente -¿medio o mediador?- de comunicación, ya que supone una

tecnología de comunicación visual que puede ser abordada desde las corrientes teóricas sobre medios.

Las ideas o los sistemas de las ideas no flotan, claro está, en un espacio incorpóreo: adquieren sustancia a través de la mediación entre el mensaje y la recepción, por lo tanto es necesario prestar atención a la manera en que las ideas se comunican. Eric Wolf propone una genealogía de la palabra comunicación:

... la palabra «comunicación» (generar, enviar y recibir mensajes) se usó comúnmente en la década de 1950 (...) pero, después de un breve reinado, cedió el trono al «significado». No obstante, sigue siendo un término útil, debido a que abarca tanto los mensajes que se expresan a través del lenguaje humano como aquellos que se transmiten por medios no verbales. La comunicación no verbal abarca muchos modos a través de los cuales se envían los mensajes. Estos se transmiten por medio de gestos humanos y de las actitudes corporales o también, de manera iconográfica gracias a exhibiciones de objetos y representaciones (Wolf, 2001c: 21).

El giro de comunicación a significado hace alusión al mensaje como generador de sentidos. Aquí es importante el concepto más antropológico de James Carey que aborda la comunicación como un proceso simbólico, Carey la caracteriza dentro de dos componentes: como transmisión y como ritual. Como transmisión la comunicación tiene los siguientes componentes:

- La comunicación se define como ‘impartir’, ‘enviar’, ‘transmitir’, ‘dar información a otros’, ‘transportar’.
  - El centro de esta idea es la transmisión de señales o mensajes a través de la distancia y con propósitos de control.
  - Se trata de diseminar, esparcir conocimiento, ideas e información, más rápido y más lejos, para controlar el espacio y la gente.
  - El propósito es cambiar actitudes, cambiar mentes.
  - Centrada en el individuo aislado.
  - Visión inspirada en una idea de sociedad como poder, administración, decisión y control, propiedad, producción y comercio.
- (Carey citado en Otero, 2007: 34)

La dimensión de la comunicación como transmisora de mensajes para controlar la población con la finalidad de cambiar las actitudes y las mentes se refleja en las puestas en escena del MEN, que al ser una institución del Estado, es un microcosmos que sostiene discursos e ideologías sobre la estructura de población que se construyeron desde el nacimiento de la República e incluso desde la época de la Colonia. Nociones como raza, clase o etnia fueron importadas y adaptadas a la realidad social latinoamericana desde Europa por los sectores hegemónicos blanco-mestizos para organizar el resto de la población dentro de las fronteras patrias. Estas nociones fueron

la plataforma donde se construyeron una serie de imaginarios sobre el *otro* que se reproducen hasta la actualidad en el sentido común de la población. En la comunicación como ritual, Carey propone los siguientes elementos:

- La comunicación se define como ‘compartir’, ‘participar’, ‘confirmar’, ‘comprometer’.
- Se trata de la mantención del orden social en el tiempo, de la representación de las creencias compartidas.
- Construcción y mantención de un mundo ordenado y significativo.
- Comunicación es, entonces, un proceso simbólico en el que la realidad es producida, mantenida, reparada y transformada.
- Centrada en la comunidad.
- Visión inspirada en una idea de sociedad como cultura, como unidad integral de participación y significado. (Carey en Otero, 2007: 34)

El sentido de compartir y apropiarse representaciones compartidas para mantener un mundo ordenado está implícito en el museo y sus estrategias de comunicación, porque ¿qué mejor forma de mantener el orden social que presentar exposiciones que por esencialistas se tornan acríticas? De este modo el museo cumple un rol simbólico para Cuenca y el país. Si es comunicador, entonces se está contando una historia más grande y poderosa. De hecho cualquier visitante del MEN que no conocía antes algo de las culturas ecuatorianas, niño, ciudadano o turista, sale de él con un conocimiento sobre el tema expresado en los contenidos determinados por la forma en que están diseñadas las muestras, con todos los estereotipos y sentidos que se han mencionado; es decir, hay un antes y un después de recorrer el museo, y en la mayoría de los casos esta experiencia es fundante de la relación imaginada con el *otro*. El ejercicio que me propongo ahora es escuchar la voz del sujeto étnico representado, cuestionar y confrontar este proceso educativo no formal que tiene alto impacto en la construcción de imaginarios.

### **El museo como institución disciplinar**

Otro abordaje del museo con respecto al público es enfrentarlo como institución disciplinaria en términos de Foucault y Deleuze, pero bajo el prisma de Lazzarato, quien nos advierte que en el progreso del capitalismo la sociedad y la multiplicidad de las relaciones de poder que la constituyen no deben ser reducidas únicamente a una relación de mando y obediencia o a la relación económica propuesta por Marx, sino a una relación más amplia de “sociedades disciplinarias y su técnica doble de poder: disciplinas y biopoder” (2006: 83). En este sentido, Lazzareto sostiene que a diferencia de una conceptualización marxista de poder piramidal, en una microfísica del poder “los

diferentes encerrados (fábrica, escuela, hospital, etc.) y las diferentes técnicas disciplinarias se articulan unas con otras” (OpCit: 82-83). Pero ¿es posible trasladar un análisis similar de las instituciones estudiadas por Foucault a otro escenario institucional, en este caso al Museo Etnográfico? Dada la profundidad de los cambios que ha provocado la biopolítica en las relaciones entre las clases y entre los individuos, vale la pena preguntarse si sus acciones afectan o no a otros campos aparentemente neutros, como la cultura, del mismo modo que el panoptismo del siglo XIX modificó los sistemas educativos o el sistema hospitalario, más allá de su aplicación al sistema de vigilancia de la delincuencia (Kingman, 2011: 247). La institucionalidad, expresada en el museo con las formas de representación visual de lo étnico, “posibilita el análisis de los discursos audiovisuales en un amplio contexto de relaciones de poder que los atraviesan y constituyen” (León, 2008: 5). Existe un vacío de estudios sobre recepción de mensajes visuales en el público de los museos en el Ecuador y Latinoamérica, donde “los estudios visuales reconceptualizados desde nuestra región exigen pensar la diversidad de historias y heterogeneidad estructural que configuran la visualidad a nivel del sistema mundo-moderno” (León, 2010: 37); estudios que son parte crucial de los debates sobre representación, y forman parte de la agenda de discusiones contemporáneas en los Norteamérica y parte de Europa. Al hablar de la panorámica de la literatura sobre medios masivos de comunicación en América Latina, Martín-Barbero (2003: 213) plantea que esta se ha esforzado por demostrar su calidad de “instrumentos oligárquico-imperialistas de penetración ideológica, pero casi no se ocupa de examinar cómo son recibidos sus mensajes y con cuáles efectos concretos”. Un vacío similar de análisis se observa en la literatura sobre museos y representación en la región. Trabajos importantes sobre la emergencia de nuevas conceptualizaciones y formas de representación, así como la recepción o consumo de los mensajes en museos etnográficos, se están desarrollando en Estados Unidos y en Europa (Bennett, 1990; Clifford, 1999; Simpson, 2001; Griffiths, 2002; Edwards, 2006; Flores, 2006; Bourdieu, 2010; Padró, 2011; Montero, 2012; Harris y O'Hanlon, 2013), pero con poca repercusión en América Latina y menos en el Ecuador. “El análisis de la inserción de la comunicación en las prácticas sociales cotidianas se halla aún fuertemente condicionado por la diferenciación y especialización que la modernidad introdujo en la organización de lo social” (Martín-Barbero, 2003: 221).

En el espacio o la arquitectura del MEN voy a centrar el análisis de los dispositivos de sociedad disciplinaria. Con razón Foucault (1980: 3) plantea que “podría

escribirse toda una *historia de los espacios* -que sería al mismo tiempo una *historia de los poderes*". Así como la arquitectura hospitalaria, escolar, o del panóptico que se inscriben en la sociedad europea desde finales del siglo XVIII y suponen una tecnología de poder específica diseñada para vigilar, la arquitectura de los museos modernos ordena sus espacios para contar con un eficaz control de los visitantes. Las técnicas disciplinarias “imponen una tarea o una conducta cualquiera para la producción de efectos útiles, a condición de que la multiplicidad sea poco numerosa y el espacio bien definido y delimitado” (Lazzarato, 2006: 84). La arquitectura del edificio ejemplifica este orden espacial ya que, si bien, como se ha señalado, el espacio arquitectónico en principio no fue diseñado para museo, el rediseño que se realizó durante la construcción de los espacios permite observar buena parte de las salas así como del recorrido establecido, tanto desde el vestíbulo de ingreso en la planta baja como desde corredores internos ubicados en la segunda planta. Otros dispositivos de vigilancia responden a políticas internas del museo.

El primer filtro es un guardia de seguridad ubicado junto a la puerta de ingreso cuya función es registrar los datos personales previa presentación de un documento de identificación de los visitantes y controlar el acceso a los grupos para que no ingrese una cantidad excesiva de público, en particular cuando acuden estudiantes de escuelas y colegios. El siguiente dispositivo es un cubículo en el vestíbulo en el que se solicita a los visitantes depositar cualquier objeto o prenda donde se puedan guardar objetos: bolsos, carteras, mochilas, etc. Una vez en las zonas de exposición es común la presencia de guardias que rondan permanentemente los espacios para resguardar el orden.

A estos dispositivos arquitectónicos y humanos, o como León llama “dispositivos panóptico” se suma otro de tipo “visual” como cámaras de seguridad estratégicamente ubicadas en todas las áreas del museo; una característica de los dispositivos visuales es que “los puntos de observación se desdoblan sin límite generando observaciones desde múltiples perspectivas” (León, 2008: 12). Una cinta electrónica instalada a todo lo largo del recorrido en el piso de las salas delimita la distancia a la que debe ubicarse el espectador con respecto a los objetos expuestos. Si se cruza esta línea inmediatamente suena una señal de alerta que con voz femenina advierte que se está cruzando el límite espacial permitido. Todos estos dispositivos

resuelven lo que Foucault, refiriéndose a los objetivos de Bentham<sup>46</sup> plantea como “el problema de la visibilidad, pero pensando en una visibilidad totalmente organizada alrededor de una mirada dominadora y vigilante” (Foucault, 1980: 5). También consiguen los propósitos de “repartir la multiplicidad en el espacio (...), ordenarla en el tiempo (...) y componerla en el espacio-tiempo para extraer de ella efectos útiles (Lazzareto, 2006: 84). Esto nos lleva a enfrentar otro aspecto de la sociedad disciplinar que establece Deleuze, y es que lo que se encierra dentro de las paredes de las instituciones disciplinarias es la “multiplicidad”, el “afuera”. “El adiestramiento de los cuerpos tiene por función impedir toda bifurcación, quitarle al acto, a la conducta, al comportamiento, toda posibilidad de variación, toda imprevisibilidad (OpCit, 2006: 87).

Como visitantes del museo enseguida acatamos las consignas de ingreso, las cuales son reforzadas por la constante insinuación de los maestros, guardias, guías y la sugestiva voz de mujer que recomienda no pasar la línea y no tocar los objetos. Hay otras señales disciplinares como hacer silencio, lo cual se repite con señalética igual que en los hospitales, la sugerencia es callar para escuchar a los guías. Al hacer el análisis de los museos y sus públicos, Bourdieu nos recuerda el carácter sagrado de estos espacios. Esta es una razón para que niños y jóvenes tengan que ingresar acompañados de un adulto.

El museo además impone un recorrido establecido, un orden discursivo que es controlado por los guías y la señalética. No hay libertad de elección personal en el encuentro con las muestras. A los grupos se les solicita no separarse porque hay un tiempo destinado para el recorrido. Si alguien desea observar por mayor tiempo una muestra se le sugiere no retrasarse. Otra contante es la prohibición expresa de tomar fotografías, de esta forma se prohíbe a visitante llevar consigo el gesto de haber estado allí, a menos que compre alguno de los suvenires, libros para turistas o folletería que oferta el museo. La foto y la reproducción de un objeto conectan la lejanía con la cercanía de las habla Benjamin, es una constatación de esa conciencia de haber estado en un lugar y haber participado de una experiencia.

---

<sup>46</sup> El jurista inglés Jeremías Bentham es el autor de *El Panóptico*, obra editada a finales del siglo XVIII y que es un referente de Foucault en el abordaje de esta institución disciplinaria. (Ver Foucault, El Ojo del Poder, 1980)

## **Estudio de caso de tres representaciones en el MEN**

Al pasar revista a las formas de representación del MEN como mediadoras de mensajes que llegan a un público, es necesario pensar en ese público y cómo recibe los mensajes visuales. “La visualidad explica la construcción de un horizonte de sentido dentro del cual se articulan todo hecho visible a partir de la configuración de una nueva topología imaginaria dentro de la cual se inscribe el orden de lo visual y las posibilidades de la mirada” (León, 2008: 5).

Jean y Jhon Comaroff (2011: 43) proponen tres categorías teóricas para analizar la etnicidad; la primera tiene que ver con la cultura transformada en mercancía; la segunda se centra en la ontología de la etnicidad y su enfoque en las ciencias sociales; y por último la etnicidad como identidad, subjetividad e individualidad en los imaginarios del Estado-nación del siglo XXI. Durante el recorrido de esta tesis he abordado la etnicidad como construcción de los sectores dominantes desde el siglo XIX y la poca participación de los grupos étnicos reales en los discursos que se emitían sobre ellos, al menos hasta bien entrado el siglo XX, lógica de exclusión que reprodujo el MEN. Abordé también la cultura material como mercancía en la conformación de las colecciones que dispuso el museo para armar sus muestras. Ahora pretendo que hablen los representados.

Los estudios de públicos en el museo iniciaron en el 2011 y tienen más bien el carácter cuantitativo basado en estadísticas. Los datos que le interesan a la institución se reflejan en los cuadros que expongo a continuación:

Estadísticas de visitantes Museo Pumapungo (que incluye al MEN) por meses:

Año	Ene	Feb	Mar	Abr	May	Jun	Jul	Ago	Sep	Oct	Nov	Dic	Total
2011	4451	5085	4425	3614	5046	3878	5862	7252	2599	4544	6363	4637	57756
2012	6277	5345	5157	4154	5949	9478	5475	7022	3866	4376	7547	3274	67920
2013	5117	4082	6166	8496	6178	8026	7523	7615	4284	8728	7032	5335	78582
2014	6732	5114	7581	7721	6787	5781	8531						

Fuente: <http://www.portalcultural.gob.ec/DCG/IVE/webpages/consultaVisitas.php>

Datos del año 2013:

Visitantes por Genero	
Genero	Visitantes
MASCULINO	48,76 %
FEMENINO	51,24 %

Visitantes por Edad	
Niños	19,18 %
Jóvenes	15,96 %
Adultos	60,08 %
Adultos Mayores	4,78 %

Visitantes por Procedencia	
Nacionales	73,71 %
Extranjeros	26,29 %

Fuente:[http://www.portalcultural.gob.ec/DCG\\_IVE/webpages/consultaVisitaDetalleMes.php?espacio=17&nom\\_espacio=MUSEO%20PUMAPUNGO&anio=2013](http://www.portalcultural.gob.ec/DCG_IVE/webpages/consultaVisitaDetalleMes.php?espacio=17&nom_espacio=MUSEO%20PUMAPUNGO&anio=2013)

La institución maneja los mismos indicadores año tras año desde el 2011. Por los cuadros adjuntos se concluye que al museo le interesa género, edad y procedencia. Los dos primeros no brindan más información, pero los cuadros de procedencia se desglosan en el caso de visitantes extranjeros por países de origen y en los visitantes nacionales por provincia de origen. Se observa un interés por conocer la diversidad de públicos y su procedencia pero no su autodefinición, expectativas, nivel de conocimientos adquiridos u otros datos cualitativos. No sabemos, por ejemplo, cuantos visitantes nativos -representados- visitan el museo y que opinan o cómo se han sentido sobre la imagen que se proyecta de sus pueblos representados.

Al ser el público nativo tan diverso, me enfoqué en tres sectores y en las entrevistas que sostuvimos en el museo, frente a sus representaciones. La elección de las puestas en escena estuvo sujeta a varios aspectos como contar con informantes del respectivo grupo cultural que pudieran acudir al museo, visitar conmigo la muestra y que estén dispuestos a dialogar sobre el tema. El nivel de instrucción no fue determinante en la elección. Fue importante en la búsqueda de informantes que estos mantuvieran vínculos y cercanía con sus pueblos. La distribución geográfica no fue relevante, más bien dependí del nivel de accesibilidad de los informantes. Tenía proyectadas citas con informantes de los pueblos Shuar, Saraguro, Montubio, Afro y Otavalo, pero con los dos primeros las reuniones no pudieron concretarse. Las escenas que me interesaban analizar tenían que ver con estos lugares comunes representados y naturalizados, como: el montubio en la hamaca, el otavaleño vendiendo ponchos y los afros bailando marimba, típicas postales que todos conocemos y hemos incorporado sin reflexión a nuestros imaginarios.

Si como dice Belting (2007: 14), la imagen “se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva” y si a través de las imágenes entendemos el mundo, lo interiorizamos o mentalizamos, me pregunto ¿qué conocimiento nos llevamos sobre los grupos étnicos ecuatorianos cuando salimos del museo portando una imagen interna de ellos?, y más importante aún, y que es hacia donde apunta este ejercicio ¿qué imagen interna se llevan los sujetos representados en el museo al enfrentarse a sus representaciones? ¿Será la representación en el museo equivalente a la simbolización que los conglomerados tienen sobre sí? ¿Habrá en este caso una identificación con lo representado?

WJT Mitchell afirma que la “interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas” (Mitchell, 2009 [1994]: 12). En el argumento de Mitchell para que la representación sea eficaz debe existir una correspondencia entre la imagen y el texto. Para corroborar la correspondencia o la no correspondencia entre imagen y texto, formarán parte del análisis las cédulas informativas asociadas a las muestras.

### *El montubio*



**Fuente:** Mario Brazzero (Representación del montubio)

Para analizar esta representación voy a utilizar el término montubio, no montubia@ porque es el término que aparece desde el título que inicia el texto de la cédula

respectiva y porque en su narrativa habla del hombre, y mi intención es justamente visibilizar las diversas tensiones entre los discursos institucionales y los sujetos representados. En este caso, mi informante es una mujer, Fanny Zambrano, de 20 años de edad, oriunda de la comuna Río Vendido, ubicada en el cantón Chone de la provincia de Manabí, *-manaba* como dice ella- con lo que espero visibilizar la voz y el lugar de la mujer dentro del ejercicio etnográfico. Fanny me explica porqué es montubia:

Soy montubia porque soy de Manabí, vengo del campo y a la gente del campo los de la ciudad le dicen montubio, muchas veces malinterpretan la palabra montubio diciendo que el montubio es una gente que no sabe, ignorante, tímida; a veces se la toma como una mala palabra. Los que son del campo a veces no son estudiados pero no por eso son ignorantes. La palabra viene relacionada porque el montubio viene del monte, porque somos del campo, por eso orgullosamente digo que soy montubia de corazón (Fanny Zambrano, 2014, entrevista).

La connotación negativa del término construida por sectores citadinos en el testimonio de Fanny recuerda lo que se ha dicho sobre la esencialización que el sentido común ciudadano reproduce como algo natural: ser del campo es ser montubio, y ser montubio es ser ignorante. Pero Fanny también advierte el sentido de pertenencia que para la comuna significa pertenecer a este sector social.

En su estudio sobre la trayectoria de José Antonio Campos, cuya escritura periodística tuvo como referente al montubio ecuatoriano, Fernando Checa –en ese momento director de CIESPAL- hace la siguiente imagen del montubio:

Ese habitante de la costa sur ecuatoriana regada por grandes ríos y tierras propicias para la agricultura, la ganadería y el bosque tropical. Ese ser mezcla de indio, negro y blanco; famoso por ser gran jinete; cazador diestro pero sólo por necesidad; gran tirador pero mejor en el manejo del machete, a la vez herramienta y arma para el duelo fácil. Agilísimo en los árboles, amante del canto y el baile, y de la tertulia en torno al fogón. Ese ser para el que la virginidad y el incesto no son tabúes. Panteísta, supersticioso, mítico y mitificador por su irrefrenable y prolífica capacidad de crear héroes y símbolos de cosas, animales y seres. Pero también proletario del campo, explotado y marginal, víctima propiciatoria del hacendado. Con Campos irrumpió y adquiere carta de ciudadanía literaria el montubio real, no el rey de burlas que hasta entonces había sido para algunos letrados. (Checa, 2013: 510)

Otra descripción del montubio está en la cédula que acompaña a la muestra. La información de esta cédula, al igual que las cédulas de los otros grupos seleccionados para este análisis, será transcrita de forma completa para cuidarme de no “editar” la idea con que fue construida. La cédula del montubio tiene la siguiente información:

### MONTUBIO

Vive en el interior de la costa y es el símbolo del hombre bravío frente a la naturaleza tropical del Ecuador. Su asentamiento habitacional es disperso en la montaña o formando pequeños poblados a la ribera de los ríos o junto a las carreteras.

Se viste como los integrantes de otros lugares mestizos de la costa, con ropa simple y ligera y sombrero de paja toquilla. Lleva siempre su machete.

Arroz, yuca, plátano, frutas, además de la caza y la pesca, componen su alimentación. La agricultura es actividad principal, generalmente monocultivos para exportación: cacao, café y banano. Ha desarrollado también la ganadería.

Trabaja artesanías de paja toquilla, textiles, alfarería, talabartería y mueblería.

Cuentos y leyendas sobre creencias y costumbres pasan de generación en generación.

La fiesta popular de más arraigo y colorido es el rodeo montubio, que se desarrolla en el mes de octubre en varios lugares de la Costa. Los hábiles jinetes demuestran su pericia, domando y lazando a briosos equinos y becerros. En estos concursos se suele desplegar la picardía criolla, expresándola por medio de innumerables estrofas de los «amorfinos» (Cédula del MEN).

Hay importantes coincidencias en las dos imágenes textuales que presentan Checa y la cédula del MEN. En los dos casos se ofrece una imagen de hombre recio que ha domesticado un territorio hostil con su caballo y machete, con el que también salda cuentas personales. La condición étnica que evade la cédula es explícita en Checa, que lo ubica en un mestizaje triple de “indio, negro y blanco”. La adaptación al sistema económico occidental también es una coincidencia cuando hablan de sus actividades productivas principales, la agricultura y la ganadería, la primera destinada a la exportación.

En la imagen visual del museo, ubicada en el pabellón de la costa, se desarrolla toda una puesta en escena que va más allá del diorama como recurso museográfico, se aproxima más a los “grupos de vida” que analiza Allison Griffiths (2002) en los primeros museos etnográficos de comienzos del siglo XX. La escena en mención presenta al montubio tendido sobre una hamaca dentro de su vivienda de paredes de caña guadua y techo de paja, en ella se observan algunos objetos distribuidos en el espacio interior –banca y mesa de madera, cocineta a leña, enseres de cocina, ropa que cuelga de un perchero, la estampa de un santo en un pedestal adosado a la pared dispuesta a ser velada con un mechero-; objetos que sugieren un lugar cotidiano y un momento íntimo del sujeto representado.

El centro focal de la escena es el maniquí tendido sobre una hamaca que actúa también como “medio portador” del mensaje visual, como llama Belting (2007) a la materialidad en la que se hace visible la imagen. El maniquí representa a un hombre joven vestido con un pantalón corto (pantaloneta), camiseta y una gorra de visera que por su posición da la impresión de un apenas perceptible movimiento, la impresión de que en cualquier momento va a despertar, girar la cabeza y vernos a los ojos; una intención de corporalidad que provoca una cercanía física entre el espectador y el sujeto recostado en la hamaca. Cuando se hizo el montaje, Francisco Álvarez recuerda que sobre el maniquí estaba una revista Vistazo<sup>47</sup> que ahora no se aprecia. En el vestíbulo de la casa, sobre los maderos de caña de un balcón, está ubicada una montura y otros aparejos equinos que evocan la presencia cotidiana del caballo. Hacia un lado de la casa, en lo que podría ser un patio delimitado con una cerca también de caña, están dispuestos algunos objetos para procesar los productos del agro y sobre el suelo, granos de café y cacao que esperan secarse al sol.

Frente a la casa representada, Fanny piensa que la vivienda montubia del museo está construida como se hacía antiguamente, pero muchas casas se han modernizado, algunas son de ladrillo otras de bloque. Pero lo más importante es que ya casi no hay casas con cubiertas de hoja de palma de *cade* o de hoja de cacao, ya que “eran muy peligrosas estas cubiertas, porque en Manabí por ser el monte se dan las culebras y se suben en la cubierta entre las hojas para hacer sus nidos y a veces han atacado a las personas”. Las cocinas a gas han sustituido a las de leña “como la que se ve aquí porque la leña es cada vez más escasa”. Los cucharones, moldes y recipientes que son a base de mate seco si se utilizan todavía, pero son utensilios de cocina que utiliza la mujer. El pequeño patio externo según Fanny que está bien representado porque “es muy común que si usted llega a la casa de un montubio siempre va a ver en la parte de afuera los granos de cacao o café recibiendo el sol para poderse secar, van a encontrar la pila para desgranar arroz, su horno de leña que siempre están afuera” (Fanny, 2014, entrevista).

En la elección de la imagen del montubio no hay una correspondencia entre el relato textual y el relato de la imagen, ya que el sujeto representado, más bien y poco robusto, no parece tener relación con aquel hombre vigoroso que narran Checa y la cédula informativa. Los objetos ubicados dentro de la habitación no señalan al agricultor o ganadero; sugieren un ser adormecido; ninguna señal de trabajo en todo el

---

<sup>47</sup> Revista especializada en deportes, particularmente fútbol.

ambiente. Tampoco se observa el machete, otro elemento que aparece tanto en la narrativa de Checa como de la cédula, como muy cercano al hombre montubio. Sobre el uso del machete Fanny comenta que “antiguamente cualquier problema se arreglaba a machete, los hombres andan con un machete o cuchillo que cargan siempre al hombro, también usan escopeta cuando salen a cazar”. Belting (2007: 59) plantea que “... la escritura aparece como imagen del lenguaje, como un medio secundario en contraposición a la imagen mimética y a su relato”. Si entendemos la mimesis como el deseo de reproducciones auténticas que propone Belting, ni el hombre en la hamaca ni los objetos accesorios que completan la escena dan cuenta de lo escrito en el texto sobre él. Me pregunto por qué el gorro de visera en lugar del sombrero de paja toquilla, que se nombra en la cédula y que ha permitido que los montubios de ciertas zonas de Manabí, Como Pila, Montecristi y Jipijapa, sean reconocidos a nivel mundial por la alta calidad de sus sombreros, fabricados artesanalmente.

Si la hamaca es un accesorio importante en la representación, debería existir alguna mención al respeto. Fanny está de acuerdo en que la hamaca -que generalmente es hecha por los hombres- es un elemento importante en la vida cotidiana porque “en la casa montubia nunca falta una hamaca”, pero debe ser entendida en un contexto más amplio ya que, si bien la hamaca es un elemento de descanso, este descanso es producto de un gran esfuerzo físico por las labores cotidianas del montubio, que eso según Fanny, está ausente en el museo:

Las personas que vengan aquí y que no conozcan la vida del montubio tienen mucho para pensar, pero como yo que vengo de allá ya sé; el montubio recostado en una hamaca es lo más común, se está representando que el montubio llega de su trabajo después de una larga jornada de sol subiendo lomas grandes, a veces fumigando con fundas pesadas sobre la espalda, entonces llegan cansados, toman un baño, almuerzan y se echan en la hamaca a descansar, por eso la hamaca es lo más común en la casa del montubio. Para la persona que no conoce la vida del montubio y lo ve aquí en la hamaca puede pensar que es un vago, pero al comienzo de la casa vemos lo que son sus cosechas, vemos granos de cacao, de café, su horno de leña, una pila para desgranar el arroz, el molino para el café (Fanny Zambrano, 2014, entrevista).

Francisco Álvarez reconoce haber escuchado opiniones en contra de esta puesta en escena en particular, ante lo que argumenta:

Las quejas sobre la representación del montubio no tienen fundamentos porque si se le ubica en una hamaca, es el objeto donde no solamente duerme sino donde descansa, ordenar sus pensamientos, la hamaca es parte de su vida. Junto a él, el cholo pescador se

representa con su producción. En ese sentido lo más importante no es la hamaca, ésta es una parte sugestiva, sugerente de la casa. Es lo que yo llamo los puntos focales (Álvarez, 2014, entrevista).

Cuando Fanny dice que al ver la representación los visitantes “tienen mucho que pensar”, se refiere a que pueden confundirse y pensar que el montubio es un perezoso que pasa solo durmiendo sin percatarse de las actividades previas que le llevaron a la fatiga. Reflexiona que:

... lo que no me parece correcto es que se muestre al montubio en su momento de descanso, lo que deberían los guías explicar es que el montubio cuando está en la hamaca viene de trabajar todo el día en el campo ya sea en la agricultura o ganadería, creo que debieron mostrarle al montubio en sus actividades en campo, porque montubio viene de monte (Fanny Zambrano, 2014, entrevista).

En un ejercicio improvisado de curaduría museográfica, Fanny propone que el hombre debería estar ubicado en la zona externa de la vivienda, en el patio donde están dispuestos los objetos utilizados para desgranar el arroz (la pila) y para moler el café; mientras que la mujer debería estar en las labores domésticas dentro de casa. Pero aprovecha para explicarme el rol de la mujer, que a su juicio está totalmente ausente de las muestras como del texto de la cédula:

En un día normal se madruga a las seis de la mañana a lavar, a trapear, a barrer el patio, darle comida a los animales; a veces toca ir a la finca, al huerto a trabajar lo que es ganadería, agricultura, cosechas de cacao, café, arroz, banano, verde, lo que más se da en Manabí y es parte de la comida de todos los días (Fanny Zambrano, 2014, entrevista).

En la realidad social, tanto el hombre como la mujer trabajan el campo, pero este trabajo también está inserto dentro de las prácticas sociales más amplias, sobre lo que tampoco hay signos en la cédula, más tomando en cuenta que las relaciones sociales del montubio se desarrollan dentro de una unidad social histórica que es la comuna. Fanny es enfática al recalcar que:

... en el campo trabaja toda la familia: hombre, mujer e hijos. En Manabí hay unión familiar, todo el mundo es como familia, si son vecinos o compadres se tratan como familia. A veces se tratan como comadres aunque no lo sean, también se tratan como primos aunque no lo sean. La gente es bien amable, solidaria, alegre (Fanny Zambrano, 2014, entrevista).

Esta estructura social, con vínculos de parentesco, afinidad y vecindad desbordan lo social para ser parte de lo productivo. Como dice Fanny:

Si en mi propiedad vamos a sembrar maíz se les dice a los amigos, a los compadres que nos apoyen, entonces los vecinos también nos

piden apoyo para sembrar en sus propiedades, así se ahorran de pagar a trabajadores. La señora de la casa se alza del trabajo tipo once de la mañana para hacer el almuerzo para todos por gratitud, es un agradecimiento. Lo más común en estas ocasiones es comer gallina criolla en estofado o caldo y granos verdes: frijoles, habas, habichuelas preparados en menestra (Fanny Zambrano, 2014, entrevista).

En las esferas social y productiva, el caballo es muy importante, “no hay montubio que no tenga su caballo”, dice Fanny al ver la montura en la representación, es un medio de transporte porque en el campo las vías no son tan buenas y los caballos, “mulares” o los “burros”, son parte del trabajo, por eso Fanny está de acuerdo que en la cédula se diga que el montubio es buen jinete y que se hable del rodeo montubio aunque, según Fanny, también deberían hablar de las peleas de gallos, que aunque estén prohibidas todavía se realizan.

Dentro de las ausencias recurrentes en la información de los textos de las cédulas está el componente histórico. A la ausencia de datos sobre la vida familiar y social que observa Fanny en su testimonio, le sumo la ausencia de información sobre la histórica participación de los montubios en la construcción del Estado-Nación ecuatoriana, por ejemplo su participación en el desarrollo de la actividad cacaotera que impulsó económicamente al Ecuador y lo incorporó en la geografía económica internacional desde finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, o su directa intervención durante la revolución alfarista de comienzos del siglo XX, solo por mencionar algunos aspectos de la participación de los montubios en la historia que se desvanecen en la representación.

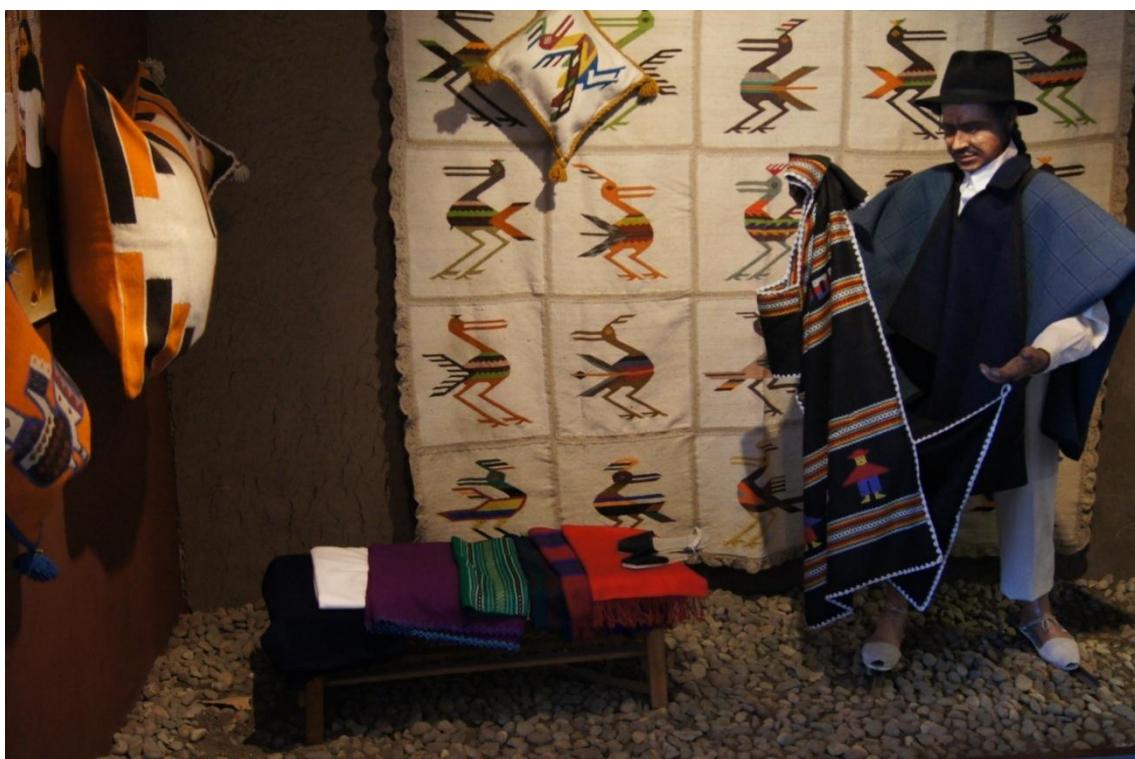
La representación del montubio ejemplifica los riesgos de crear, a través de una imagen que si bien es parte de la cotidianidad no es representativa, una imagen distorsionada y fragmentada de un grupo humano en el espectador; imagen que puede traducirse en naturalizar una mirada esencialista y con atributos negativos como la “vagancia” o “mala vida” del montubio.

Asistimos al simulacro de hiperealidad fragmentada que en palabras de Baudrillard (1978: 6) nos muestra “vestigios de lo real”; fragmentos de la realidad cultural del montubio que en algo se corresponden con su práctica social, pero que no corresponde con el texto de la cédula que acompaña la muestra. Si los recursos materiales de una representación están diseñados de manera que pueden distorsionar la realidad, o más precisamente la equivalencia con la realidad, entonces la identificación también va a verse distorsionada, como se observa en la reflexión que hace Fanny de

que solo porque ella conoce la vida en el campo sabe que el montubio en la escena estaría descansando después de una agotadora jornada de trabajo.

Así como el mito es un sistema de comunicación que contiene un mensaje cuya función según Barthes (1999: 115) es la de deformar, no la de hacer desaparecer el concepto que comunica, la representación que nos ocupa no hace desaparecer a su referente cultural sino que lo deforma al mostrar una imagen fragmentada, recortada, arbitraria y por tanto distorsionada de su vida. El peligro de esta distorsión radica en que el sentido social que adquiere la representación (al estar inserta dentro de las paredes de un museo), está institucionalizado, y por defecto envestido de autenticidad. El cuerpo inerte del maniquí adopta la presencia del sujeto así representado y la transfiere al espectador quien la asume como verdadera, naturalizando una imagen de un sujeto social.

#### *Otavaleño*



Fuente: Mario Brazzero (Representación del otavaleño)

En el museo, el otavaleño es un maniquí de tamaño natural, vestido con sombrero negro, poncho de lana azul, camisa y pantalón blanco y alpargatas. Está de pie, con sus manos sostiene un vestido de mujer en actitud de mostrar la mercancía a un cliente.

Detrás de él, en la pared de barro cuelga un gran tapiz con motivos de pájaros; en otra pared cuelgan varios textiles, como cojines y mochilas junto a una fotografía de una mujer otavaleña. Hacia los lados del personaje, en pequeños taburetes, están dispuestos de forma ordenada más textiles. El centro de la muestra es el cuerpo del otavaleño, lo cual no es extraño ya que “la historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado un juego de roles, en tanto portador de un ser social” (Belting, 2007: 111). La cédula que acompaña la representación es la siguiente:

#### OTAVALOS Y OTROS GRUPOS DE LA REGIÓN NORTE

Descendientes de antiguos grupos indígenas, como los natabuela, los caranqui, los cayambe y los otavalo se asientan en poblados, cuyo núcleo es la casa familiar.

Su economía se basa en la agricultura y, sobre todo, en la textilería tradicional, que producen colectivamente y comercian dentro y fuera del país. Algunas comunidades trabajan con excelencia bordados, madera y cuero.

Forman la vestimenta femenina dos anacos largos, sostenidos por fajas, y una blusa bordada. La mujer se adorna con collares (huallcas), pulseras y orejeras o zarcillos y un paño alrededor de la cabeza. En el vestido masculino destacan: pantalón blanco corto, alpargatas, poncho azul y gris o rojo y sombrero de paño. Son católicos, pero, mantienen latentes algunos rasgos de la religión ancestral (Cédula del MEN)

Para el análisis de esta representación entrevisté a Segundo Torres, otavaleño de 45 años que vende textiles en la plaza San Francisco en Cuenca, junto con su familia. Segundo llegó a Cuenca con sus padres hace 35 años pero nunca ha dejado de visitar a sus familiares que viven en la ciudad de Otavalo, en el barrio Monserrate. Forma parte de una asociación de otavaleños que ocupan la plaza bajo convenio con el municipio de la ciudad.

Con Segundo leímos la cédula y conversamos frente a la escena del otavaleño. Al revisar la cédula su primer comentario fue que en ella se está mesclando al otavaleño con la gente de Ibarra, porque los bordados más hacen en Zuleta y el trabajo en madera es de San Antonio de Ibarra, no de Otavalo. Frente a la imagen su comentario fue:

El museo está representando nuestro trabajo con la artesanía, con los textiles. En la vestimenta del hombre el pantalón no es el del maniquí, antiguamente nuestros pantalones eran de lana hechos en telar, no de tela y no tenían cierre sino que se amarraban hacia un costado. En el maniquí la vestimenta, al menos el pantalón, es moderno. Antes el poncho era de color azul entero de lana hecho también en telar. Lo que tiene en las manos es un vestido de mujer tejido a telar. Las alpargatas eran de cabuya, no de tela. La vestimenta del maniquí se parece más a la de la ciudad de Otavalo, pero usamos vestimenta diferente de

acuerdo al lugar, también tenemos diferentes dialectos de quichua (Segundo Torres, 2014, entrevista).

A pocos días de inaugurado el MEN, un hombre -identificado como otavaleño- se había acercado a Francisco Álvarez, encargado de armar la exposición, para requerirle que le explicara la razón por la que decidieron exhibir a sus congéneres como comerciantes de textiles, debido a que ellos, los otavaleños, no son únicamente comerciantes sino que poseen dentro de su comunidad otras alternativas productivas vigentes. A este requerimiento Álvarez le contestó:

... que si él lo entiende así, lo lamento, pero a ustedes se les reconoce como emprendedores que están en cualquier parte del mundo con su puesto haciendo conocer lo que producen. Aquí no sólo se les reproduce como comerciantes sino como hacedores, aquí están las cosas que ustedes elaboran. Usted no me puede negar que la actividad mayor de ustedes es el comercio de artesanía, y es la artesanía lo que busca la gente de ustedes, y es justamente lo que este personaje está ofreciendo, está ofreciendo una artesanía que es muy aceptada por nacionales y extranjeros, en este sentido se le exalta a la artesanía (Francisco Álvarez, 2014, entrevista).

La respuesta de Álvarez se ajusta a la ideología que desde el siglo XIX producía postales turísticas para el consumo de turistas extranjeros, como se verifica en las postales costumbristas o cartas de visita que mostraba “tipos nativos” similares a los que reproducía el costumbrismo pictórico. Hasta hoy es común observar postales de otavaleños junto a sus artesanías. Coincidientemente Blanca Muratorio utiliza el ejemplo de una postal turística que “representa a una familia Otavaleña desplegando sus artesanías con el trasfondo del monumento a La Mitad del Mundo” para ejemplificar el hecho de que hasta la actualidad “los Otavaleños son todavía el grupo preferido para ser fotografiados en tarjetas postales y para simbolizar al Ecuador” (Muratorio, 1994: 134). En la postal que usa Muratorio, el hombre, que aparece vestido con su atuendo tradicional, junto a su mujer y pequeña hija, coloca delante suyo dos tapices elaborados en telares propios de su cultura. La referencia al turismo como finalidad de la producción de la postal se evidencia en el monumento que se observa al fondo de la imagen.

Si bien una de las estrategias de resistencia que emplean los grupos étnicos es aprovechar la imagen que de ellos tiene la sociedad nacional, los otavaleños la utilizan para fines comerciales, sin embargo no es este el elemento el más sobresaliente para representarlos en un museo, ya que de esta forma se está reproduciendo una postal etnográfica como las que se observan en los puestos de venta de suvenires para turistas.

Si las postales turísticas destinadas a un público extranjero son construcciones deliberadas que buscan retratar el exotismo, la diferencia y, más recientemente, el nuevo "buen salvaje ecológico" (Muratorio, 1994: 140-141) lo que busca la escena del otavaleño en el MEN, que parece ser un reflejo de la postal de Muratorio, es mostrar ese sujeto reconocido por la sociedad, como dice Álvarez. Pero es interesante que la voz crítica a esta representación venga de un otavaleño. Sin conocer este dato, Segundo tuvo una opinión similar al decir que:

Aquí faltan muchas cosas para que vayan conociendo lo que es la cultura otavaleña, empezando aquí debería haber un telar y la forma de hilar el hilo, que todo era a mano con el sigse. Mientras el hombre está con el telar la mujer está hilando. Otras veces ella también teje. Aquí no está representada la mujer otavaleña. Ella es muy activa en la casa, ella hila, es la encargada de la cocina, en el campo cuando se siembra el hombre lleva el arado y la mujer va regando la semilla. Los otavaleños siempre trabajábamos en minga con la comunidad. Al que ayuda le damos chicha de jora y comida preparada por las mujeres. Igual hacemos aquí en Cuenca, pero no usamos los químicos que usan aquí (Segundo Torres, 2014, entrevista).

Los estudios etnográficos sobre pueblos no occidentales han demostrado que dentro de estas sociedades existe una clara división del trabajo y de los roles sociales entre el hombre y la mujer, roles que se evidencian en el testimonio de Segundo y que a todo lo largo del museo están ausentes. Los saberes, que en muchos casos tienen raíces ancestrales que podrían ser no solo observados sino aprovechados por occidente, también son enunciados en el relato cuando Segundo dice que en sus prácticas agrícolas no usan químicos. Habría que preguntarse qué diferencia a estas prácticas para que no necesiten recurrir a agroquímicos tan utilizados por los sistemas agrícolas más "científicos", ¿no sería una muestra curada por los sujetos nativos más importante para el público que ver al otavaleño reproducido de una postal turística? Volviendo a los saberes de su comunidad, en este caso sobre la medicina, Segundo expresa:

Eso yo me lo sé porque yo viví en sangre propia porque mi madre sabía curar. En esa época yo veía que mi madre verdaderamente curaba, a mí mismo de niño me mandaba a coger unas plantas que ahora me arrepiento de no saber pero conozco si les veo. Venían los que los médicos no podían, curaba de todo. El rito era así, armaba una mesita en el piso y ahí ponía unos adornos de piedras muy hermosas que no sé de dónde sacaba, sobre eso ponía flores, plantas, trago, huevos, ishpingos, muchas cosas. Entonces preparaba un líquido y al enfermito le desvestía, le soplabía, le frotaba todo el cuerpo. Entonces le chupaba y le sacaba, no sé qué cosa pero era fuerte que sacaba e iba a poner afuera. Así tenía que hacer una y dos, hasta que se sienta bien. El descanso era en la casa, entonces decía «le hacemos otros golpes en dos días o tres días en un primer descanso». Entonces veía que al

tercer día no es suficiente hasta que veía que se curaban. Los que no venían caminando cargando llegaban y salían caminando. Ella veía en las velas, en el cuy, en el huevo, todo veía. Ella aprendió de mi abuelo. Nosotros no hemos heredado nada de eso, ni mis dos hermanos ni mi hermana. Ella preparaba una bebida y les daba a los pacientes y les curaba con el trago en varias sesiones de acuerdo al tipo de enfermedad. Ella veía la enfermedad en las velas, en el cuy, en el huevo. Aprendió de mi abuelo pero ninguno de nosotros aprendimos a curar (Segundo Torres, 2014, entrevista).

La expresión final de la cédula: “Son católicos, pero, mantienen latentes algunos rasgos de la religión ancestral” parecería justificar desde una mirada moralista, los rituales como el narrado por Segundo y otras ceremonias que se han convertido en verdaderas estrategia de resistencia cultural practicadas por algunos sectores indígenas. Conozco de cerca el caso de Saraguro, donde se mantienen vigentes ceremonias de curación que se han transmitido “desde los abuelos” y que como elemento central utilizan el San Pedro (Ahuacoya) en el proceso curativo. Hasta hace no muchos años estas ceremonias eran consideradas por sectores conservadores y por las congregaciones religiosas como ritos satánicos, algo que también ocurrió con el uso de la ayahuasca en las culturas amazónicas, sin tomar en cuenta que a través de estas prácticas se actualizan conocimientos ontológicos, lo que Viveiros de Castro (2010) llama una “epistemología amerindia”, o no occidental.

Otro elemento que comparten imagen textual e imagen visual en la representación del otavaleño es que su actividad “principal”, la textilería, ha trascendido las fronteras nacionales. Segundo, por ejemplo, vivió una temporada en los años noventa en Alemania, allí radican hasta hoy un hermano, una hermana que viven de la venta de artesanías, y su hijo Leo de la música ya que es parte de una banda con jóvenes alemanes. No se puede negar la importancia productiva de esta actividad, que está asociada al imaginario de “honestos” para los negocios y “limpios”, atributos que son aprovechados por ellos para la actividad empresarial. Esta imagen de “limpios”, entre otros atributos, varios de ellos muy pintorescos -como se vio en el informe de Leonidas Pallares Arteta (Capítulo 1 de este trabajo)- ya se negociaba a finales del siglo XIX. La marca distintiva de su otredad se ha convertido en los que los Comaroff (2011: 45) llaman una “industria de la identidad”; los otavaleños, como otros grupos, aprovechan lo que los hace diferentes, su “marca distintiva (...) en los términos universalmente reconocibles con los cuales la diferencia se representa, se comercializa, se hace transable por medio de los abstractos instrumentos del mercado”. Tanto en las postales

turísticas como en los escaparates donde extienden su mercadería, los otavaleños, y más las mujeres visten sus atuendos tradicionales. Sobre este tema Segundo señala:

Cuando salimos de Otavalo los hombres dejamos de utilizar nuestro atuendo, pero las mujeres lo mantienen, eso es porque nosotros cargamos mercadería y es más cómodo usar otra ropa porque el pantalón blanco se ensucia con facilidad, en cambio las mujeres si usan la vestimenta tradicional porque entre ellas mismas se obligan, también hay una presión comunitaria más fuerte hacia la mujer, porque si ella deja de usar la ropa otavaleña la familia y la comunidad la juzgan, porque eso es mal visto. También mantenemos nuestro idioma, nuestras costumbres y festejamos nuestras fiestas aunque estemos lejos de Otavalo (Segundo Torres, 2014, entrevista).

Hay importantes estudios sobre “la incorporación histórica (colonial) y contemporánea de los pueblos como clases trabajadoras, o sobre el aparente empobrecimiento de culturas locales a partir de los macroprocesos vinculados a las múltiples formas que ha tomado la economía política capitalista” (Marcus, 2001: 111), estudios que no solo se interesan en las localidades, abordan también la circulación de significados en lo que Marcus<sup>48</sup> llama “sistema mundo”, con herramientas teóricas y metodológicas del así llamado posmodernismo.

Los sujetos sociales representados en el MEN también son parte activa de este sistema; están insertos en un Estado en el que tienen deberes y derechos como cualquier ciudadano; con los procesos de movilidad mundial muchos de ellos ocupan territorios más amplios, como el caso de los otavaleños, que no solo habitan la provincia de Imbabura sino todo el territorio nacional y posiblemente los cinco continentes y, sin embargo, mantienen elementos culturales que les son propios, como la lengua y la estructura social.

A través del sistema comercial mindalá –comerciante y viajero- (Maldonado, 2004), de origen prehispánico, que es de alguna manera el aspecto que se muestra en el museo, los otavaleños se han insertado en un mercado global con mucho éxito. Muchos miembros de los pueblos y nacionalidades indígenas y afroecuatorianos tienen presencia activa en la vida pública a través de organizaciones nacionales e internacionales, acceden a la educación formal, son actores activos en los espacios del arte, la ciencia y la tecnología. Se puede asegurar que, incluso los mal llamados grupos “no contactados”, todos los grupos étnicos del Ecuador están insertos en el sistema mundo.

---

<sup>48</sup> La categoría de sistema mundo fue propuesta por Wallerstein, y proporcionó una gran narrativa sistemática sobre la historia mundial que fue

## *Afroecuatoriano*



Representación del afroecuatoriano. Fotografía: Mario Brazzero, 2014

En el MEN se pone en escena la marimba a través de tres personajes -dos hombres y una mujer- en un escenario que tiene de fondo un paisaje de atardecer marino pintado sobre la pared. Los dos hombres son músicos, uno toca la marimba mientras otro sostiene en sus manos las maracas. En cuanto al vestuario, usan pantalones blancos recogidos y camisas de un solo color; están descalzos sobre un suelo de arena, que refuerza el efecto de playa. La mujer está corporalmente en actitud de baile, ocupa un primer plano y sostiene el borde del vestido amplio de varios colores, lleva un pañuelo colorido en su cabeza, completa su ajuar con variedad de collares plásticos y la boca efusivamente pintada de rojo. En un espacio contiguo se presentan sobre una pared de caña guadua varios instrumentos musicales de percusión. Para este análisis mis informantes son dos mujeres afroecuatorianas, Nila Deaguiar y Mama Yama, coordinadoras del movimiento Afro en la provincia del Azuay. La cédula para esta representación contiene la siguiente información:

## GRUPO AFROECUATORIANO DE ESMERALDAS

La población negra en el Ecuador se ubica fundamentalmente en dos sitios, en el límite de las provincias serranas de Carchi e Imbabura y en Esmeraldas.

Los afroecuatorianos en Esmeraldas sobrepasan los ochenta mil, asentados en el campo y en centros urbanos. Según su lugar de habitación se dedican a la agricultura, pesca, ganadería, artesanía o comercio.

Poseen una riqueza notable de literatura oral, transmitida de generación en generación a través de décimas y cuentos. La música y el baile tienen mucha importancia y acompañan los grandes momentos de la vida de la comunidad.

Después de la intervención de Fray Bartolomé de las Casas a favor de los Indios a comienzos del siglo XVI, fueron introducidos al Ecuador numerosos esclavos negros para reemplazar a los Indios en el trabajo de las minas.

Cabello de Balboa, cronista de la Conquista, relata que a mediados del siglo XVI, encalló un galeón en las costas de Esmeraldas del que huyeron una veintena de negros africanos que se establecieron en la zona (Cédula del MEN)

La primera reflexión de las informantes es que en el museo está representada solo la provincia de Esmeraldas y “se olvidan de la parte de Carchi e Imbabura, todo el Valle del Chota, que se menciona en la cédula, pero actualmente el pueblo afro está en todo el país”. Al enfrentarse con la representación, Nila y Mama Yama entablaron el siguiente dialogo:

Aquí (en el museo) se da la idea de que están en la playa y la playa ya dice que es vago. Aquí faltó el plato de encocado para estar al estilo de la representación Yo (dice Nila) no me siento representada en esta muestra. El pueblo afroecuatoriano no es un pueblo solo de marimba, solo de bomba, de encocado o solo de tapado, somos un pueblo que estamos incluyéndonos en diferentes espacios desde lo político hasta lo cultural (Nila Deaguiar y Mama Yama, 2014, entrevista).

La marimba con su significado cultural, según Mama Yama, está por perderse porque los jóvenes no quieren aprender los ritmos autóctonos, más les interesan los estilos que impone el sistema “masificador”, como el reggaetón y otros estilos musicales. Nila sospecha que esto se debe también a que:

... el propio sistema te pone estigmas como el negro marimbero, entonces los jóvenes no quieren que te sigan diciendo negro marimbero, por eso poco a poco los jóvenes van rechazando los ritmos propios y van adaptándose a otros ritmos que hoy en día se escuchan. El sistema quiso imponer también el negro pelotero, la mujer que cocina, la mujer que baila, con su media docena de niños andando, y eso en el lado positivo, porque si vamos a lo negativo ni hablar (Nila Deaguiar, 2014, entrevista) .

Nila y Mama Yama coinciden en que la decisión de mostrar la marimba esmeraldeña como un elemento cultural de todos los afros del Ecuador es desacertada, porque musicalmente excluye otros ritmos autóctonos que también son importantes, como la bomba que se ejecuta en el Valle del Chota, y que Juan Mullo Sandoval la describe de esta manera:

Es una expresión propia del pueblo negro andino, asentado entre las provincias de Imbabura y Carchi en el valle del Chota-Mira. La bomba tiene una serie de influencias musicales sobre la base de la cultura negra africana. Por un lado, se dan muchas canciones a manera de cuarteta de versos tipo copla hispana, junto a ciertos giros melódicos propios de los grupos andinos, matizados por el constante ritmo de la percusión y la guitarra. Su lenguaje musical es básicamente pentafónico; y, su sistema rítmico, basado en el compás de 6/8, es eminentemente danzario. La bomba cuenta la historia del pueblo negro andino (Mullo Sandoval 2009: 107, en Del Valle, 2013: 33)

Sin embargo, si los funcionarios decidieron la marimba, debían mostrarla como un elemento ritual, no musical solamente. Nila explica:

La marimba es algo ceremonial, de unión, es un grito de guerra, es donde todo el pueblo: los jóvenes, los ancianos, los muchachos, todos nos reuníamos para hacer fuerza y que nuestros deseos se vayan cumpliendo a través de los alabados los andareles y tantos ritmos típicos de nuestros pueblos (Nila Deaguiar, 2014, entrevista).

Mama Yama agrega que:

La marimba, el sonido y muchos de los instrumentos africanos son como mántricos, repetitivos. Cuando uno escucha la marimba todo el pueblo se reúne y puede durar toda la noche, todo eso era para unir al pueblo. Los instrumentos de percusión de la marimba siempre son macho y hembra: El wuasara, el bombo, el cununu, el wasa que el pueblo esmeraldeño utiliza más que las maracas, todos son macho y hembra (Mama Yama, 2014, entrevista).

Las dos informantes se percataron que no hay correspondencia entre el texto y el mapa sobre el pueblo afro, ya que el mapa solo muestra el enclave del Chota en las provincias de Imbabura y Carchi, mientras que el texto desde el título habla también de Esmeraldas, pero subrayan que los dos dispositivos deberían actualizarse porque los negros habitan todo el territorio nacional.

En los testimonios de las informantes se evidencia una actitud crítica ante la representación. Mantener la imagen exótica y folklórica del “negro marimbero” es una propuesta acrítica que oculta otros aspectos importantes de la realidad social de los

mucho negros con sus diferencias historias, culturas y saberes. No todos los negros deben ser entendidos como un grupo homogéneo, son tan diversos como los mestizos e indígenas, provienen de diferentes países africanos y en la diáspora han construido identidades y sentidos de pertenencia de acuerdo a sus propias realidades. La esclavitud no solo pobló el Chota sino prácticamente todo el territorio.

La provincia del Azuay reporta negros en las minas desde la época colonial, similar a lo que sucede en la provincia de Loja. En el imaginario social, Nila sostiene que muchas personas piensan que el pueblo negro no es capaz de salir de un contexto de miseria o de pobreza. Piensan que el pueblo negro viene de Esmeraldas, que toca la marimba o es futbolista. La música, los ritmos o el folklor son buenos temas para evidenciar elementos culturales propios de los pueblos, pero deben ser abordados dentro de un discurso que explique el contexto más amplio, no un fragmento inconexo y naturalizador como sucede con la marimba esmeraldeña en el MEN. Hay que entender que, si bien hay diferencias, también hay elementos comunes a pueblos afros transnacionales. Por seguir con la marimba, esta manifestación cultural es compartida por los pueblos afros del norte del Ecuador y el sur de Colombia, pero también comparten mucha tradición oral, mantienen relaciones de parentesco, viven un territorio donde la línea de frontera realmente es imaginada. Los pueblos afros también comparten situaciones de marginalidad, exclusión social y racismo, aspectos naturalizados en el sentido común ciudadano.

### **Otros elementos a considerar.**

Toda la parafernalia utilizada en el MEN con construcciones completas de chozas de indígenas amazónicos y ambientaciones de los interiores de edificaciones tradicionales, grandes estanterías de madera utilizadas para escenificar fiestas o costumbres y para definir espacios, la utilización de maniquís para representar a los actores culturales y sociales así como otras soluciones museográficas con inmuebles y aparatos de muy difícil remoción, impiden que dentro de sus instalaciones puedan generarse cambios sustanciales que respondan a la dinámica del cambio social que opera en los grupos representados. La museografía, en este sentido, es inamovible y presenta una gran complejidad al momento de querer hacer cambios en función del acontecer de los pueblos. Con este tipo de parafernalia se pierde toda posibilidad dinámica de tener una “mediación cognitiva” con el público, mediación que según Manuel Serrano (1999: 140) “está orientada a lograr que aquello que cambia tenga un lugar en la concepción del

mundo de las audiencias, aunque para proporcionarle ese lugar sea preciso intentar la transformación de esa concepción del mundo”. Para que la mediación cognitiva pueda implementarse en el museo es necesario plantear una “mediación estructural”, que “opera sobre los soportes, ofreciendo a las audiencias modelos de producción de comunicación” (OpCit: 141).

Es posible que las puestas en escena diseñadas por el museo en los años noventa del siglo pasado no hayan logrado superar lo que Martín-Barbero (2003: 210) denomina un malentendido en la relación comunicación-cultura, “parecería que no hay forma de tomarse en serio la cultura sin caer en el culturalismo que deshistoriza y despolitiza los procesos y las prácticas culturales”. Un riesgo de esta mirada culturalista dentro del museo es que distorsiona y desvirtúa las prácticas sociales de los pueblos retratados, los naturaliza como pueblos atrasados, incultos o exóticos, más tomando en cuenta que “en la comunicación se juega de manera decisiva la suerte de lo público, la supervivencia de la sociedad civil y de la democracia” (Martín-Barbero, 2003:212). Shohat y Stam (2002: 77) nos recuerdan que “la idea de considerar a los pueblos indígenas *prehistóricos* o *pueblos sin historia* –en el doble sentido de falta de registro escrito de la historia y desarrollo significativo hacia una meta- es otra inexactitud de los europeos” que a todas luces heredaron los sectores hegemónicos de la población latinoamericana, y que a mi juicio se evidencia en las representaciones y puestas en escena como la del MEN.

Una opción que puede aportar al emplazamiento de una mediación estructural más apropiada en el museo es la inclusión en las salas de los aportes tecnológicos que dispone la sociedad, de esta manera las transformaciones del entorno social y cultural e incluso los imprevisibles pueden incorporarse al museo con agilidad, pertinencia y periódicamente.

La misma práctica etnográfica ha tomado un giro a partir de finales los años noventa del siglo XX, época que Elisenda Ardevol ubica la incursión del Internet como un objeto de estudio legítimo para la etnografía. Hasta esos años la etnografía estaba cooptada por el trabajo de campo en territorios lejanos y en la mayoría de casos extraños al investigador, por el traslado físico del antropólogo al campo, por el estudio cara a cara con el grupo investigado o el informante, y por la recolección de datos in situ. Pero no fue solo un cambio o una apertura a otro escenario de trabajo de campo, el estudio del Internet, según Ardevol (2008: 10), además promovió la reflexión teórica sobre la etnografía, y “ha llevado al desarrollo específico de métodos y técnicas de

investigación tanto para la etnografía (...) como para las ciencias sociales". En este sentido Ardevol (OpCit: 11) encuentra una doble dimensión operativa para estas tecnologías, la de "mediar las relaciones de los colectivos" que estudia la etnografía: – objetos para ser indagados-, y la de mediar en "la producción y representación del conocimiento elaborado por el etnógrafo": objetos para indagar.

Una tercera dimensión de las tecnologías de la información y de la comunicación se puede establecer entre el museo y el espectador. La mediación tecnológica no solo en la práctica etnográfica sino en la relación de la etnografía, o más precisamente del mensaje que el museo etnográfico plantea emitir, con el público. Con una adecuada curaduría de la información visual y textual que proviene de la investigación etnográfica y la puesta en escena, no con grandes escenografías y parafernalias voluminosas, sino con salas más limpias que utilicen las tecnologías mencionadas en combinación con objetos y dispositivos interactivos, lúdicos, pedagógicos, etc. –objetos para comunicar-, se puede conseguir un equilibrio entre la mediación estructural y cognitiva, y con ello una información más comprensible y actualizada hacia el público.

## CONCLUSIONES

Durante el proceso de elaboración de esta tesis he abordado diferentes perspectivas teóricas que tienen como partida los estudios sobre representación de los diferentes módulos de la maestría en Antropología Visual, los mismos que se ampliaron con múltiples lecturas teniendo como horizonte de sentido la pregunta de investigación propuesta en el esquema. Sin embargo, una vez terminada la tesis, me cuestiono sobre el alcance de esta pregunta:

¿A través de qué políticas institucionales y formas de representación etnográfica derivadas, el Museo Etnográfico Nacional normaliza una mirada colonialista en la representación visual del *otro étnico*?

Al recorrer las representaciones que los grupos hegemónicos fueron creando sobre el *otro* no occidental que les resultaba extraño desde los albores de la República, e incluso desde la época colonial, he constatado que éstas no solo respondían a criterios de raza, etnia o clase, sino a relaciones de poder vinculadas a controlar las poblaciones con intereses económicos que solo beneficiaban a los sectores dominantes. Estas representaciones contrastaron con las que veían en el pasado indio un modelo de pertenencia sobre el territorio. Los héroes indios, altivos y nobles, contrataban con el indio miserable, sucio, borracho que, a través de las líneas de esta tesis, se ha visto que son atributos trasladados desde una estructura social basada en la desigualdad, y que desde una mirada positivista no hacen evidente sus saberes, lucha social y sus empresas de cambio y desarrollo.

Reconocer y tratar como iguales a los miembros de ciertos grupos, como dice Gutmann (1993: s/n) “es algo que hoy parece requerir unas instituciones públicas que reconozcan, y no que pasen por alto, las particularidades culturales, al menos por lo que se refiere a aquellos cuya comprensión de sí mismos depende de la vitalidad de su cultura”. Importantes esfuerzos se han realizado desde la segunda mitad del siglo XX para lograr este reconocimiento a través de discursos oficiales de organismos internacional y de los Estados nacionales, pero si estos discursos no se trasladan a las prácticas sociales, si en el sentido común de la ciudadanía no hay una apertura hacia el trato igualitario, todo discurso se torna retórico. Por otro lado, las representaciones de grupos occidentales –mujeres y poblaciones blanco-mestizas marginales o subalternas-,

buscaban adoctrinar formas de comportamiento patriarcales que reflejaban el grado civilizatorio que las “buenas maneras” suponían. Este imaginario es creado por las clases socio académicas y o burocráticas dominantes, que construyeron a lo largo del siglos XIX y XX no solo la imagen sino también los roles y lugares sociales del *otro*.

Los dioramas representados en el MEN son una muestra de los imaginarios consolidados sobre el *otro* no mestizo en la población general, en el sentido común ciudadano que ha naturalizado a estos sectores de la sociedad, y que coincide con las representaciones de textos oficiales y postales turísticas. El museo, como institución del Estado y como portador del poder estratégico de proponer las formas de representación, tiene la responsabilidad de revisar la metodología y la conceptualización que utiliza para estas representaciones y para proponer nuevas formas acordes a los tiempos actuales.

Traslado un supuesto sobre el uso del cine etnográfico como elemento pedagógico al museo. Según este supuesto “exhibir a la audiencia imágenes positivas de gente desconocida, de alguna manera tendría un efecto humanitario, incrementando su tolerancia a la diferencia” (Ruby, 2007: 15). Pero este supuesto podría enfrentarse con el antagónico que en lugar de incrementar la tolerancia podría reforzar nociones etnocéntricas (Martínez, 1992 citado en Ruby: 2007: 16). La estrategia de utilizar imágenes esencialistas, bucólicas y positivistas en el museo, esconde las problemáticas de los pueblos retratados, esconde también sus saberes amalgamados en una transmisión de conocimientos ancestrales que bien podrían nutrir a occidente.

Al ampliarse y diversificarse el terreno de estudio y al reflexionar desde nuevos enfoques o paradigmas, la antropología ha abierto un abanico de posibilidades de investigación que derivan en nuevas especificidades como antropología política, económica, urbana o de género, entre otras.

En esta transición la antropología no está sola, las nuevas etnografías se empeñan cada vez más en redescubrir y contextualizar aspectos de la cultura, no solo de los pueblos, sino de sectores subalternos o emergentes, en busca de reivindicar sus anhelos y visibilizar sus luchas por conseguirlos.

Sin intentar una genealogía, es preciso decir que hace rato la etnografía dejó de ser puramente descriptiva –si alguna vez lo fue-, y que su atención no se centra actualmente solamente en el *otro* exótico o diferente (Said, 2008), sino también en nosotros mismos (Marcus y Fisher, 1986), por el momento me queda decir que como están diseñadas las muestras de este museo en la actualidad, logran generar lo que James Clifford llama un “lugar de fascinación en la colección etnográfica” (Clifford,

2001: 261) que cautiva al espectador. Pero no es solo cautivación o asombro lo que se espera de un museo de estas características, pienso que debe ser también un espacio dialógico y de reflexión, o como dice Clifford (1999), el “museo como una zona de contacto”.

En un mundo globalizado, donde las sociedades cambian de forma vertiginosa, otro reto de un museo que asuma la responsabilidad de llamarse etnográfico es precisamente actuar al ritmo de estos cambios. Como dice Marcus, “las culturas de los pueblos del mundo deben ser constantemente redescubiertas, dado que esos pueblos las reinventan al cambiar las circunstancias históricas, especialmente en un momento en que carecemos de metanarrativas o paradigmas confiables” (Marcus, 2000a [1986]: 51).

En este orden de cosas, las labores fundamentales del Museo Etnográfico Nacional dentro del marco de sus políticas institucionales, deben estar encaminadas a revisar permanentemente el discurso del guión museográfico tomando en cuenta estas circunstancias históricas cambiantes de los pueblos y nutrirse de los aportes de los estudios etnográficos contemporáneos para incluir dentro de sus muestras, no solo a los grupos subalternos o emergentes que señalamos más arriba, sino sus procesos de reivindicación dentro de un sociedad con estructuras hegemónicas como la nuestra.

Uno de los problemas cruciales de los museos etnográficos contemporáneos, según Andrés Carretero (1996) es la poca o nula relación que mantienen con antropólogos, lo que a mi parecer se refleja en una ausencia de sentido como entidades científicas y en una cómoda actitud de custodios y difusores de, volviendo a Carretero, “meras colecciones folklóricas”, lo cual ha sido evidente en la historia del MEN.

El museo no solo es una zona de contacto, es también una zona de conflicto, por tal razón debe crear agendas que no solo sean interdisciplinarias, sino interpersonales, donde los responsables de los museos escuchen las propuestas de los sujetos para generar exposiciones propositivas, no paternalistas, en la toma de decisiones.

Si bien, como sostiene Marcus, “para la investigación (etnográfica) de hoy en día hace falta tener una estrategia e imaginar a sus destinatarios o receptores, entre los cuales la comunidad disciplinaria de origen es solamente uno de ellos” (Elhaik y Marcus, 2012: 90), es preciso pensar en el museo o la sala de exhibición donde va a circular el producto de investigación como “un sitio de herencia destinado a inspirar conciencia (y) tendría que ampliar la definición de patrimonio como memoria colectiva de las prácticas culturales, alejándose de algunas que apoyan formulaciones esencialistas de la raza, la etnia o la identidad nacional” (Sevcenko, 2011: 115). El

museo debe ser una zona de contacto en que lo que prevalezca sea la producción de significados “donde se suponen un centro y una periferia; el centro es un punto de recolección, la periferia un área de descubrimiento” (Clifford, 1999: 238); debe ser un mediador crítico, un “interface, o un hub, en constante interacción con el tejido sociocultural, y no tanto como un espacio o territorio que posee obras o muestra objetos culturales (...) sobre las que se debe aleccionar al pueblo”(Montero, 2012: 1).

Una corriente de pensamiento que cuestiona las formas de representación es la museografía crítica, que “surge de la crisis constante del concepto de museo como espacio de interacción entre el público y una colección, y como consecuencia de una política cultural” (Flores, 2006: 232). Según Carla Padró, “es una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio, parafraseando a J. Clifford cuando se refiere al museo como zona de confluencia y de contacto” (Flores, 2006: 232).

Desde esta perspectiva, el MEN en lugar de ser una zona de contacto y conflicto que pone en evidencia las tensiones, luchas y saberes, como está hoy concebido se convierte en una zona cómoda para el discurso integracionista pero no incluyente, en donde se evidencia un punto de vista vertical sobre algunas culturas ecuatorianas, una zona cómoda que las patrimonializa como culturas bucólicas que habría que salvaguardar.

No se trata solo de cambiar una forma de representación por otra, sino de concebir una nueva forma de relación con el espacio. Cambiar el aura de espacio institucional, casi sacramental, por un espacio orgánico que permita múltiples relaciones. No se trata tampoco de entrar a la discusión de McLuhan (1996: 43-44) de si el medio tecnológico emisor que el museo opte por incorporar a sus salas es caliente (de alta definición sensorial y de información pero de baja participación del público), o frío (de baja definición y baja información pero de alta participación), sino de la relación entre el dispositivo y la pertinencia de la información, el equilibrio entre el texto y la imagen, entre imagen y sonido, la facilidad de acceso a los contenidos y cómo ésta información se distribuye en el espacio para lograr una línea discursiva coherente.

El riesgo de que el museo sea una institución del Estado es que mantenga un discurso oficialista que no permita el diálogo y mucho menos la exposición de problemas que afectan a la población, como es el caso de la minería a cielo abierto en el Azuay o el problema del Yasuní y los huaorani, por dar ejemplos coyunturales. Como anticipo al inicio de este estudio, el MEN, por ser descriptivo ha caído en una suerte de

barroquismo inquietante que aglutina una serie de elementos que no tiene diálogo entre sí.

En él también se reprodujo esta estrategia de representación sin la participación de la voz del *otro*, donde el ventriloquismo sigue actuando, porque no se consultó a los grupos puestos en escena. No podemos olvidar que en sus inicios los fondos culturales del Banco Central fueron considerados inversión económica, Tenemos entonces que la creación misma del MEN era política y económica.

El problema actual es constatar que las muestras y representaciones de las que hablamos no han cambiado en más de veinte años, justamente porque el discurso institucional, ya no enunciado por sus autoridades sino sostenido por los funcionarios, a manera de los micropoderes de Foucault, siguen funcionando a nivel de praxis y sostienen que las muestras está bien y que el museo no debe cambiar.

Este es el momento de cuestionar lo naturalizado tan eficazmente y re pensar lo que dice el MEN para propios, extraños y representados a la luz de las nuevas propuestas antropológicas y es la oportunidad que tiene este lugar privilegiado para contar y narrar de una manera más efectiva lo que son las culturas y subculturas ecuatorianas; los procesos de transformación como país en un mundo dinámico; las vigencias, cambios e impactos de la interculturalidad y transculturalidad sobre las formas de vida y prácticas culturales actuales en este territorio limitado y amplio que llamamos Ecuador.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Ana (2008) “La importancia de los estudios de públicos en la gestión de los museos”. En *CULTURA* No. 22: 205-226. Lima. [http://www.fcctp.usmp.edu.pe/cultura/imagenes/pdf/22\\_08.pdf](http://www.fcctp.usmp.edu.pe/cultura/imagenes/pdf/22_08.pdf) (visitada en 4 de abril de 2014)
- Almeida, Eduardo (2009 [2007]), “Trayectoria del Museo del Banco Central del Ecuador”. Disponible en <http://www.arqueo-ecuatoriana.ec/es/articulos/11-generalidades/31-trayectoria-del-museo-del-banco-central-del-ecuador?format=pdf> (visitada en 1 de marzo de 2014)
- Anderson, Benedict (1993[1991]) *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andrade, Jorge (2007) “Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX”. En *Iconos, Revista de Ciencias Sociales* FLACSO-Ecuador. No. 28: 35-45.
- Appadurai, Arjun (1991 [1986]), *La vida social de las cosas, Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo.
- Appadurai, Arjun (2001). *La Modernidad Desbordada, Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ed. Trilce S.A.
- Ardèvol, Elisenda (1994). “La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video”. Tomo 1, Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ardèvol, Elisenda, Adolfo Estalella, Daniel Domínguez (Coord) (2008). *La mediación tecnológica en la práctica etnográfica: 9-29*. Cataluña: ANKULEGI Antropología Elkartea.
- Ayala Mora, Enrique (s/f), “Interculturalidad en el Ecuador”. Versión PDF.
- Báez, Oswaldo (2010), “El museo antropológico de la Universidad Central”. *Periódico Opción*. <http://www.nodo50.org/opcion/219/pais2.php#> (visitada en marzo 5 de 2014).
- Ballart Hernández, Josep y Jordi Juan Tresserras (2001) *Gestión del Patrimonio Cultural*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- Barthes, Roland (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores.
- Baud, Michiel (2004). *Intelectuales y sus utopías: indigenismo y la imaginación de América Latina*. Amsterdam: CEDLA.

- Baudrillard, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Bennett, Tony (1990). “The Political Rationality of the museum”. *Continuum: The Australian Journal of Media Culture*, Griffith University, vol. 3 no 1. Edited by the Institute for Cultural Policy Studies, Griffith University. Disponible en: <http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/3.1/Bennett.html> (visitada en 25 de diciembre de 2013).
- Benjamin Walter, (1989 [1972]). *Discursos Interrumpidos I, Filosofía del Arte y de la Historia*. Argentina: Taurus, Alfaguara.
- Benjamin Walter, (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Edición de Rolf Tiedemann, Akal.
- Bilhaut, Anne-Gaël. (2011). *El sueño de los Záparas. Patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía*. Quito: Ediciones Abya-Yala-FLACSO.
- Boas, Franz y Powell, J. W. (1887). “Museums of Ethnology and Their Classification”, En *Science*, Vol. 9, No. 229: 612-614. <http://www.jstor.org/stable/1762644> (visitada en marzo 3 de 2014).
- Bolaños Atienza, María (2011). “Los museos, las musas, las masas”. En *Dossier: Museos y territorio*. Número 4. Área Cultural del Ayuntamiento de Málaga, Fundación General del Ayuntamiento de Málaga. <http://www.museoyterritorio.com/pdf/museoyterritorio04.pdf> (visitada en marzo 1 de 2014).
- Bourdieu, Pierre (1979), “Definición social de la fotografía”. En *La fotografía: un arte intermedio*. Pierre Bourdieu (Comp): 107-148. México: Nueva Imagen.
- Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del Gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Brisset, Demetrio (1999). “Acerca de la fotografía en etnografía”. En *Gazeta de Antropología*, 15, artículo 11. [http://www.ugr.es/~pwlac/G15\\_11DemetrioE\\_Brisset\\_Martin.pdf](http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.pdf) (visitada en abril 9 de 2014).
- Carretero Pérez, Andrés (1996). “Antropólogos y museos etnográficos.” En: *Complutum Extra* 6 (11): 329-336. <http://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/viewFile/CMPL9696330329A/29845> (visitada en diciembre 27 de 2013)
- Castilla, Américo (Comp.) (2010). *El Museo en Escena, Política y Cultura en América Latina*, Buenos Aires: PAIDÓS.

- Cevallos, Pamela (2012). “Memorias del Primer Encuentro Nacional de Políticas de Museos”, En: *Sistema y Política Nacional de Museos*, Ministerio de Cultura, Quito.
- Checa Montufar, Fernando (2013). “La nación imaginada en el costumbrismo transculturado y ambiguo de José Antonio Campos, En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.
- Clifford, James (1999). *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Clifford, James (2001). *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Comaroff, Jean y Jhon L. Comaroff (2011). *Etnicidad* S.A. Buenos Aires: Katz Editores.
- Conklin, Beth (2013). “Subverting Stereotypes, the visual politics of representing indigenous modernity”. En: *Anthropology and the Politics of Representation*, Vargas-Cetina, G. (ed.), Tuscaloosa, Univ. Alabama Press. <https://books.google.com.ec/books?id=fknk4ifWMxoC&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Vargas+Cetina+Anthropology+and+the+Politics+of+Representation&source=bl&ots=1vjN6ul4y8&sig=sGBn13wVSXzIVvJw-ingEzkj2io&hl=es&sa=X&ei=Y8bFVNPMJLeSsQTj9YDABw&ved=0CDAQ6AEwAw#v=onepage&q=Vargas%20Cetina%20Anthropology%20and%20the%20Politics%20of%20Representation&f=false> (visitada en julio 25 de 2013)
- Cordero, Juan (2007). “Olaf Holm, el vikingo”. En *Biografías ecuatorianas* No. 7, Quito: Banco Central del Ecuador.
- Cruz Rodriguez, Edwin (2012). “Redefiniendo la nación: luchas indígenas y estado plurinacional en Ecuador (1990 -2008)”. En: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Núm. Especial: América Latina. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/americalatina2012/edwinrodriguez.pdf> (visitada en junio 9 de 2013)
- De la Torre, Augusto (1994), “Presentación”. En: *Museo Etnográfico, Banco Central del Ecuador*. Ediciones del BCE, Gráficas Hernández.
- Del Valle, Pablo (2013) “Introducción”, en *Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de los afrodescendientes en América Latina* No. 1, México: UNESCO, CRESPAL, CONACULTA.
- Días Cruz, Rodrigo (1997), “La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia” En *Alteridades*, vol. 7, núm. 13: 5-15. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74711130002> (visitada en junio 28 de 2014)
- Dujovne, Marta (s/f), “La renovación de los Museos Universitarios. El caso del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires”. <http://publicus.culture.hu-berlin.de/umac/pdf06/Dujovne.pdf> (visitada en 11 de marzo de 2014)

Echeverría, Bolívar (2008), “El ethos barroco y los indios”. En: *Revista de Filosofía Sophia*, Quito-Ecuador. No. 2. [www.revistasophia.com](http://www.revistasophia.com) (visitada en mayo 12 de 2014).

Edwards Elizabeth, Chris Gosden y Ruth B. Phillips (2006). *Sensible objets, colonialism, museums and material culture*, Werner Fundation, Berg Oxford-New York.

Esteva Fabregat, Claudio (1969), “El etnólogo como conservador de museo”, en *Pyrenae*, Barcelona, t. V: 159-184.

Fitzell, Jill (1994), “Teorizando la Diferencia en los Andes del Ecuador: Viajeros Europeos, la Ciencia del Exotismo y las Imágenes de los Indios”. En *Imágenes e Imaginarios, Representaciones de los Indígenas Ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Blanca Muratorio (editora): 25-74. FLACSO, Ecuador.

Flores, Carlos (2007). “La antropología visual: ¿distancia o cercanía con el sujeto antropológico?”, *Revista nueva de Antropología*, mayo, año/vol. XX, número 067, UNAM: 65-87. <http://www.carlosyflores.com/wp-content/uploads/2012/08/la-antropologia-visual.pdf> (visitada en julio 7 de 2014)

Flores Galindo, Alberto (2001). “Europa y el país de los incas: la utopía andina”, Los rostros de la plebe. En *Crítica*: 15-60. Barcelona.

Flórez, María (2006). “La museografía crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo, caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León”. En *De Arte*, pp. 231-243.

Foucault, Michel (1992 [1970]). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Foucault, Michel (1976). *Genealogía del racismo*. La Plata, Argentina: Caronte Ensayos. Editorial Altamira

Foucault, Michel, (2006 [1978]), “La gubernamentalidad” [Clase del 1ero de febrero de 1978], en: Michel Foucault, *Seguridad, territorio, población*: 109-138. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel, (1979). *La Arqueología del Saber*. México: Siglo XX Editores.

Foucault, Michel, (1980) *El ojo del poder*. Entrevista con Bentham, Jeremías: El Panóptico”. Barcelona: Ed. La Piqueta.

Garré, Fabián (2001). “Patrimonio arquitectónico urbano, preservación y rescate: bases conceptuales e instrumentos de salvaguarda”. En: *Conserva* No 5. [http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto\\_34.pdf](http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_34.pdf) (visitada en febrero 6 de 2014).

Geertz, Clifford, (2001a[1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Geertz, Clifford (1996). *Los usos de la diversidad*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Gómez, Paula (2011), “Del museo tradicional al museo virtual: transformaciones en la función de conservación para la ejemplificación escolar. El caso del Museo Virtual de Artes en Uruguay” Adscripción radicada en Proyecto CAI+D 2009-2011. En *Imágenes de lo real: La memoria y las representaciones de los procesos sociales en el cine documental argentino*. CIECEC – FHUC – UNL.

González Phillips, Graciela (1988), “La antropología en México, Antecedentes coloniales (siglos XVI a XVII)”. En *Antología de la Antropología Social*: 12-47 <http://espanol.free-ebooks.net/ebook/Antologia-de-Antropologia> (visitada en febrero 5 de 2014).

Griffiths, Allison (2002). *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press.

Grijalva, Ximena (2003). “La construcción del otro indio en dos momentos de la literatura ecuatoriana”. Programa de Maestría en Letras Mención en Estudios Culturales Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.

Grüner, Eduardo (2002). «La “originalidad” del otro como construcción de poder Colonialismo, relación arte / antropología y crítica de la «diferencia» en los diarios etnográficos de Michel Leiris». En: [http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/la\\_originalidad\\_del\\_otro\\_como\\_construccion\\_de\\_poder\\_0.pdf](http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/la_originalidad_del_otro_como_construccion_de_poder_0.pdf) (visitada en marzo 27 de 2014)

Guerrero Andrés, (1998 [1996]). “Ciudadanía, frontera étnica y compulsión binaria. Notas de relectura de una investigación antropológica”. En *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*: No. 4: 112-122, FLACSO-Ecuador.

Guerrero, Andrés (2000). “El proceso de identificación: sentido común ciudadano, ventriloquía y transescritura”. En *Etnicidades*, Andrés Guerrero (Comp.): 9-75, FLACSO-Ecuador, Quito.

Gutiérrez, Rodrigo (1997). “El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX”. En: *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*: 153-199. Madrid: Ediciones Cátedra.

Gutmann, Amy (1993). “Introducción”. En: Charles Taylor, *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*, México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Hall, Stuart (2003). “Introducción: ¿quién necesita identidad?” En *Cuestiones de Identidad Cultural*, Stuart. Hall y Paul du Gay (Comp.): 13-39. Buenos Aires-Madrid: Amorrortueditores.

- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores). Colombia: Envió Editores, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar. Pontificia Universidad Javeriana; Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP); Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Harris, C. y O'Hanlon, M. (2013), "The Future of the Ethnographic Museum". En *Anthropology Today*, Vol 29, No 1: 8-14
- Hernández, Francesc (2005). "Museografía Didáctica". En *Museografía Didáctica*. Joan Santacana Mestre y Nuria Serrat Antolí (Coords.): 23-61. Barcelona: Ariel.
- Hernández Katty (2010). "Discursos hegemónicos y tradición oral sobre los cuerpos de las mujeres afroecuatorianas". Tesis presentada para la obtención del título de Maestría en Ciencias Sociales con mención en Estudios de Género. FLACSO-Ecuador: Ediciones Abya Yala.
- Iregui, Jaime (2008). *Museo fuera de lugar*. Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Kennedy Troya, Alexandra (2005). "Formas de Construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes". En: *Imágenes de identidad, Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Alfonso Ortíz (Editor principal): 25-62. FONSAL, Biblioteca básica de Quito Vol. 6.
- Kennedy Troya, Alexandra (2008). "Paisajes patrios. Arte y la literatura ecuatorianos de los siglos XIX y XX". En *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930*. Alexandra Kennedy Troya (coord.): 82-107. Quito: Museo de la Ciudad.
- Kingman, Eduardo (2011). "¿Podemos pensar el patrimonio? Políticas de la memoria, el patrimonio y la seguridad". En *Arxiud'Etnografia de Catalunya*, No. 11: 231-253.
- Landázuri, Carlos y María Ordóñez (2011). "Las instituciones culturales". En *Estado del país, Informe Cero Ecuador 1950-2010*, FLACSO, Ecuador.
- Landívar, Tamara (coord.) (2008), "Afrodescendientes". En *Yachac, Revista de Etnografía* No. 9, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Cuenca.
- Landívar, Tamara (coord.) (2009), "Museo Pumapungo, curaduría de etnografía". En *Yachac, Revista de Etnografía* No. 11, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Cuenca.
- Lara, Catherine (2007), "El Museo Jacinto Jijón y Caamaño". Disponible en: <http://museos.arqueo-ecuatoriana.ec/es/presentaciones-de-museos/4-generalidades/12-el-museo-jacinto-jijon-y-caamano> (visitada en marzo 5 de 2014)

Lazzarato, Maurizio (2006). *Políticas del acontecimiento*. Colección Nociones Comunes. Buenos Aires: Tinta Limón editores.

León, Christian (2008). “Regímenes de poder y tecnologías de la imagen. (Foucault y los Estudios Visuales)”. Texto inédito. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

León, Christian (2010). “Visualidad, medios y colonialidad. Hacía una crítica decolonial de los estudios visuales”. En *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*: 34-52, OEI, Quito.

Ley de Patrimonio Cultural del Ecuador (1999[1979]), En *Legislación Nacional y Textos Internacionales Sobre la Protección del Patrimonio Cultural*. Quito: Imprenta del Ministerio de Cultura.

Lomnitz, Claudio (2009). “El nacionalismo como un sistema práctico. La teoría del nacionalismo de Benedict Anderson desde la perspectiva de la América española”. En *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*. Pablo Sandoval (Comp.): 345-384. Lima: IEP; SEPHIS, 2009. (América Problema, 26).

Lopes, María (2010). “Compartir espacios, colocar ballenas y apoyar a las universidades”. En *El Museo en Escena, Política y Cultura en América Latina*. Américo Castilla, (comp.): 39-52. Buenos Aires: PAIDÓS.

Luna Tamayo, Milton (2013). “Estudio introductorio: Economía y sociedad en el Ecuador de los años 20”. En *Crisis y cambios de la economía ecuatoriana en los años veinte*. Carlos Marchán Romero, (Comp.): 19-46. Ensayos conmemorativos por los 60 años de Fundación del Banco Central del Ecuador. Quito: Editograma S.A.

Magnani, José (2013). “Anthropology between Heritage and Museums”, En *Vibrant* v.10 n.1. [http://www.vibrant.org.br/downloads/v10n1\\_magnani.pdf](http://www.vibrant.org.br/downloads/v10n1_magnani.pdf) (visitada en marzo 13 de 2014).

Maldonado, Gina (2004). “De la imagen etnoarqueológica de «Lo indígena» al Imaginario del Kichwa Otavalo «Universal»”. Maestría en Ciencias Sociales Mención en Asuntos Indígenas Convocatoria: 1999-2001. FLACSO, Ecuador.

Malinowski, Bronislaw (1986 [1972]). *Los Argonautas del Pacífico Occidental I*. Editorial Planeta-De Agostini, S. A., Barcelona.

Malinowski, Bronislaw (s/f). “Confesiones de ignorancia y fracaso”. En *La Antropología como Ciencia*. José R. Llobera (Comp) (1988): 138-139. Barcelona: Anagrama

Maiguashca, Juan (1994). “El proceso de integración nacional en el Ecuador”. En *Historia y Región en el Ecuador 1830-1930*: 355-420. Juan Maiguashca, Quito: Corporación Editora Nacional.

Márquez, Ricardo (1995). “El primer censo colonial en Cuenca”. En *Cuenca Colonial*: 243-250. Biblioteca de Historia Ecuatoriana, Vol. 13, Corporación Editora Nacional.

Marcus, George y Michael Fischer, (2000a [1986]) “Una crisis de representación en las ciencias humanas”. En *La antropología como crítica cultural: un momento experimental en las ciencias humanas*: 27-39. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Marcus, George (2001). “Etnografía en/del sistema mundo, el surgimiento de la etnografía multilocal”. En *Alteridades* No 11 (22): 111-127.

Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y Hegemonía*. Colombia: Editorial Gustavo Gili S. A.

Martín-Barbero, Jesús (2003). *Oficio del cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.

Marzal, Manuel (1997). *La Antropología Cultural*. Historia de la Antropología, Vol. II, Universidad Politécnica Salesiana. Quito: Ediciones Abya Yala.

MacDougall, David (1998). *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press. Reprinted by Permission of Princeton University Press.

McLuhan, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: PAIDÓS.

Mitchell, WJT (2009 [1994]). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal/Estudios Visuales.

Montero, Javier, (2012). “Los museos como espacios de mediación: políticas culturales, estructuras y condiciones para la colaboración sostenible en contextos”. En <https://app.box.com/s/7bfaa3f603e1dcfdad2d>. (visitada en diciembre 8 de 2013).

Morgan, Henry Lewis. (2007 [1877]). “Sociedad antigua”. En *Antropología, Lecturas*: 32-60. Paúl Bohannan y Mark Glazer (Comp.). España: Impresos y Revistas. S.A. (IMPR ESA).

Muñoz, Mónica (1988). *El Banco Central del Ecuador en Cuenca*, Banco Central del Ecuador, Centro de Investigación y Cultura.

Muratorio, Ricardo (1985). *Los Danzantes de Corpus Cristi, Una tradición cultural de los indígenas de la sierra*. Catálogo: Donación de Olga Fisch al Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.

Muratorio, Blanca (editora) (1994). *Imágenes e Imagineros, Representaciones de los Indígenas Ecuatorianos, siglos XIX y XX*. FLACSO, Ecuador.

Ullauri, Marlene (1994). *Museo Etnográfico*. Banco Central del Ecuador, Ediciones del BCE, Gráficas Hernández.

Nash, June (2002), “Gender in place and culture”. En *Gender's Place, Feminist Anthropologies of Latin America*: 289-296. Rosario Montoya, Lessie Jos Frazier y Janise Hurtig (Comp.). United States of America. Palgrave Macmillan.

Orbe, Nataly (s/r). Disponible en <http://www.museodata.com/america/ecuador/1196-museo-etnografico-amazonico.html> (visitada en marzo 5 de 2014).

Otero, Edison (2007). “Comunicación aplicada, conceptos básicos”. En *Programa Universitario: comunicación, gestión y nuevas tecnologías*, Cuaderno docente No. 2, <http://crea.uniacc.cl/ArchivosSugeridos/publicaciones/comunicacion.pdf> (Visitada en marzo 4 de 2014).

Padró, Carla (2011). “Retos de la museología crítica desde la pedagogía crítica y otras intersecciones”. En *Dossier, Museo y territorio*. No 4: 102-114. Universidad de Barcelona.

Palerm, Ángel (1981). “Historia de la etnología: Tylor y los profesionistas británicos”. En *Antología de la Antropología Social*: 102-119. <http://espanol.free-ebooks.net/ebook/Antologia-de-Antropologia> (visitada en febrero 5 de 2014).

Pérez, Trinidad (2012). “La Construcción del Campo Moderno del Arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo”. Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador.

Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010, Planificación para la Revolución Ciudadana.

Platón (1979). *La República*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

Poole, Deborah (1997 [2000]) *Visión, Raza y Modernidad, Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Portman, M. V. (1896) “Fotografía para antropólogos”. En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*: 137-154. Juan Naranjo (ed.) (2006). Barcelona: Editorial Gustavo Gil, FotoGrafía.

Pratt, Mary Louise. (1996) “Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo” (conferencia), *Centro Cultural del BID* No. 15. <http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1776710> (visitada en marzo 10 de 2014)

Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Prieto, Mercedes (2004). *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*. FLACSO sede Ecuador: Ediciones Abya Yala.

Rafael, Ulises e Yvonne Maggie (2013). “Sorcery objects under institutional tutelage Magic and power in ethnographic collections”. En *Vibrant* v.10 n.1.

[http://www.vibrant.org.br/downloads/v10n1\\_rafael\\_maggie.pdf](http://www.vibrant.org.br/downloads/v10n1_rafael_maggie.pdf) (visitada en 13 de marzo de 2014).

Ricoeur Paul, Hanna Arendt, Emanuel Levinas (2000). *La Educación como Acontecimiento Ético, natalidad, narración y hospitalidad*, F. Bárcena y J. Mélich, Barcelona: PAIDÓS.

Roca, Andrea (2008), “Los usos del tiempo en el espacio de un museo etnográfico”. En *El futuro de los museos etnológicos, consideraciones introductorias para su debate*: 231-245. Xavier Roigé, Esther Fernández, Iñaki Arrieta (Coords.), Editorial: Donostia, Ankulegi Antropología Elkarte, Serie: XI Congreso de Antropología de la FAAEE.

Rosaldo, Renato (2000). *Cultura y Verdad, la reconstrucción del análisis social*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Roseberry, William, (2002[1994]) “Hegemonía y lenguaje contencioso”. En *Aspectos cotidianos de la formación del Estado: la revolución y negociación del mando en el México moderno*: 213-226. Gilbert Joseph, Daniel Nugent, (comp.). México D.F.: Ediciones Era.

Ruby, Jay (1996). “Antropología Visual”. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, Núm 2 (2002): 154-157, <http://rchav.cl/imagenes2/imprimir/ruby.pdf> (visitada en febrero 12 de 2014).

Ruby, Jay (2007). “Los últimos 20 años de antropología visual. Una revisión crítica”. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, Núm 9: 13-36, <http://rchav.cl/imagenes9/imprimir/ruby.pdf> (visitada en febrero 12 de 2014).

Ruby, Jay (2009). “¿Son los medios interactivos una alternativa a los filmes etnográficos?”. En *Enla@ce: Revista Venezolana de Información Tecnología y Conocimiento*, Vol. 6, núm 3 septiembre-diciembre, Universidad de Zulia, Caracas: 81-93. <http://www.redalyc.org/pdf/823/82311846006.pdf> (visitada en febrero 13 de 2014).

Said, Edward (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Cultura Libre.

Safa, Helen (2008). “Igualdad en la diferencia: género y ciudadanía entre indígenas y afrodescendientes”. En *Mujeres y escenarios ciudadanos*: 57-82. Mercedes Prieto (Comp.). FLACSO - Sede Ecuador.

Sánchez Arteaga, Juanma (2010), “La Antropología Física y los «Zoológicos Humanos»: Exhibiciones de Indígenas como Práctica de Popularización Científica en el Umbral del Siglo XX”. En *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. vol. LXII, nº 1, enero-junio, págs. 269-292, ISSN: 0210-4466. En <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/305/301> (visitada en junio 29 de 2014).

Shohat, Ella y Robert Stam (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: PAIDÓS.

Serrano, Manuel Martín (1999). “La mediación de los medios”. En *Proyectar la comunicación*. Jesús Martín-Barbero y Armando Silva (Comp.): 70-81. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Sevcenko, Liz (2011). “Sites of Conscience: Heritage of and for Human Rights.” En *Cultures and Globalization: Heritage, Memory and Identity*. Helmut K Anheier y Yudhishthir Raj Isar (eds): 114-123. SAGE.

SIEM (2012). Sistema ecuatoriano de museos y política nacional de museos. Ministerio de Cultura del Ecuador.

Silva, Fabíola y Cesar Gordon (2013). “Anthropology in the Museum. Reflections on the curatorship of the Xikrin Collection”. En *Vibrant* v.10 n.1. [http://www.vibrant.org.br/downloads/v10n1\\_gordon\\_silva.pdf](http://www.vibrant.org.br/downloads/v10n1_gordon_silva.pdf) (Visitada en marzo 13 de 2014)

Simpson, M. (2006). *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*. New York: Routledge.

Taylor Charles (1993). *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, Lucien (1996), “Iconophobia”, En *Transition* No. 69: 64-88. Indiana University Press. <http://metafactory.ca/intermedia/wp-content/uploads/2013/01/taylor1996.pdf> (visitada en febrero 22 de 2014)

Taylor, S. y R. Bogdan (1994). *Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación*. La búsqueda de significados. España: PAIDÓS.

Taylor, Anne-Christine (1994). “Categoría irreductible en el conjunto de naciones indígenas: Los Jívaro en las representaciones occidentales”. En *Imágenes e Imaginarios, Representaciones de los Indígenas Ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Blanca Muratorio (Editora). FLACSO, Ecuador.

Toapanta, Viviana (2006). “Museos del Ecuador”. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos36/museos-ecuador/museos-ecuador.shtml>

Traverso, Martha (1998). *Identidad nacional en el Ecuador, un acercamiento psicosocial a la construcción nacional*. Colecciones Abya-Yala No. 60, Quito: Abya Yala.

Tylor, Edward Burnett (2007 [1871]), “Cultura Primitiva,” En *Antropología, Lecturas*: Paúl Bohannan y Mark Glazer (Comp.): 64-78. España: Impresos y Revistas. S.A. (IMPR ESA).

Tylor, Edward Burnett (2006 [1876]), “Fotografías de razas, de Dammann”. En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Juan Naranjo (ed.) (2006): 61-63. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, FotoGraffía.

UNESCO (2002). Declaración universal sobre la diversidad cultural, Documento preparado para la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible, Johannesburgo.

UNESCO (2003). Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. París.

Vargas-Cetina, G. (ed.) (2013), “Anthropology and the Politics of Representation”, Tuscaloosa, Univ. Alabama Press.  
<https://books.google.com.ec/books?id=fknk4ifWMxoC&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Vargas+Cetina+Anthropology+and+the+Politics+of+Representation&source=bl&ots=1vjN6ul4y8&sig=sGBn13wVSXzIVyJw-ingEzkj2io&hl=es&sa=X&ei=Y8bFVNPmJLeSsQTj9YDABw&ved=0CDAQ6AEwAw#v=onepage&q=Vargas%20Cetina%20Anthropology%20and%20the%20Politics%20of%20Representation&f=false> (visitada en julio 25 de 2013)

Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas Caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores.

Walsh, Catherine (2009). *Interculturalidad, Estado y sociedad: luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Abya-Yala.

Wolf, Eric (2001c [1999]). *Figurar el poder: ideologías de dominación y crisis*. México, D.F. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

Zamora, Fernando (2006). *Filosofía de la Imagen. Lenguaje, imagen y representación*. ENAP. Universidad Nacional Autónoma de México.

Zeitlyn David (2010), “Representation/Self-representation: A Tale of Two Portraits; or, Portraits and Social Science Representations”, *Visual Anthropology: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology*, Volume 23, Issue 5, 2010, 398-426, <http://dx.doi.org/10.1080/08949460903472978> (visitada en enero 21 de 2014)

Zerga, Tina (2007), “La imagen postal de Guayaquil. De las imágenes regeneradas a las microintenciones de control estético”. En *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. Num. 27, Quito, enero 2007: 91-105. © Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Académica de Ecuador. ISSN: 1390-1249

## **ENTREVISTAS**

Andrés Abad, 22 de mayo de 2013.  
Francisco Álvarez, 14 de junio de 2014.  
Juan Cordero, 27 de mayo de 2014.  
René Cardoso, 8 de mayo de 2014.  
Nila Deaguiar, 4 de agosto de 2014.  
José Maldonado, 19 de junio de 2014.  
René Pulla, 10 de agosto de 2014.  
Segundo Torres, 11 de julio de 2014.  
Mama Yama, 4 de agosto de 2014.  
Marlene Ullauri, 16 de abril de 2014.  
Fanny Zambrano. 11 de julio de 2014.