

Fernando Carrión, editor

Desarrollo cultural y gestión en centros históricos

FLACSO - ECUADOR

© FLACSO, Sede Ecuador

Páez N19-26 y Patria, Quito – Ecuador

Télf.: (593-2) 232030

Fax: (593-2) 566139

ISBN: 9978-67-056-4

Coordinación editorial: Alicia Torres

Corrección de textos: Edmundo Guerra

Diseño de portada y páginas interiores: Antonio Mena

Impresión: RISPGRAF

Quito, Ecuador, 2000

Índice

Introducción	
El gobierno de los centros históricos	5
<i>Fernando Carrión M.</i>	
GESTIÓN Y DESARROLLO CULTURAL EN CENTROS HISTÓRICOS	19
Patrimonio cultural, multiculturalidad y mercado cultural en centros históricos	21
<i>Teófilo Altamirano</i>	
Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: El caso de las pinturas de Tigua	47
<i>Blanca Muratorio</i>	
Ciudadanía, democracia cultural y gestión de políticas en centros históricos. Las identidades cinéticas	75
<i>Julio César Bolívar</i>	
Estrategias de legitimaciones y discursos: La utilización de las políticas de rehabilitación de los centros históricos	85
<i>Stéphanie Ronda</i>	
Centros históricos y turismo en América Latina. Una polémica de fin de siglo	105
<i>Ciro Caraballo Perichi</i>	
El Museo de la Ciudad Reflexiones sobre la memoria y la vida cotidiana	121
<i>Eduardo Kingman y Mireya Salgado</i>	
INFORMALIDAD Y GESTIÓN EN CENTROS HISTÓRICOS	137
Más allá de la informalidad. Autogeneración de empleo en la modernización globalizada	139
<i>Juan Pablo Pérez Sáinz</i>	

Etnicidad e informalidad	155
<i>Marcelo F. Naranjo</i>	
Aproximaciones a las diferencias culturales en los centros históricos	165
<i>Marjorie Thacker</i>	
Centro histórico: relación social, globalización y mitos	179
<i>Fernando Carrión M</i>	
Replamamiento del casco central de Santiago de Chile: Articulación del sector público y el sector privado	193
<i>Pablo Contrucci Lira</i>	
DISEÑO Y MANEJO DE INDICADORES DE GESTIÓN PARA CENTROS HISTÓRICOS	211
Propuesta de indicadores sociales para el centro histórico de Quito	213
<i>Juan Ponce Jarrín</i>	
Hacia una nueva gestión ambiental urbana	247
<i>Sigrid Vásquez D</i>	

El Museo de la Ciudad

Reflexiones sobre la memoria y la vida cotidiana

Eduardo Kingman* y Mireya Salgado**

En 1999 el Museo de la Ciudad de Quito¹ inició un proceso de reestructuración y redefinición de sus conceptos y objetivos. Fue entonces cuando se incorporó un guión conceptual, una reflexión sobre los contenidos y objetivos de este proyecto cultural. Con el apoyo de la dirección del museo y, a partir de una mirada crítica hacia adentro, se escribió este guión más que como algo acabado, como una serie de preguntas que deberán iluminar la tarea cultural de este espacio.

Introducción

Si se establece como prioridad dar un hilo conductor al museo, un contenido conceptual que lo llene de significación y le otorgue sentido, cabe preguntarse si es posible hacerlo cuando el museo está ahí ya, antes del concepto, de la significación y del sentido.

Partir desde ese punto llena de dudas esta tarea. Sin embargo, es imprescindible hacer como si se empezara de cero, como si el museo fuera un proyecto. Esto no significa rehacerlo todo o desechar lo anterior sino retornar al punto de partida para sopesar, recrear, asumir el museo desde otro ángulo u otra perspectiva.

* Investigador FLACSO, Sede Ecuador.

** Historiadora, Ecuador.

1 Este documento fue elaborado a pedido de Mercedes Jaramillo de Carrión, Directora del Museo de la Ciudad y ha servido de base a las reformas introducidas en el Museo. Agradecemos los comentarios de los historiadores Jorge Moreno, Pilar Pérez y Carmen Sevilla.

Se trata de un 'Museo de la Vida Cotidiana' y eso constituye en sí un criterio innovador. Pero ¿qué hemos de entender por vida cotidiana? Y ¿qué ha de mostrar un 'Museo de la Vida Cotidiana'? ¿Cuáles han de ser las pautas de su funcionamiento? Por otro lado, habría que saber qué se espera de un museo de la ciudad y cuál es su papel en la constitución de una memoria urbana.

Lecturas de la ciudad

Existen diversas lecturas posibles de la ciudad. Estas lecturas pueden obedecer tanto a campos especializados -la historia, la antropología, la geografía urbana-, como a imágenes y representaciones armadas al interior de la vida cotidiana, es decir, lo que se cuenta o lo que se comenta mientras se vive. La literatura y el arte conciben la ciudad como un texto y contribuyen a reinventarla. Estos son los recorridos del *flâneur* a los que hace referencia Walter Benjamin (1991: 184).

La ciudad puede ser asumida como identidad, o como persona, en términos de Richard Morse. Puede ser objeto de amor o de odio o mirada con indiferencia. En la práctica, es imposible hacer una lectura global de la ciudad, alcanzar una visión de conjunto. Toda lectura es fragmentada, parcial; deja de lado otras lecturas posibles. Aún al interior de la ciudad letrada (en el sentido de Ángel Rama) existe la posibilidad de ese otro tipo de lecturas, aunque no fuese más que de modo subterráneo, periférico². Actualmente, con el crecimiento y diversificación de las urbes, ha tenido lugar un creciente cruce de culturas e identidades que acentúa el proceso³.

Al interior de las ciudades ha estado en juego, ya desde la colonia, la constitución de barrios separados. En la época colonial, un orden central imponía la separación de la República de indios y la de españoles. Esta separación se expresaba, en términos espaciales, en la fundación de parroquias de indios en la periferia de las ciudades. Sin embargo, en el mismo proceso colonial, este ordenamiento tendía a romperse como expresión tanto de necesidades del mismo dominio colonial, como de la búsqueda de escape de los sectores subordinados. Contemporáneamente, no solo se da lugar a la existencia de barrios separados

2 Ver por ejemplo las anotaciones de Martin Minchom sobre el carácter centrífugo de la ciudad colonial de Quito, en *The People of Quito, 1690-1810. Change and unrest in the underclass*, Boulder, Westview Press, 1994.

3 Como sostiene Andrés Guerrero, este cruce no elimina las fronteras étnicas sino que las coloca en un nuevo plano.

con sus propias historias y centralidades sino que, al mismo tiempo y de manera contradictoria, se asiste a una circulación más fluida de elementos culturales.

En la ciudad los individuos y grupos sociales se ven en la necesidad de asumir diversidad de roles y ensayar distintas narrativas. En medio de la fragmentación los *mass media* generan la sensación de poder moverse libremente por la ciudad, de lograr una visión fotográfica de conjunto y de sus diversos planos. Crean la ilusión de acercarse a la vida cotidiana y captarla tal cual es, en toda su crudeza, en toda su desnudez. Son recorridos virtuales por distintos espacios cotidianos, tanto por los de la centralidad como por los barrios más alejados, e incluso los peligrosos. La cámara de televisión devuelve la visión de la ciudad que se escapa, que no se puede captar desde la vida diaria, pero ésta se trata de una mirada mediática.

Buena parte de estas imágenes y representaciones están incorporadas socialmente, otras son el resultado de elaboraciones. Las formas como se las asimila y recrea varían de acuerdo a los *habitus* de los distintos sectores sociales y a características étnicas y de género. Los hombres no sólo habitan las ciudades sino que se ven envueltos en un juego de representaciones, de pre-lecturas que sirven de base a su relación cotidiana con el 'otro' y con sus espacios (Kingman, et allí 1999: 23). Las lecturas urbanas sirven de base, a su vez, para la generación de 'sentidos de pertenencia' e identidades locales.

Pensar que las lecturas de la ciudad responden tan sólo al ámbito de las ideas, sería equivocado ya que dependen de definiciones políticas y económicas, de *habitus* incorporados, así como de instituciones y prácticas institucionales. Son el resultado de elaboraciones mentales, pero también de acciones no conscientes o poco conscientes: se generan en gran medida a partir de quehaceres cotidianos o de acciones institucionales dirigidas a construir un orden. Así las prácticas escriturales, o las acciones higienistas y de limpieza étnica; éstas no sólo han de asumirse como rutinas incorporadas, sino que sirven de base a la producción de significados: la 'Ciudad Letrada', la 'Ciudad Moderna'.

Tampoco los imaginarios responden a un centro único o son producidos únicamente desde el centro. Ni siquiera en el ciclo de las fundaciones y de constitución de la ciudad colonial las cosas funcionaron de ese modo (los otros barrios de la Ciudad Letrada) y menos aún ahora, cuando se produce un 'des-centramiento' y un proceso de constitución de culturas híbridas. Aunque en todas las épocas ciertas lecturas se han constituido en dominantes siempre ha existido la posibilidad de producir otros textos. Además, muchos procesos se han generado al margen de la idea de ciudad: como dispersión o como escape.

Las percepciones acerca de lo que constituye la ciudad se arman principalmente desde el sentido común, y se alimentan de las tradiciones y las experiencias diarias así como a partir de los espacios comunicacionales generados, por los *mass media*. Otro tipo de percepciones que se generan desde campos de acción y de saber relativamente especializados -la Historia, la Sociología, la Planificación Urbana-, sobre todo cuando estas acciones asumen la forma de una didáctica, no son menos importantes. Al mismo tiempo, estos imaginarios son constituidos en parte fuera de referentes locales, a partir de los enlatados de la radio y la televisión, los malls, la cultura del espectáculo, y el movimiento migratorio que genera fenómenos culturales transterritoriales como la latinidad. En realidad todo proceso identitario pasa - hoy más que nunca- por una mezcla o hibridación de elementos provenientes tanto de la escena local como nacional y global. Es difícil saber cuáles de esos elementos constituyen actualmente la 'quiteñidad', o qué parte de 'la forma de ser de los quiteños' se origina, realmente, en Quito.

La memoria juega un papel importante en la constitución de imaginarios urbanos, pero la memoria opera a la par que el olvido, en realidad ambos forman parte del mismo sistema. La memoria es una selección, lo cual implica que hay datos, hechos, prácticas que no son seleccionados. No hay que olvidar al interior de todo proceso identitario, en particular en la memoria de la ciudad, lo que se pone al margen, lo que se oculta en la sombra.

Para efectos de su funcionamiento cotidiano, las perspectivas de los profesionales de la memoria valen tanto como las armadas a partir de los medios, la tradición familiar o la comunicación callejera. Lo que se ha dado en llamar 'imaginarios urbanos' se constituye a partir de retazos, fragmentos de origen diverso, cuya función no es tanto re-creativa, como la de permitir diseñar mapas mentales que hacen las veces de sistemas clasificatorios o dispositivos prácticos. Ese es el caso, por ejemplo, de los esquemas de ordenamiento territorial que responden, a su vez, a sistemas de ordenamiento social (el sur/el norte/el centro, lo limpio/lo sucio, lo seguro/lo peligroso, lo puro/lo impuro/lo purificable). En la construcción de estos esquemas o dispositivos mentales juega un papel activo la escuela como institución y los poderes locales, a través de la recopilación y difusión de leyendas y tradiciones, cuñas publicitarias, sistemas oficiales de fiestas, folklore, ceremoniales, así como de disposiciones disciplinarias con relación al orden territorial, al aseo, a la seguridad.

La 'Memoria de la Ciudad' constituye un proceso necesariamente selectivo cuyos contenidos varían de acuerdo a los tiempos, el juego de fuerzas socia-

les y los cambios en la producción histórica y cultural. No existen lecturas inocentes de la ciudad, de su presente o de su pasado. Toda lectura se ve atravesada por un juego de intereses económicos, políticos y ante todo culturales; pero generalmente, estos intereses no son explícitos, tampoco conscientes. Operan a través de tramas de significado. Hace falta deconstruirlos.

Hoy existe una preocupación creciente por la memoria de la ciudad, por recuperar 'la memoria'; existe la idea de que se está perdiendo y que no hay que dejarla ir. No es la primera vez que esto sucede pero hoy sucede de modo distinto: como una forma nueva de pre-ocuparse. ¿Pero quién se pre-ocupa de la memoria y por qué se pre-ocupa?

Desde el siglo XVIII, Quito entró a la Historia como parte de un proyecto protonacionalista. Así, el padre Juan de Velasco, desde la nostalgia del exilio, difundió en su *Historia del Reino de Quito*, la existencia de una nación prehispanica de la que Quito era la capital. En el siglo XIX, esa versión fue aprovechada en la construcción del Estado Nación. La ciudad de Quito valía en cuanto capital y como símbolo de la liberación final del dominio español. La memoria de la ciudad se construía como justificativo de la nación, y la ciudad lo era en tanto depositaria de unos valores y de un pasado que la convertían en la capital por excelencia de un Estado preexistente.

Entre los años treinta y los cincuenta hay un marcado interés por el ciclo de las fundaciones, por la ciudad colonial en cuanto arte y arquitectura, así como por los próceres de la independencia. Hay una añoranza por la ciudad española. La historia de la ciudad se confunde con la historia de las principales familias; se hace coincidir los hechos heroicos con la historia de los linajes (los Ante, los Montúfar).

Paradójicamente, esta suerte de reinención de la ciudad como hispanidad coincide con cambios en la escena cultural como el aparecimiento del indigenismo en arte y literatura. Coincide, además, con el proceso de diferenciación de las actividades y los sectores sociales; con la aceleración del ritmo de crecimiento y urbanización, y con la ruptura de los vínculos patrimoniales que se expresa, entre otras cosas, en el abandono del centro histórico por parte de las principales familias. La memoria opera, bajo estas condiciones, como nostalgia, como necesidad de guardar lo máspreciado -la tradición y los valores aristocráticos en peligro de perderse-, como defensa del sistema de hacienda y de los criterios de distinción y prestigio social.

El sentido de este tipo de memoria se destruye a partir de los años sesenta. En los setenta y ochenta se desarrolla una preocupación por la historia de la

clase obrera y de los sectores subordinados, pero ésta es asumida desde una perspectiva estructural, alejada de un registro de lo cotidiano. Cuando en años recientes se asume la idea de la utopía andina no se hace referencia a la ciudad. Hasta los años ochenta los indios no sólo no forman parte de la historia urbana sino que no son visibles en ella: son concebidos como informales como obreros o como pobres antes que como indios.

Hoy asistimos a un descentramiento de la memoria. Esta ha perdido su centralidad, no tiene un centro a partir del cual armarse; el interés por los 'personajes quiteños' marginales y por la genealogía de los mestizos son una muestra de esto. Sin embargo, hay una preocupación a partir de los sectores sociales que a la larga ha sido asumida por los poderes locales. Desde esta posición, la identidad se vincula al problema de la ciudadanía y la vida cotidiana constituye el espacio donde está debe construirse. Así, en los noventa hay un intento de reapropiación del centro histórico para la ciudad (de lo cual no es ajena una política de inversiones). El centro se convierte en un lugar de disputa debido a su significado simbólico y a los usos económicos, sociales y culturales que pretenden dársele.

El museo como invención de la memoria

El museo, como institución especializada en la producción y en la reinención de la memoria no escapa a las condiciones mencionadas. Sus representaciones no sólo responden a una época sino que han sido sujetas a reelaboración. La memoria museográfica es el resultado de procedimientos clasificatorios -el reordenamiento de objetos del pasado de acuerdo a un sistema preconcebido o de 'manera arbitraria', la preparación de guías y folletos explicativos, el dimensionamiento de unos objetos y el ocultamiento de otros, el público al que se dirige- cuyas bases no son únicamente técnicas o científicas sino que responden a formas de percepción estéticas, sociales, culturales y a disposiciones previas.

El museo pretende guardar la memoria colectiva, ¿pero quién es el depositario de esa memoria? En los años treinta estaba claro el papel de los museos, las academias y la genealogía, en el amparo y reinención de la memoria. Hoy la memoria está dispersa, privatizada en gran parte, acosada por la urgencia. No existen instituciones reconocidas especializadas en su acopio aunque se dé, de hecho, un creciente interés por ello. ¿Pero quién se interesa por la memoria co-

lectiva y por qué? Por otro lado, habría que preguntarse si es legítimo hablar de una memoria de ese tipo y de los supuestos bajo los cuales ésta se constituye.

Un museo de la ciudad ha de tomar como punto de partida determinados imaginarios urbanos. ¿Pero quién imagina y en función de qué imagina? ¿Cómo han sido imaginadas las ciudades? ¿Cuáles han sido las principales formas de representarla? Si nos atenemos a la historia urbana podemos observar los intentos relativamente recientes de pensar las ciudades, de encontrarles una lógica o un sentido interno. Ese es el caso de las periodizaciones, orientadas a establecer pautas de entendimiento o de causalidad histórica: la ciudad aborígen, la ciudad colonial, la ciudad barroca, la ciudad moderna, las transiciones; o la relación entre tipos de urbanización y tipos de dependencia establecida por Manuel Castells. Para armarlas se hacía necesario algún tipo de hilo conductor y un campo más o menos claro de definición como la historia nacional, la historia económica, la historia social o la historia de las ideas. José Luis Romero hizo un esfuerzo sustancial en este sentido en su libro *América Latina, las Ciudades y las Ideas*. Pero, ¿se justifica hacer hoy una labor de esa magnitud? No sólo que resulta muy difícil emprender un estudio histórico comparado de nuestras ciudades dada la ausencia de una base bibliográfica suficiente (si la hay es de determinadas urbes, así de las del Sur antes que de las andinas y de unos períodos más que de otros), sino que incluso resulta difícil hacerlo para tal o cual ciudad en particular⁴. A ello hay que sumar que una tarea de ese tipo no responde a la perspectiva actual de la investigación histórica, cada vez más específica.

Toda lectura del pasado es necesariamente fragmentada y no se orienta a la construcción de una historia global sino a una arqueología (cortes o cavas) que se arma a partir de problemáticas y desde el presente. Antes que de una verdad ('la historia de la ciudad' o la 'historia contemporánea de la ciudad') se trata de ver el juego actual entre el presente y el pasado; de jugar el juego sin perderse, en lo posible, en él. Toda lectura histórica es provisoria y fragmentaria: todo puede cambiar y debe cambiar si no quiere convertirse en algo estéril, muerto. ¿Es factible expresar este carácter en el museo? ¿La idea de que se trata de una lectura abierta, una forma de representar el pasado, una posibilidad entre otras?

Si apuntamos a recuperar o reconstruir o abrir espacio a múltiples identidades, abiertas y dinámicas, hay que evitar lecturas simples, lineales y totalita-

4 En el caso de Quito es evidente la ausencia de investigación histórica para los siglos XIX y XX y el carácter fragmentado y en gran parte ensayístico de las investigaciones sobre la colonia y la época aborígen.

rias de la ciudad dentro del recorrido del museo. En eso se cae cuando el guión plantea un recorrido por siglos. Las prácticas y los imaginarios de la ciudad, aquellos que nacieron con ella y que hoy, de una u otra manera se reproducen, reapropiados de mil maneras a través de múltiples identidades, no siguen una secuencia lineal y cronológica. Atraviesan el tiempo, complejos y profundos, imposibles de ser representados como momentos en una cadena secuencial: la iglesia y la religiosidad; las fiestas y las imágenes; las jerarquías y relaciones sociales; la expresividad popular; los conflictos de poder; el despliegue de los sentidos y las representaciones. Nada de eso pasó y se fue, todo estuvo y sigue siendo parte de una memoria siempre cambiante, de un proceso inacabado e inacabable de construcción de identidades.

¿Cómo liberar esas presencias palpables de la sujeción del pasado histórico? ¿Cómo quitar al pasado su condición de mausoleo? El museo debería proponerse mostrar que el pasado no murió, y de allí la posibilidad de reconocernos en él, de volver a él, de alejarnos de él, de quererlo o de odiarlo. Hay que romper con la rígida estructura cronológica del recorrido y permitir el juego del tiempo. Hay que hacer una arqueología que se arme a partir de problemas del presente. El juego entre el presente y el pasado se termina si a éste le ponemos jaulas de siglos que convierten en anécdotas pasajeras los temas que atraviesan la historia de la ciudad.

Relacionado con ello está el tipo de relaciones que se establecen con el presente. Lo cotidiano, como criterio organizador de un museo, a la vez que constituye un punto de partida innovador puede trastocarse en un punto muerto. Es en lo cotidiano donde se definen aspectos claves de la vida social como la cultura política, el racismo o el sexismo. ¿Puede el museo expresar esas relaciones en lugar de limitarse al registro de usos y costumbres? Este descentramiento de la memoria requiere no sólo de la Antropología, la Historia y las artes visuales, sino de la artesanía y los saberes prácticos como la cocina. Si lo cotidiano está sujeto al mestizaje eso debe expresarse en el museo, pero al mismo tiempo debe mostrarse todo lo relacionado con la diferencia, abrir un espacio para las culturas de la diferencia.

Ciudad como encuentro y como diversidad

Las ciudades han dejado de concebirse únicamente desde identidades fijas o estables, así como a partir de esquemas u oposiciones simples. Aún cuando la pe-

riferia tiene menos acceso a la información global, ella se muestra mucho más abierta al juego cultural que el centro. La periferia es, de acuerdo a Frank Salomon, y en el caso específico de Quito, menos provinciana que el centro. Mientras el centro hispano establece una relación unidireccional con su entorno, las comunas indígenas circunquiteñas mantienen un intercambio dinámico, material y simbólico, con culturas de significado diverso, tanto del espacio civilizado como del salvaje. Esto se expresa en el drama ritual de la Yumbada. “El baile de los yumbos, no es mera fantasía. Sus elementos dramáticos son profundamente condicionados por la experiencia histórica y personal de sus creadores” (Salomon 1991: 472). El tráfico comercial, ocupacional y cultural con la selva no sólo que perdura hasta ahora sino que se ha incrementado con la explotación petrolera, decía Salomon en 1977. Al mismo tiempo los indios circunquiteños se sienten más ligados a la ciudad y a su dinámica y están en mayores condiciones de incorporar los elementos culturales del centro que sus antepasados. Esta lectura del historiador norteamericano lleva implícita la idea de que la condición de *tianguéz* -lugar de intercambio y de encuentro- del Quito prehispánico continúa, aunque de modo subterráneo, durante el Quito colonial y republicano. Con la modernidad estas condiciones, lejos de disminuir, se habrían incrementado.

¿Pero qué sucede ahora en el contexto de una globalización creciente? Las ciudades constituyen, hoy más que nunca, lugares en donde confluyen hombres y mujeres provenientes de distintas culturas, etnias y razas; espacios en donde se manifiesta la diferencia y la diversidad, pero también la segregación y la intolerancia. Lugares que guardan gran parte de su carga semántica anterior, como el centro histórico de Quito (allí funcionan todavía el palacio presidencial, el arzobispal y el municipio) son, al mismo tiempo, espacios privilegiados para el comercio informal y los migrantes. ¿Dónde se ubica, bajo esas condiciones, el centro y dónde la periferia? ¿Cuáles son los significados actuales de la centralidad? Y, por último, ¿cómo rescatar el significado simbólico del centro, evitando al mismo tiempo su sentido colonizador?

La ciudad, y el centro histórico en particular, estarían mostrando de manera cotidiana el juego entre diversas culturas. Juego, no folklorización. La historia deberá reflejar ese juego pero también los procesos reales de subordinación. Así como la reconstitución de las fronteras étnicas a las que se refieren Carola Lentz y Andrés Guerrero. Y a de proyectarse al futuro: a la posibilidad de construir ciudadanías no excluyentes y de establecer una justa relación con las culturas híbridas y las culturas de la diferencia.

Si el museo deja de concebir la historia de la ciudad de modo historicista -como sucesión de hechos muertos, museables- si no en relación con el presente, es posible una memoria colectiva que no opere como mito, que no se inscriba en las 'políticas de identidad'. Esto significa que al mismo tiempo que construir una memoria hay que de-construirla. ¿Cómo poder hacerlo entonces? ¿Cómo des-totalizar, descentralizar, des-monopolizar la memoria? ¿Cómo hacer del museo un espacio en el que se ponga en cuestión las formas de representación del otro a través de la historia, y las formas cotidianas actuales de sexismo, racismo, centralismo? ¿Cómo hacer un museo en donde se manifiesten, al mismo tiempo, en toda su riqueza, colorido y vitalidad, las expresiones culturales de nuestros pueblos?

Un museo constituye algo demasiado pesado, está hecho de piezas, escenarios, instalaciones, soportes costosos, asesores, expertos, estudios, criterios de peso; tiende a convertirse en algo estable, difícil de modificar. En nuestros países desmontar una muestra para montar otra resulta ya de por sí algo complejo. Incluso existe el peligro de 'monumentalizar' la diferencia: convertirla en algo que está ahí como un dato, que ha sido reconocido, aceptado, incorporado, pero como algo vaciado de contenidos, como pasado o como folklore, 'algo de lo que somos', espectáculo.

Lo ideal sería que el museo no imponga criterios de verdad sino que llame a la discusión. Abra interrogantes. Esté abierto a la participación de los otros. Ofrezca un espacio. Desde esta perspectiva no podría ser institucional, aunque hay todo un anclaje que tiene como punto de partida el financiamiento y la relación con las instituciones. No se trataría de fabricar la historia oficial de la ciudad ni la 'identidad de la ciudad', aunque no fuese más que a causa de que hay un juego de identidades y no solo una identidad.

¿Cómo apuntar hacia un museo esencialmente abierto si en su interior se dan por terminados procesos y prácticas que hoy afectan y motivan a las comunidades que conforman esta ciudad? Así como la exclusión, a partir de la cual se construyó un orden jerárquico, no ha desaparecido, tampoco lo ha hecho ese mundo denso y abigarrado del barroco que desde el interior mismo del orden dominante abrió la posibilidad de la transgresión. El museo presenta la Amazonía sólo desde la conquista, una vez más solo desde la dominación. ¿Por qué no presentar la Amazonía como espacio de conocimiento mágico, riqueza, misterio y caos, lo que fue siempre para una ciudad incapaz de dominarla y conocerla? ¿Por qué no mostrarla a partir de los conflictos que marcan el presente de esta región y que inevitablemente involucran a esta ciudad?

¿Cómo se puede acoger ese juego entre centro/periferia, formal/informal, lo mismo/lo otro? Quizá la clave sea no separar (lo masculino de lo femenino, lo negro de lo blanco, lo bárbaro de lo civilizado, lo capitalino de lo provinciano), sino incorporar el juego a la dinámica del museo. Y no confiar tanto en las salas fijas como en las muestras que se arman sobre la marcha y en la incorporación de elementos vivos provenientes de una nueva imaginería y de una vinculación más estrecha entre artesanía, arte, antropología, historia.

Museo y vida cotidiana

Se trata de un museo de la vida cotidiana. ¿Pero qué se entiende por tal? ¿Una colección de hechos y objetos curiosos? ¿Los vestidos propios de cada época, los rituales y ceremoniales? ¿Los usos y costumbres?

La organización del museo podría estar confiada al sentido común, o si se quiere a un 'sentido estético' espontáneo. También podría basarse en guiones historiográficos que orienten el trabajo de modo descriptivo, o incluso de modo 'científico': lo que caracteriza a cada momento (cada sala) de acuerdo a las distintas formaciones sociales; así el ferrocarril, el telégrafo, la idea del progreso, se identifican con el liberalismo; la religión, la imaginería, con la colonia.

Si vemos las cosas con un poco más de detenimiento observaremos que la representación de lo cotidiano no es lo más sencillo, algo que pueda confiarse al 'buen criterio', o a una mirada no especializada, sino algo mucho más complejo de lo que se imagina.

En primer lugar, porque no se sabe dónde comienza y donde termina lo cotidiano, cuáles son sus límites. Por un lado, todo está atravesado por lo cotidiano; pero por otro, lo cotidiano se ve invadido, comprometido por otras instancias, por las tecnologías, las instituciones (el biopoder, la informatización). En segundo lugar, porque lo cotidiano es 'algo que se vive', que forma parte del sentido práctico y que, por lo tanto, aparentemente no requiere ser pensado. Se presenta como algo evidente, algo que todo el mundo conoce en la medida en que forma parte de sus quehaceres diarios y de lo que se requiere es de un registro, y de un sistema clasificatorio que permita ordenarlo de acuerdo a épocas. En sus niveles más elementales, lo cotidiano se confunde con la recolección de leyendas y tradiciones, con los personajes típicos, con selecciones de objetos corrientes, con la chismografía histórica.

En la 'percepción cotidiana de lo cotidiano' hay una tendencia a la naturalización, a poner al margen sus supuestos históricos, antropológicos. Pero, en el esfuerzo cientificista por definirlo, se acude a modelos interpretativos externos a la propia cotidianidad. Los modelos, lejos de ayudar a pensarla, se convierten en trabas. Las ciencias sociales han prestado poca atención a lo cotidiano, o lo han tratado como algo secundario, con desprecio. En estos casos se establece una relación mecánica entre condiciones económicas y sociales y cotidianidad: el hombre siente y piensa de acuerdo a su condición social. No existen suficientes estudios que den cuenta de la cotidianidad como forma de funcionamiento social que opera a partir de determinados *habitus* y del sentido práctico. Tampoco una visualización de lo cotidiano como espacio en el que se definen buena parte de los vínculos y relaciones sociales, como es el caso del clientelismo o del patrimonialismo. Si lo anecdótico constituye uno de los elementos de lo cotidiano habría que encontrar las pistas para entender su funcionamiento.

La idea que marcó la creación del Museo de la Ciudad de Quito es el mestizaje: esto sólo se hace evidente en la cotidianidad. La ilusión de que el mestizaje, la mezcla de culturas, va constituyendo una 'quiteñidad'. Esta preocupación no es gratuita. Obedece a una época en la que lo trascendente (la Nación, la Historia) ha perdido peso; a un momento de búsqueda de sentido en lo que ha sido negado: en lo intrascendente, en lo cotidiano. Coincide con el descrédito de las instituciones públicas y lo público-estatal y el énfasis en lo privado y lo cotidiano. A la vez, hay una suerte de epistemología: lo cotidiano me remite a lo más profundo.

Eso más profundo constituirían las raíces. El mestizaje, concebido en términos contemporáneos como mezcla de culturas, constituiría parte importante de nuestras raíces. Ahora bien, el problema de nociones como mestizaje, hibridación, transculturación es que al mismo tiempo que expresan procesos reales, tienden a ser utilizadas de modo ahistórico, des-contextualizado, y por tanto excluyente. El mestizaje constituye, en unos casos, una estrategia de los sectores subordinados para escapar al maltrato y la intolerancia productos del racismo. En otros, forma parte de la acción del Estado y de los poderes locales orientadas a generar hegemonía en términos culturales. Con el desarrollo del movimiento indígena, el mestizaje ha dejado de ser la única salida posible a los procesos nacionales. Hoy el énfasis está puesto en la diferencia.

Las formas de representación museográfica

Hasta hace poco la museología debía responder a los procesos de construcción del imaginario de la Nación; hoy ese paradigma ha entrado en crisis sin que encuentre sustituto. Tampoco la línea de los museos de la cultura popular o los museos de la comunidad, tiene consistencia actualmente, ya que, como hemos visto, todo está sujeto a una dinámica de cambios e interrelaciones antes que a adscripciones fijas como 'lo popular'. Quizás el problema no radique tanto en establecer un paradigma nuevo, como en cambiar los fundamentos del museo 'como institución'.

En primer lugar, habría que repensar la idea de que un museo ha de instituirse como algo acabado, un monumento, orientado a construir una 'comunidad imaginada', educar al pueblo o salvaguardar una tradición.

En segundo lugar, cambiar el criterio de que el museo constituye algo fijo, estable, que encierra un significado permanente en el tiempo.

Más bien, se trataría de hacer del museo un recurso dinámico, en movimiento, capaz de facilitar el diálogo entre distintas manifestaciones sociales y culturales, así como entre el presente y el pasado. Un museo podría hacer las veces de un foro abierto al análisis y discusión de contenidos, así como a las más diversas formas de expresión.

En ese sentido, sus acciones deberían ir más allá de la museología tradicional, rompiendo con la idea de que los únicos capacitados para la representación museográfica son los museógrafos, avalados ahora por 'especialistas de la memoria'.

¿Por qué no puede darse lugar a una representación 'poco verídica' o realista a partir de los múltiples recursos del lenguaje artístico, o armar una sala sobre el barroco del modo abigarrado como hoy montan sus altares los devotos de la Virgen del Quinche?

Tradicionalmente, la museografía se organiza a partir de guías y de una estrategia visual de comunicación; además hay textos que se colocan en cada una de las salas y sirven para 'orientar' a los espectadores. En ellos se dan definiciones acabadas, que responden a una visión de las cosas, o a una 'verdad' histórica. Esto plantea algunos problemas. Por un lado, el texto escrito puede convertirse en una especie de camisa de fuerza que condiciona no sólo la estructura de las muestras sino la relación con el público. Por otro, no se deja posibilidades abiertas a otros sentidos más allá de la mirada. Tampoco se da lugar a que cada espectador saque sus conclusiones. Los textos, colocados en las paredes de las

salas o recitados por los guías, imponen criterios, determinan, establecen una didáctica vertical.

¿Pero, se puede escapar a esa condición? ¿No es esa justamente la misión de un museo: la institucionalización de la memoria, su ‘puesta en texto’? ¿Qué sucedería si en el museo no hubiesen textos o representaciones emblemáticas que dirijan la atención? ¿No perdería de este modo su función didáctica: el museo como extensión de la escuela o como un instrumento de la educación de las masas? ¿Acaso no es un museo una ‘institución acabada’ cuyo fin es la salvaguarda de la memoria o la historia, o el arte ‘legítimos’, y su sacralización?

En realidad para ir más allá de esos planteamientos: no existe memoria sino *memorias*, tampoco una tradición única, una historia verdadera, o un arte legítimo que se puedan plasmar en un museo a modo de una didáctica. Igualmente, habría que romper con la concepción tradicional del museo como lugar donde se exhiben objetos del pasado, en tanto el pasado sólo adquiere sentido desde el presente. ¿Qué sucedería si de un museo no se saliese con certezas sino con interrogantes? ¿Si no se saliese con estereotipos, representaciones fijas, sino con inquietudes, o con el simple deseo de acercarse a la ciudad, a su historia pero sobre todo a su presente, de recorrer las salas de nuevo, de detenerse en determinados objetos, de hacer recorridos informales, para descubrir ciertas pistas o por simple goce estético?

Un museo a la vez que fundamenta sus acciones en una discusión de contenidos debe desarrollar estrategias comunicacionales relacionadas con los distintos públicos a los que se dirige. Su lenguaje ha de estar abierto a esos públicos, debería haber elementos que permitan que el visitante se sienta partícipe, se identifique, se apropie, se comprenda. Los museos de arte y de historia han sido tradicionalmente elitistas. En un país como el nuestro y una ciudad como Quito, crean distancias, límites, respeto o hasta indiferencia. Es por eso, que si se quiere romper esas distancias y tener efectos positivos en la comunidad, el lenguaje debería ser muy directo, apelar a los sentidos de manera inmediata. La gente debe recrearse en lo expuesto, revivir sensaciones e imágenes. Habría que romper con el dominio de lo visual y textual, ir al grano, mostrar, conmover, motivar, usando todos los recursos posibles. Romper con el dominio de lo visual y de lo textual.

Para ello se deberían ensayar entradas museográficas no tradicionales a través de la tecnología y de la participación de artistas visuales, de antropólogos, de bailarines, de cocineros, de artesanos, en fin, de todos aquellos con quienes

se pueda ensayar otras formas de representación, como instalaciones, *performance*, artesanía creativa, etc. La dinámica y apertura del museo vendrían también dadas por una permanente actividad en torno a la reflexión y al debate, y por la incorporación de prácticas relacionadas con lo lúdico y participativo.

Si se trata de un museo armado desde el presente, al modo de una arqueología, habría que romper con narrativas históricas o visuales que marcan límites, cierran épocas. ¿Por qué es necesaria una narrativa? ¿Por qué no puede hacerse un recorrido fuera de lo establecido, desviándose, deteniéndose en el goce estético de los objetos, rompiendo con el ritual del pasaje de una sala a otra? Los museos pueden ser la edificación en sí misma, y en ese caso, además de recorrer su contenido, hay que dar lugar a disfrutar el continente, poder pasearse por él, recorrer libremente los espacios, circular por ellos 'como si se tratase de una ciudad', poder realizar actividades 'no museables' o simplemente 'no hacer nada', adivinar la otra cotidianidad. En fin, una vez más, de lo que se trataría es de evitar la tiranía del texto y de lo obvio. De dar la palabra a la imaginación y a lo que no tiene nombre: a la magia del Museo. Todo esto está ligado a una idea mucho más abierta del patrimonio artístico e histórico.

Finalmente, y ésta es tal vez la tarea más difícil, si rompemos con la concepción tradicional de un museo como un monumento estable y sacralizador es inevitable preguntarse sobre las condiciones actuales de posibilidad del museo. Si éste es un espacio de re-invenición de la memoria, ¿qué relación existe entre esa memoria y el lugar desde el que se la construye? ¿No debe un museo, sea de historia o de arte, 'hacer públicos' los supuestos en los que se basa, los parámetros de los que parte, y los conceptos que lo guían? En ese sentido el museo debe deconstruir la verdad, develar sus intereses y metas. En fin, ser honesto.

Bibliografía

Benjamin, Walter

1991 *Iluminaciones II*, Madrid: Taurus Humanidades.

Kingman, Salman y Van Dan, Anke

1999 Las culturas urbanas en América latina y los Andes: lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo, en *Antigua Modernidad y Memoria del Presente: Culturas Urbanas e Identidad* (Ton Salman y Eduardo Kingman, editores) FLACSO-Ecuador, Quito.

Romero, José Luis

1999 *América Latina, las Ciudades y las Ideas*. Washington: OEA; Colección Interamericana, Serie Cultural, 59.

Salomon, Frank

1991 “La Yumbada: un drama ritual quichua en Quito” en *Las Ciudades de los Andes: perspectiva histórica y contemporánea*, Eduardo Kingman (compilador), IFEA-CIUDAD, p 472.