

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Educación**

Maestría en Investigación en Educación

## **El Museo Etnográfico Abya- Yala**

**Formas de representación de la diversidad sociocultural y educación**

Paola Viviana López Realpe

Tutora: Rosemarie Terán Najas

Quito, 2020





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Paola Viviana López Realpe, autora de la tesis intitulada “El museo etnográfico Abya-Yala: formas de representación de la diversidad sociocultural y educación”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Educación en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

28 de septiembre de 2020



Paola Viviana López Realpe

1721981437



## Resumen

Esta tesis conjuga la Antropología, Educación y Museología. Analiza la representación de la diversidad sociocultural en el museo etnográfico. En tanto, busca comprender las formas en que el *Museo Abya- Yala* caracteriza a las sociedades indígenas de la Amazonía ecuatoriana, particularmente a la nacionalidad Shuar y sus estrategias museográficas que impactan en la construcción de sentidos sociales. Además, reconoce el proceso de constitución de la institución, identifica sus prácticas de enseñanza-aprendizaje y sugiere estrategias educativas enmarcadas en la teoría crítica. Por eso, emplea la etnografía y el análisis del discurso para identificar las connotaciones de los mensajes que son mediadores de las relaciones sociales. La mayoría de investigaciones de esta área están centradas en la educación formal, sin embargo, este estudio se enfoca en la educación no formal y sus importantes aportes en la construcción del conocimiento y aprendizaje continuo, a lo largo de toda la vida, en las sociedades contemporáneas. Este estudio visibiliza la multidimensionalidad y las complejidades en el devenir histórico de las misiones salesianas como agentes colonizadores, evangelizadores y educadores. En tanto, tensiona su rol investigativo y divulgativo con su representación museal enmarcada en el multiculturalismo. Igualmente, las principales conclusiones evidencian las limitaciones y potencialidades de conectar este museo con una formación educativa integral que posicione la interculturalidad como proyecto ético, sociopolítico y existencial.

Palabras clave: Amazonía, educación, misión salesiana, museo, representación, Shuar.



A mi ñaña gemela Gina, por su apoyo incondicional, impulso y compañía.

A los que preguntan, dudan, sueñan y hacen.





## **Agradecimientos**

A la selva amazónica por devolverme la esperanza y el sentimiento de libertad. A mi tutora, profesores y compañero/as de la maestría por los diálogos y aprendizajes. A los museos del mundo por la curiosidad, la exploración y el encuentro.



## Tabla de contenidos

Lista de ilustraciones.....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero. Historizar el museo.....	19
1. El origen .....	20
2. La colección.....	23
3. Perspectiva etnográfica.....	31
Capítulo segundo. Educar en el museo: representaciones y estrategias .....	35
1. Representación del Mundo Shuar .....	35
2. Educación y estrategias en el museo .....	50
3. Museología crítica: propuestas educativas .....	53
3.1 <i>Interrogaciones</i> .....	55
3.2 <i>Subjetividad</i> .....	56
3.3 <i>Participación</i> .....	57
3.4 <i>Inclusión</i> .....	57
Conclusiones.....	59
Bibliografía.....	65



## Lista de ilustraciones

Figura 1. Cronología hitos predecesores creación del Museo Abya- Yala.....	21
Imagen 1. Taxidermia de animales.....	25
Imagen 2. Fragmentos arqueológicos cultura Upano.....	25
Imagen 3. Piezas cultura Jama- Coaque.....	26
Imagen 4. Vasija cultura negativo del Carchi.....	27
Imagen 5. Arte plumario Cofán.....	27
Imagen 6. Mitología Canelo-Kichwa.....	28
Imagen 7. Pasillo Amazonía contrastada.....	29
Imagen 8. Réplicas de Tsantsa.....	29
Imagen 9. Representación familia Shuar.....	37
Imagen 10. Tejidos y canastos.....	38
Imagen 11. Adornos corporales.....	39
Imagen 12. Instrumentos musicales.....	41
Imagen 13. Armas de cacería y pesca.....	42
Imagen 14. Vivienda y cocina.....	43
Imagen 15. Navegación y pesca.....	44
Imagen 16. Shamanismo.....	46
Imagen 17. Tsantsa auténtica 1.....	47
Imagen 18. Tsantsa auténtica 2.....	48
Figura 2. Modelo de aprendizaje contextual.....	51



## Introducción

El gran desafío de los museos en este siglo es convertirse en un punto de encuentro para las diversidades que conforman las comunidades y trascender los prejuicios en sus exhibiciones e historias. El potencial de estos espacios para crear experiencias significativas para personas de todos los orígenes es una parte fundamental de su valor social en entornos cada vez más polarizados. No obstante, queda mucho por hacer para superar las dinámicas de poder que pueden crear disparidades. Por esta razón, esta investigación se centra, por un lado, en el museo etnográfico y sus mecanismos de construcción del “otro” étnico y, por otro lado, en su perspectiva como agente de educación sobre el patrimonio cultural. El museo ha pasado de concebirse como un almacén de objetos, protector de la memoria colectiva, expuesto para la contemplación y el ocio, a entenderse como una institución que genera conocimiento (Alderoqui y Pedersoli 2011).

El Consejo Internacional de Museos, según su Estatuto, aprobado por la 22<sup>a</sup> Asamblea General en Viena, el 24 de agosto de 2007, define al museo como “una institución permanente sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno para la educación, el estudio y el deleite” (ICOM 2018, 3). En tanto, a partir del estudio del *Museo Abya- Yala* ubicado en Quito se analiza, desde una perspectiva más amplia, ¿cómo el museo etnográfico representa la diversidad sociocultural y cuáles son sus orientaciones educativas? De ahí que se plantea, a modo de objetivo general, comprender las formas de representación de las sociedades indígenas de la Amazonía, particularmente, de la nacionalidad Shuar, y las estrategias museográficas que emplea. Además, como objetivos específicos pretende reconocer el proceso histórico de constitución de la institución e identificar sus prácticas de enseñanza-aprendizaje, a la vez que se sugieren estrategias educativas enmarcadas en la teoría crítica.

Los museos etnográficos basan su práctica de enseñanza- aprendizaje en la educación patrimonial, es decir, difunden el patrimonio cultural tangible e intangible con el objetivo de promover en los visitantes, no solo la comprensión y el disfrute, sino el respeto y la valoración sobre dichos bienes y los modos de vida de las sociedades que los producen (Zabala 2006). Tradicionalmente, se tiende a definir al patrimonio como sitios, objetos, eventos y paisajes estéticamente placenteros, con un valor innato, vinculado a

pasados gloriosos que deben protegerse y venerarse para que puedan ser heredados en el futuro. Este enfoque se sustenta en un discurso patrimonial autorizado (Smith 2011), que es la voz oficial que declara o no a algo como patrimonio sin tener en cuenta las relaciones que se desarrollan a su alrededor.

En consecuencia, esta tesis aportará con un análisis crítico en esta línea, puesto que presentará al patrimonio como una representación discursiva interesada en negociar, crear y recrear valores y significados culturales. El patrimonio trasciende el objeto, “no es la cosa, son los procesos de creación de sentido y de representación (...) los significados culturales que nos ayudan a dar sentido al presente, a nuestras identidades y nos dan una sensación de lugar físico y social” (42). Por este motivo, este estudio contribuirá con algunas especificidades acerca de las tendencias ideológicas que sostienen la selección de los elementos relevantes, sus formas de conservación y los conflictos que lo acompañan, tomando en cuenta sus usos sociales, no desde una actitud meramente rescatista. Asimismo, esta investigación proporcionará elementos para reflexionar sobre la existencia de sociedades con cosmovisiones diversas que no caben en un modelo homogeneizador.

Por otra parte, el museo, típicamente, ha sido sujetado a las actividades originarias de cuidar, preservar y exhibir objetos. Sin embargo, durante las últimas décadas, la educación se ha convertido en uno de los aspectos fundamentales de su quehacer, pero en el contexto nacional ha sido poco debatido en el ámbito académico de la educación. En tanto, esta indagación es pertinente porque dilucidará las características de estos espacios que favorecen las competencias cognitivas, creativas, sensibles y críticas (Alderoqui y Pedersoli 2011). Es decir, porque identificará el valor del museo para propiciar habilidades comprensivas y reflexivas que inciden en una formación axiológica y actitudinal (Zabala 2006). Asimismo, la mayoría de investigaciones sobre Educación se suelen centrar en la educación formal y su sistema oficial, gradual y jerarquizado. No obstante, este estudio resaltará la importancia de la educación no formal que considera a los sujetos de aprendizaje como agentes activos y creativos, y se enfoca en la formación a lo largo de toda la vida. En definitiva, esta investigación es oportuna porque comprende al museo etnográfico como un dispositivo educativo que podría favorecer las reflexiones críticas sobre la convivencia intercultural y el etnocentrismo que motive la transformación social hacia la equidad y justicia.

Con relación al procedimiento metodológico, cabe señalar que es un estudio de carácter cualitativo porque implica el análisis de las representaciones como una práctica



significante que requiere ante todo un trabajo de comprensión. Está enmarcado en la etnografía, es decir la observación y descripción densa -sistemática y reflexiva- de los elementos en el escenario social (Kawulich 2005) y el análisis del discurso que transparenta los aspectos implícitos en los mensajes, más allá de lo que muestran en la superficie (Foucault 1980). De esta manera, se realizó en el *Museo Abya-Yala* un recorrido presencial guiado por una pasante, estudiante de la Universidad Central del Ecuador de la carrera de Turismo Histórico y Cultural de la Facultad de Comunicación Social, que consistió en una transmisión unidireccional de la información. Además, se hizo varios recorridos virtuales por sus salas, a través del sitio web *quitoen360.com*, que ofrecen una panorámica mediante la fotografía esférica 360 de la colección, las cédulas informativas, las audioguías y música ancestral. Así, la investigación describe y analiza las colecciones. Además, hace una lectura interpretativa de las cédulas informativas y el guion expositivo para evidenciar el papel del discurso como un mediador de las relaciones sociales.

El trabajo consta de dos capítulos con sus debidos acápite. En el primer capítulo, “Historizar el museo”, se recorre la historia institucional del *Museo Abya-Yala* y se visibiliza la actividad misionera salesiana en la Amazonía ecuatoriana desde el siglo XIX y sus imaginarios que derivaron en la creación del museo etnográfico desde autores como Juan Bottasso (2007), Rosemarie Terán (2015) y José Juncosa (2017). También, se describe la exposición y se piensa sobre el coleccionismo desde autores como James Clifford (2001). Además, se anotan algunas consideraciones sobre las perspectivas etnográficas, elaboradas a partir de diversas concepciones teóricas dentro de la Antropología como el relativismo cultural de Franz Boas (1887), que describe a todas las prácticas culturales como verdades particulares válidas, o la etnografía reflexiva de Clifford Geertz (1989) que cuestiona los sentidos profundos de los hechos sociales.

En el segundo capítulo, “Educar en el museo: representaciones y estrategias”, se explora sobre la noción de representación desde autores como Stuart Hall (1997) y Sebastián Granda (2003) y se analiza, con las categorías de la Antropología crítica de Renato Rosaldo (2000), la imagen que el museo genera de nacionalidad indígena Shuar y se identifica la necesidad de reconocer las disputas sociales. También, se aborda el multiculturalismo y la interculturalidad con base en los aportes de autores como Charles Taylor (1997), Luis Reygadas (2007) y Catherine Walsh (2009), con el convencimiento de que no basta con constatar la heterogeneidad sin una búsqueda expresa por la equidad. De igual forma, se indaga sobre el modelo de aprendizaje contextual de Falk y Dierking

(2004), que considera aspectos personales, socioculturales y físicos necesarios para una construcción activa del conocimiento. Finalmente, se exploran las propuestas comunicativas del museo y se sugieren estrategias educativas enmarcadas en la museología crítica desde autores como Pedro Lorente (2015) y Óscar Navarro (2006).

En la última parte, se expone de manera sintetizada las principales conclusiones construidas a partir de todo el material expuesto, enfocadas en la mirada misionera salesiana y sus particulares formas de representación de las sociedades indígenas de la Amazonía, la mediación educativa y las potencialidades de articulación del museo con otras instituciones del sistema universitario salesiano como las facultades y la editorial para la investigación y experimentación.

## Capítulo primero

### Historizar el museo

Los contenidos de la memoria tienen un vínculo estrecho con los museos. No en vano el origen de la palabra museo, del griego *mouseion*, refiere en la mitología griega al templo de las musas, hijas de Mnemosine, símbolo de la memoria, y Zeus, símbolo del poder. Por lo tanto, los museos se identifican como lugares que restituyen fragmentos de la historia. La memoria, como construcción social, es operación ideológica, proceso psicosocial de representación de sí misma, que reorganiza simbólicamente el universo de las personas, las cosas, las imágenes y las relaciones, por las legitimaciones que produce (Toledo Bezerra de Meneses 2007). En este sentido, es necesario identificar la historia de los procesos que acompañan las conformaciones de los museos.

El museo, desde su aspecto comunicativo y educativo, se consolida como un espacio común de relaciones humanas y sus diferentes tipologías, por medio de la interrelación de lo simbólico. De este modo, las indagaciones que se presentarán a continuación surgen de una revisión de lo que la museóloga brasileña Waldisa Rússio Camargo (1990) define como el hecho museal, es decir, el vínculo profundo entre el sujeto que conoce y el objeto, parte de la realidad a la que pertenece, y sobre la cual tiene el poder de actuar.

El museo, que es un espacio institucionalizado, contempla una relación triangular entre sujeto, objeto y escenario o contexto. El nuevo paradigma museológico, desde autores como Lotman (1996) y Ávila (2015), parte de la concepción del museo como un dispositivo comunicador, intrínsecamente relacionado con la noción de discurso, y por ende como un constructo intelectual y cultural. En otras palabras, como un conjunto de significaciones sociales e históricas, condicionadas, en su mayoría, por instancias de poder ya sea político, académico, entre otros, que producen contenidos.

En consecuencia, las siguientes líneas presentarán un recorrido histórico de la creación del *Museo Abya- Yala* para historizar su discurso, evidenciar su origen y la conformación de su colección. Asimismo, reflexionarán acerca de la perspectiva etnográfica y el rol de las muestras en la formación de contenidos simbólicos que suscitan experiencias y transacciones. En síntesis, se indagará sobre el patrimonio cultural, los objetos y las relaciones de sentido que se construyen en el museo.

## 1. El origen

El museo, en tanto una institución, constituye una construcción social que responde a un contexto particular. En este sentido, el surgimiento del *Museo Abya- Yala* tiene una relación intrínseca con la historia de la misión salesiana en Ecuador. Reconocer su proceso histórico contribuye a interrogar sus narrativas para desnaturalizarlas y hacerlas susceptibles de ser examinadas, interpeladas y transformadas. Así, a lo largo de este acápite se identificará la relación histórica de la creación de este museo etnográfico con el perfil civilizador, evangelizador y educador de la misión salesiana dentro del Estado-nación, en tanto estructura de organización y comunidad simbólica imaginada (Anderson 1991), para poner en evidencia su dimensión sociopolítica.

El actual *Museo Abya- Yala*<sup>1</sup>, que forma parte del Centro Cultural Abya-Yala de la Universidad Politécnica Salesiana, fue inaugurado en el año 2002 y se conforma sobre la base de dos instituciones antecesoras, creadas por el padre Juan Bottasso: El Museo Shuar, inaugurado en 1990 y el Museo Amazónico, inaugurado en 1992. En un primer momento, el Museo Shuar surge con una colección y guion museológico construidos con los trabajos de más de un siglo (1890-1990) de las misiones salesianas con la nacionalidad indígena Shuar. Por ejemplo, a partir de las investigaciones el Centro Misional de Investigaciones Científicas (CMIC), fundado en 1957, por el Monseñor Cándido Rada y Lino Rampon, que “recolectó, ordenó y exhibió la primera colección de cultura material Shuar con base en la publicación de Siro Pellizaro” (Cucurella y Vallejo 2012, 708). Posteriormente, en el quinto centenario del descubrimiento de América, el Museo Shuar se transforma en el Museo Amazónico con una sede definitiva y la inclusión de cultura material de otras nacionalidades amazónicas, entre ellas, Waorani, Kichwa, Cofán, Zápara y Siona- Secoya. Al presente, desde el año 2005, el *Museo Abya- Yala*, a más de las previas colecciones etnográficas, cuenta con piezas arqueológicas provenientes de culturas precolombinas de la región Sierra, Costa y Amazonía del país.

Así, de acuerdo con información documental, a la creación del *Museo Abya-Yala* le preceden algunos hitos históricos relacionados al trabajo de la misión salesiana en Ecuador como: el surgimiento de la iniciativa editorial Mundo Shuar en 1975, la creación de la Editorial Abya- Yala en 1983 y del Centro Cultural Abya- Yala en 1986 (Guerriero

---

<sup>1</sup> Abya- Yala es un término de los pueblos indígenas Kuna de Panamá para designar su representación del continente americano. En 1983, el líder indígena aymara Takir Mamani propuso este nombre para sustituir la designación colonizada de “América”. Literalmente significa “*tierra en plena madurez*” o “*tierra de sangre vital*”.

y Creamer 1997) y la inauguración de las instituciones museísticas antecesoras, el Museo Shuar en 1990 y el Museo Amazónico en 1992.

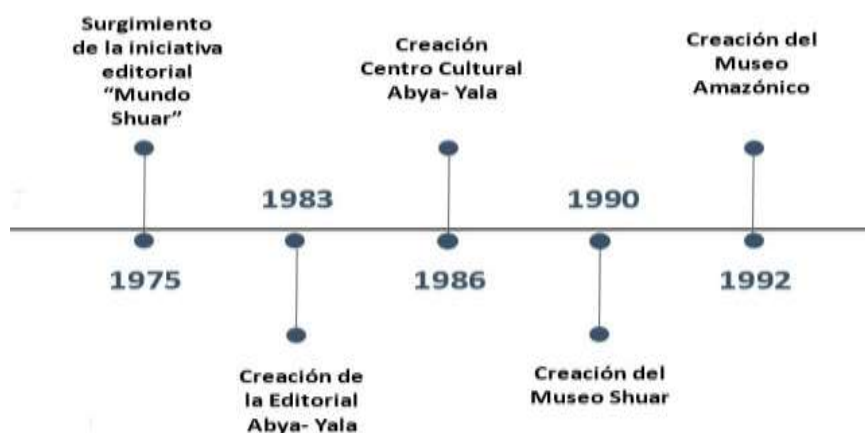


Figura 1. Cronología hitos predecesores creación del Museo Abya-Yala  
Fuente: Paola López, 2020

Por consiguiente, este proceso ha atravesado varios periodos históricos con sus respectivos contextos sociales, políticos, culturales y económicos. Particularmente, la misión salesiana articuló una relación compleja y cambiante con la nacionalidad Shuar, que se desarrolló a la par de su particular visión de la educación. Así, según Juncosa (2017) la educación fue la plataforma de posibilidad de su empresa civilizatoria y evangelizadora. En tiempos de la Audiencia y buena parte de la República, esta misión católica, compensó la débil y, a veces, nula presencia del gobierno central en la Amazonía. Además, introdujo elementos necesarios para incorporar esta región al orden político territorial del Estado-nación (Navarrete 2015).

La misión de la Sociedad de Francisco de Sales, fundada por Don Juan Bosco en Turín, Italia, en 1859, llegó a la provincia de Morona Santiago en 1894 para administrar el Vicariato Apostólico de Méndez y Gualaquiza en pleno contexto de enfrentamientos y limitaciones de las atribuciones en el ámbito educativo de la Iglesia Católica, promovidos por el Estado liberal y sus políticas de secularización, marcadas por la emergencia de sistemas educativos públicos centralizados (Ossenbach 1999). El aval gubernamental para su incursión respondió a presiones políticas por intereses económicos y presión mercantil extractivista de caucho, madera, entre otros. La hegemonía del liberalismo experimentó su declive, desde 1925, debido a la crisis económica de su modelo agro-exportador. Razón por la cual, se dio paso a una intensiva incursión occidental en los territorios amazónicos. Igualmente, aunque se mantuvo el laicismo en la separación Iglesia y Estado, se desarrolló un discurso que reactivó la participación de la iglesia

católica en la enseñanza, bajo tutoría estatal (Ossenbach 2010). Entonces, las misiones tuvieron un papel clave para incluir a las poblaciones indígenas en el proyecto civilizatorio moderno y asegurar en el imaginario la incorporación del territorio amazónico al Estado- nación, tras la guerra fronteriza con Perú en 1941.

Específicamente, según Juncosa (2017), la implantación de la educación formal entre los Shuar de la mano de los misioneros salesianos respondió a tres fases y modalidades: una co-civilización y co-educación con el colono (aplicada desde 1906 hasta finales de 1930), una escolaridad basada en internados de zonas de refugio (consolidada hacia finales de 1940) y una forma de escolaridad autogestionada por la Federación de Centros Shuar o internados complementarios (surgida a mediados de 1970). Por lo tanto, se pasó gradualmente de la implantación a la apropiación de la escolaridad por parte de los Shuar. Así, la co-civilización y co-educación implicó favorecer intimidadora y “decididamente la colonización” y la doctrina católica, aún en contra del rechazo Shuar (129). Luego, la modalidad de los internados de zonas de refugio, apoyada por sucesivos convenios estatales y que tuvo una resistencia inicial parental, logró implantarse por el propio reconocimiento Shuar de la educación como una posibilidad de interlocutar o “emparejarse con los blancos” (131). Posteriormente, el modelo de Centros Shuar, conformado por familias indígenas cristianizadas, permitió la superación del tutelaje misional y favoreció una apropiación de la educación formal por parte de los Shuar como herramienta para fortalecer la autonomía, prevalecer en su territorio y crear nuevos “liderazgos letrados de cara a la relación cada vez más compleja con los actores de la sociedad nacional y el Estado” (25). Por lo tanto, en este tercer momento, debido al agenciamiento y cierta autonomía educativa Shuar, el lugar de los misioneros quedó problematizado y abocado a una “actitud de servicio” (Bottasso 1978, 48).

Tal como se identifica en esta síntesis, el punto de inflexión de la relación entre los Shuar y los misioneros salesianos se da a partir de la década de 1970, en pleno auge petrolero y el dictamen de la segunda Ley de Reforma Agraria y Colonización, durante el gobierno del General Rodríguez Lara (1972-1976). De este modo, con la creación de la Federación de Centros Shuar surge una atención misionera diferenciada: “la pastoral de colonos y la pastoral de Shuar, cada una con su propio personal, sus marcos de pensamiento y acciones, lo que tuvo implicaciones para el proyecto civilizatorio y educativo” (Juncosa 2017, 188). Así, algunos misioneros empiezan a tener una nueva postura teológica, afincada en las orientaciones del Concilio Vaticano II, que reconoce

cierta inviolabilidad de las culturas y toman una postura favorable frente a la autonomía de los pueblos indígenas. De esta manera, el respeto por la cultura se relacionó con la decisión de los pueblos indígenas en aceptar o no los cambios acelerados e incontrolables, producidos por la expansión colonial en sus territorios, facilitada inicialmente por la misión, lo que provocó el surgimiento de la opción de los misioneros salesianos por la “defensa” de los Shuar. En este contexto, en 1975, el misionero salesiano Juan Bottasso, conjuntamente con los jóvenes de la misión Sevilla Don Bosco, recolectaron, sistematizaron y publicaron datos de las comunidades Shuar a modo de material didáctico en los planes educativos del Sistema de Educación Bilingüe liderado por la Federación Shuar, creada en 1964, que ya contaba con 11 años de existencia. Así, surge la serie editorial *Mundo Shuar* que “en 1983 se convierte en la Editorial Abya- Yala con publicaciones sobre todos los pueblos indígenas del continente” (Guerrero y Creamer 1997, 204).

De igual forma, según Juncosa (2017), los salesianos poseyeron un carácter modernizador encaminado al pragmatismo lo que contribuyó a la aceptación, incluso, de aquellos que sentían resistencias ideológicas ante la religión. La misión salesiana estuvo enrolada a la causa del “progreso”, a través de la formación técnica, las artes y los oficios. Por lo tanto, se revela que esta postura integracionista “empujó el proyecto misionero más allá de otras expresiones coloniales tales como el nacionalismo (...) y el proyecto de disolución total de los Shuar en el mestizaje” (136). La actitud de defensa de los derechos indígenas le otorgó a la misión salesiana autorreconocimiento de su alteridad respecto a otras fuerzas misionales, los colonos y los agentes estatales.

Finalmente, a partir de este sucinto recorrido historiográfico en relación a la misión salesiana en el Ecuador, durante finales de siglo XIX y todo el siglo XX, se evidencia la transformación de las prácticas misioneras frente a las sociedades indígenas, y específicamente con la nacionalidad Shuar. Particularmente, la creación del *Museo Abya- Yala*, con su afán divulgativo de las características etnográficas de las poblaciones indígenas de la Amazonía del Ecuador, ejemplifica la mencionada actitud de “defensa” de la cultura como una esfera estática y cerrada, que, a lo largo de este trabajo, será susceptible de análisis y problematización con base en sus formas de representación.

## **2. La colección**

El conocimiento, el poder o simplemente la curiosidad han motivado históricamente la colección de objetos, que han configurado desde los gabinetes de

curiosidades hasta los actuales museos. Tanto poseer y acumular como mostrar y compartir dan cuenta de la historia del coleccionismo como una actividad casi innata al ser humano. Así, entre los diferentes postulados psicológicos que se han esbozado, se señala a este acto como una expresión de auto-erotismo y escenificación de lo individual en lo social, es decir como un proceso clave para la formación de las identidades. Se entiende que en primera instancia prevalece una suerte de ambición de aprehensión del mundo, que posteriormente da paso a un deseo de preservación de una memoria común ligada al anhelo de trascendencia o inmortalidad (Medina-González 2012). De este modo, la fascinación por los objetos estaría determinada por el valor simbólico del que son dotados.

De manera general, una colección se puede definir como un conjunto de objetos materiales e inmateriales (documentos, obras, especímenes, prácticas, archivos, testimonios, etc.) que alguien se ha ocupado de aglomerar, clasificar, seleccionar y conservar en un contexto de seguridad para socializarlo. Los museos están basados en los objetos que se presentan siguiendo una determinada disposición sistemática dividida en categorías tipológicas, con el objetivo de que se perciba el mensaje que quiere transmitir la institución (Hein 1999). El objetivo prioritario es dar a conocer a los visitantes el discurso expositivo que gira en torno al objeto, lo importante es la descripción y clasificación de la cultura material. Los objetos son construcciones sociales, ya que el valor es el resultado de una elección y no un atributo natural. Los significados son adquiridos dentro de lo sociocultural, por lo tanto, las cargas y valoraciones dependen de los agentes. Asimismo, el objeto al mismo tiempo que tiene cualidades en sí mismo, es valorado por una experiencia sensitiva. Las piezas tienen muchos valores. Sin embargo, no cabe duda que éstos son de carácter dinámico o “contingente conforme a contextos culturales diferenciales” (Medina-González 2012, 39).

El *Museo Abya- Yala* tiene en total seis galerías. El recorrido por todas las salas está acompañado por música y sonidos tradicionales de las culturas amazónicas y por cuadros, principalmente, representaciones pictóricas de retratos de indígenas amazónicos. También, destacan montajes taxidérmicos, principalmente, de animales propios de la selva como: águilas, osos hormigueros, buitres, tucanes, charapas, armadillos, boas, tigrillos, entre otros; a la vez que explican su relación y convivencia con los grupos humanos.





Imagen 1. Taxidermia de animales  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

El área arqueológica la componen tres galerías. En la primera, de acuerdo con las etiquetas y cédulas informativas, se exhiben instrumentos líticos y cerámicos de las culturas precolombinas amazónicas Upano y Huapula, ubicadas al sur del país, en la provincia de Morona Santiago. También, exponen un registro documental fotográfico de las excavaciones arqueológicas. Destacan cerámicas de urnas funerarias Upano y utensilios de cocina Huapula.



Imagen 2. Fragmentos arqueológicos cultura Upano  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

En la segunda galería arqueológica, de acuerdo con las etiquetas y cédulas informativas, se socializan piezas de cerámica de culturas precolombinas de la Costa. En relación a cultura Valdivia se exponen, principalmente venus y hachas. También, se presentan piezas de las culturas Chorrera, Jama-Coaque, Milagro- Quevedo, entre otras; destacándose, principalmente, figuras zoomorfas y antropomorfas que posiblemente cumplían funciones simbólicas y rituales. Sobresale una marimba, instrumento musical de percusión de uso ritual de las poblaciones costeras y platos, vasos calados, botellas con silbato y collares con concha *spondyllus* de la cultura Bahía.



Imagen 3. Piezas cultura Jama- Coaque  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

Por último, en la tercera sala arqueológica, de acuerdo con las etiquetas y cédulas informativas, se exponen utensilios de las culturas precolombinas de la Sierra como la Tuncahuán, Cuasmal, Urcuquí, Piartal, entre otros. Sobresalen ollas, vasijas, compteras que usan pintura negativa para decoración cerámica. Asimismo, se presenta una exposición fotográfica de las nacionalidades Shuar y Achuar, compuesto, principalmente por retratos de mujeres y niño/as, como antesala al área etnográfica.



Imagen 4. Vasijas cultura negativo del Carchi  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

El área etnográfica, a su vez, está compuesta por otras tres galerías. En la primera, de acuerdo con categorías del museo, se exhiben culturas amazónicas ubicadas en la provincia de Sucumbíos, como son la nacionalidad Cofán, Zápara y Siona-Secoya. Destacan adornos corporales en arte plumario como coronas, collares y narigueras. También, se exponen armas de cacería, ollas de barro, instrumentos musicales, hamacas, recipientes para beber chicha, cestería, cerámica barnizada, vestimenta de corteza. De igual forma, se exponen fotografías, principalmente, retratos de sujetos de estas sociedades.



Imagen 5. Arte plumario Cofán  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020



Asimismo, en la segunda sala etnográfica, de acuerdo con las etiquetas y cédulas informativas, se muestran piezas de culturas ubicadas en las provincias de Orellana, Napo y Pastaza, como son la Waorani y Kichwa. Exponen cultura material de armas de cacería como bodoqueras y recipientes para contener el veneno de *curare*, bolsos tejidos de *chambira*, instrumentos musicales elaborados de huesos de aves de corral, adornos corporales como collares y expansores de orejas elaboradas de carrizo o madera de balsa. También, exhiben cerámicas Kichwas o *mucahuas* decoradas con símbolos de animales y espíritus de la selva. Sobresalen vasijas y piezas antropomorfas y zoomorfas que forman parte de la mitología canelo como el *puma warmi apa*, *kuntur supay runa*, *amasanga runa*, *varisa runa*, *tsumi runa*, entre otros. Asimismo, se presentan fotografías, especialmente, retratos de sujetos de estas sociedades.



Imagen 6. Mitología Canelo- Kichwa  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

En el pasillo contiguo, antesala de la tercera galería etnográfica, se exponen fotografías de dos escenarios contrapuestos: flora y fauna de la región amazónica e imágenes de la destrucción causada por los derrames petroleros. En la pared de un lado, se muestran dos gigantografías de paisajes de la selva amazónica donde se indican los ríos, cascadas, ceibas, palmas y animales, especialmente, insectos como arañas, saltamontes, caracoles, entre otros. En contraste, en la pared del otro lado, se muestra una serie de fotos de la década de 1990, principalmente de las autoras Judith Kimerline y Giovanna Tassi, que exponen la selva quemada, la apertura de caminos, el desfogue de piscinas construidas por Texaco, habitantes proveyéndose agua contaminada causante de

enfermedades, derrames de petróleo, mecheros y piscinas de estación de separación del consorcio Petroecuador city, un colono portador de crudo limpiando piscinas de desecho, entre otras; en general imágenes de la contaminación petrolera.



Imagen 7. Pasillo Amazonía contrapuesta  
Fuente: Paola López, 2020

Finalmente, en la tercera sala etnográfica, la más grande, dedicada al *Mundo Shuar*, se expone una colección variada de piezas que representan a la nacionalidad Shuar en lo que respecta a vestimentas, adornos corporales, instrumentos musicales, armas y cacería, navegación y pesca, incluido su religiosidad y el *shamanismo* donde destacan *tsantsas*, cabezas reducidas auténticas y réplicas que cuentan con permiso de exhibición.



Imagen 8. Réplicas de Tsantsa  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

La mayoría de la colección etnográfica obedece a la intención de contar con un registro material y documental que representan a los mundos indígenas amazónicos de manera exotizada, es decir lejana y opuesta a las formas de vida de la civilización y modernidad. De alguna forma, la institución museística mantiene la posición dominante de clasificar y escoger los rasgos culturales que deben preservarse, recordarse y atesorarse, para definir una sociedad; aspecto que implica una representación que está atravesada por los criterios propios de quien representa. Así, la selección de los elementos relevantes responde a tendencias ideológicas oficiales (Oviedo 2015).

La colección de objetos de las distintas nacionalidades indígenas amazónicas está descontextualizada de su espacio, tiempo y memorias. De acuerdo con Clifford (2001), el cronotopo, espacio y tiempo ficticio, en el que se ubican los objetos desprende las luchas y los significados que tenían para sus pueblos, contextualizados dentro de su propia cultura. Así, el coleccionismo etnográfico tiende a representar la diversidad como folklore, es decir, vaciada de sentido. Los objetos, en tanto producción cultural, desconflictivizados se entienden sólo como estéticos y estáticos, desprendidos de todo el carácter de realidad. En contraposición, el museo debería dar cuenta de las memorias, luchas, significados y disputas de su producción cultural.

En este sentido, la colección documental fotográfica del pasillo donde se exhibe la Amazonía contrapuesta, flora y fauna amazónica e imágenes de la destrucción causada por los derrames petroleros, resulta interesante en la medida que tensiona y muestra el conflicto social, espacial y temporal. La conformación de esta colección y montaje responde al agrupamiento de objetos sociales (Sheikh 2010), en otras palabras, reúne elementos que se caracterizan por su habilidad de despertar una reflexión o reacción en los visitantes. Los elementos materiales de esta muestra, en particular, están encaminados a la formación de contenidos simbólicos que priorizan dichas posibilidades de vinculación analítica por parte de la comunidad. No obstante, la forma de representación, en sí misma, no evidencia la capacidad de agencia de las poblaciones indígenas en tanto, sujetos históricos. Por un lado, invisibiliza la resistencia y asimilación a modelos económicos extractivistas por parte diferentes actores. Por otro, romantiza una naturaleza prístina, forma discursiva propia del proyecto civilizatorio moderno, que ignora a los sujetos sociales que la habitan.

La relación entre los objetos y los museos es uno de los principales cuestionamientos para definir el papel de la institución museística. La materialidad de las colecciones es considerada en muchas ocasiones como la esencia del museo. Sin

embargo, en la actualidad, es oportuno ampliar el énfasis en la materialidad hacia una concepción educativa. La generación de una experiencia social yace en el potencial educativo de los objetos y recursos didácticos museales, que posibiliten diálogos, cuestionamientos y tensiones sociales, económicas o políticas, particularmente en este museo, sobre la diversidad sociocultural.

Así, a partir del análisis de su colección, el *Museo Abya-Yala* continúa centrado en el objeto, lo que le permite la “producción de presencias, la escenificación de la cultura y la observación empírica” (Morales 2006, 79). En otras palabras, el museo crea la ilusión de hacer tangibles otras realidades. El discurso de la diversidad, en este espacio, se construye con índices o huellas, que además de evidencias son metáforas. Ese ordenamiento presupone un aprendizaje a través de la mirada. Es decir, la importancia que la institución da a la cultura material sugiere que sostienen la idea de que la contemplación del objeto permite que el visitante sienta a través de la experiencia inmediata y concreta, y observe y reflexione.

Así, todavía queda pendiente igualar al visitante al nivel de la colección. Ambos son parte de la globalidad que da sentido a este espacio construido para la sociedad. En términos generales, el conocimiento no está contenido en los objetos por sí mismos, sino en los sujetos que piensan, conceptualizan abstractamente, deducen nuevas implicaciones y actúan con base en los conocimientos interiorizados. El aprendizaje es el resultado de dos dimensiones estructurales que son la percepción del contenido (aprehensión) y el procesamiento de lo percibido (transformación). Finalmente, cabe reconocer que el *Museo Abya- Yala* por medio de su cultura material da valor a las diversidades étnicas.

### **3. Perspectiva etnográfica**

La colección, en resonancia con el acápite anterior, es la base sobre la que descansa el plan de museo y de donde derivan todos sus esfuerzos educativos, sociales y comunicativos. En otras palabras, constituye la forma del espacio museal. El fondo está relacionado con la intención expositiva, etnográfica en el caso del *Museo Abya- Yala*, que selecciona, une y argumenta los objetos, a través de la interpretación de sus valores y significados. La etnografía, en tanto contenido o discurso, ha experimentado un largo recorrido en la construcción de su episteme. Por lo tanto, a continuación, se abordará la definición de la etnografía de cara a las diferentes posturas teóricas para evidenciar el lugar de enunciación del *Museo Abya- Yala*, ver cómo los objetos responden a sus

contextos socioespaciales e identificar la manera en que los procesos culturales son objetificados.

Los museos etnográficos fueron fundados a comienzos del siglo XX o poco antes, es decir a finales del siglo XIX, en una época de expansión colonial e incremento del interés científico por los “pueblos lejanos” para, así, justificar su presencia en ellos. La información sobre estas poblaciones era fundamental para “mantener el poder y afianzar los lazos con las colonias y dominios, y los conocimientos, cristalizados en las presentaciones de los museos, servían para satisfacer el apetito por lo extraño y lo exótico” (Bogaart 1992, 145).

En esta época, comenzaron a circular de forma masiva objetos no occidentales en los mercados, colecciones o museos antropológicos de países imperialistas (Clifford 2001). La mayoría de estos objetos provenían de expediciones científicas organizadas por instituciones culturales de países colonizadores. “Los museos fueron integrados por la Antropología desde sus inicios, e incluso la misma disciplina académica moderna, surgió y se consolidó en estrecha relación con los museos etnográficos donde se exhibían artefactos exóticos” (Vargas 2013 citado en Brazzero 2015, 39). También, muchos departamentos de Antropología han estado conectados a los museos universitarios que mantienen colecciones con objetos producidos por distintas sociedades no occidentales.

En sus inicios, la Antropología propone un método científico denominado etnografía. Inicialmente, este método para investigar una cultura se basaba en la descripción conductual o fenomenológica de un hecho social. En este sentido, la forma de organizar, en los museos, los objetos provenientes de sociedades no occidentales han respondido, a lo largo del tiempo, a las distintas concepciones sobre la etnografía. Así, desde el siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX, se caracterizó una tendencia de clasificación taxonómica a cargo de naturalistas científicos. “Los objetos se valorizaban porque ejemplificaban un conjunto de categorías sistemáticas tipológicas: alimento, vestimenta, materiales de construcción, herramientas agrícolas, armas” (Clifford 2001, 270).

De esta manera, el objeto se concebía, primariamente, como una curiosidad exótica. Sin embargo, a finales del siglo XIX, desde un enfoque teórico evolucionista, con exponentes como Tylor (1871), la etnografía fue entendida como una herramienta para realizar comparaciones culturales en espacio y tiempo que buscaban establecer leyes generales para la evolución de la humanidad. En los museos, la colección y exhibición de objetos seguía esta línea de pensamiento, pues el objeto fue considerado una fuente de



información integrada por completo al universo del hombre occidental (Días 1985 citado en Clifford 2001). Posteriormente, la forma de exhibición de los objetos tomó un giro con Franz Boas (1887) y la antropología relativista. De la taxonomía que ubicaba a los objetos en secuencias evolutivas o según categorías sistémicas se pasó a agrupar y ordenar a las culturas en presentes etnográficos sincrónicos o contextuales.

Luego, desde la década de 1960, la concepción de la etnografía clásica se transformó, pues se empezó a concebir la relación entre el aspecto simbólico y el materialismo histórico. En tanto, la etnografía se entiende como una interpretación de significados de un hecho, una descripción densa (Geertz 1989). De esta manera, incluye tanto el significado como las prácticas. Así, la etnografía consiste en describir e interpretar los escenarios sociales tratando de descifrar los significados profundos comprendidos en su dimensión histórica. En este contexto, Natalie Orbe, directora de la institución, en comunicados oficiales, afirma que la finalidad del *Museo Abya- Yala* 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 (Museodata. Museo Etnográfico Amazónico. Accedido el 06 de enero de 2020. <http://www.museodata.com/museos/64-ecuador/532-museo-etnografico-amazonico.html>).

Por lo tanto, la perspectiva etnográfica de este museo, a nivel discursivo, reformula la forma de concebir y representar a las tradiciones culturales, entendidas como versiones seleccionadas de manera activa. Así, el sentido de la etnografía está en la historia, la política y el conflicto. Sin embargo, a nivel pragmático, en la exhibición se continúa con una etnografía descriptiva y a- histórica. El análisis crítico del discurso, entendido como una deconstrucción o desmitificación ideológica de los postulados discursivos, permite notar los sentidos que reproducen. Dado que los discursos, de acuerdo con Foucault (1980), son representaciones creadas a partir de juegos de poder y contextos sociales que condicionan la producción; se reconoce que el museo, en la retórica, está a favor de la descripción social del cambio, desarrolla análisis sociales de la agencia humana y narra las luchas, con la finalidad de lograr una transformación social.

Así, el discurso del *Museo Abya-Yala* se alinea al imaginario particular de un grupo de misioneros salesianos que procuraron comprender los secretos de la cultura, valorándola y simpatizando con ella. “Si bien el programa misionero primigenio buscó salvar almas y llevar la civilización, después, sin abandonar este plan luchó por defender los territorios y por recuperar, documentar y transmitir la cultura” (Bottasso 2007, 248). Sin embargo, existe una disociación entre este discurso y la realidad etnográfica que expone cuando no aborda en la muestra explícitamente los cambios de las formas de vida tradicionales ni alerta transversalmente sobre los problemas de la destrucción de la selva amazónica. Por lo tanto, no se logra superar una visión culturalista. Las culturas de las sociedades amazónicas se representan como poco dinámicas y sus prácticas culturales se describen despolitizadas. Asimismo, se podría decir que se los expone en una dimensión exótica.

En definitiva, este museo posibilita un encuentro con una forma de descripción etnográfica clásica, que expone una representación desde la perspectiva misionera salesiana sobre las sociedades indígenas de la Amazonía ecuatoriana, mas que una perspectiva antropológica crítica y etnográfica reflexiva que asume a las culturas como campos en contienda constituidas en el devenir histórico. Aunque, la muestra no deja de ser interesante porque cuestiona el discurso político de la tabula-rasa del Estado-nación monocultural al no negar ni invalidar la alteridad indígena.

## Capítulo segundo

### Educar en el museo: representaciones y estrategias

El patrimonio y los objetos de los museos se convierten en medios de transmisión de mensajes. Sin embargo, éstos solo pueden ser comprendidos por aquellos visitantes que poseen medios para apropiárselos (Alderoqui y Pedersoli 2011, 137). Por lo tanto, los museos son responsables por facilitar a los visitantes la comprensión de las colecciones. En tanto, han reafirmado en los últimos años su misión educativa para generar posibilidades de aprehensión. Frente a las piezas exhibidas se pueden formar patrones de pensamientos fructíferos como “la observación prolongada, la formulación de buenas preguntas, el establecimiento de conexiones y la búsqueda de complejidad” (Tishman citado en Alderoqui y Pedersoli 2011, 147).

Adicionalmente, lo expuesto en el museo acarrea el problema de la representación, puesto que crea actitudes en los visitantes hacia distintas formas de apreciación de las diversidades, la comprensión de los contextos estéticos-sociales y la protección de la herencia sociocultural. Por lo tanto, en la interacción entre representación y educación se pretende que los museos eduquen los sentidos de los visitantes, no para que acepten un punto de vista legítimo, sino para que construyan uno propio (Alderoqui y Pedersoli 2011). Es decir, desarrollen un pensamiento crítico, capaz de evidenciar las luchas por la equidad y la justicia, la urgencia por la transformación social y el papel de los sujetos como agentes de cambio. A la vez que conecte al museo con la esfera social, cultural, política y económica en el que está inmerso (Mc Laren 2005).

Por consiguiente, en este capítulo se indagará sobre la representación de la nacionalidad indígena amazónica Shuar, los sentidos que construye el guion en torno a su identidad cultural y cerrará apuntando algunas reflexiones sobre los paradigmas de la multiculturalidad e interculturalidad. La intención es visibilizar las tensiones que el *Museo Abya- Yala* genera en las formas de representación de la diversidad sociocultural. Asimismo, se identificarán las formas contextuales de aprendizaje en el museo y se realizará una propuesta de estrategias educativas alineadas a la museología crítica.

#### 1. Representación del Mundo Shuar

Desde el enfoque constructivista, la representación, en tanto práctica significativa, constituye aquel “proceso mediante el cual los actores de una sociedad determinada construyen sentido por medio del lenguaje” (Hall citado en Granda 2003, 14). Así, se

entiende que el sentido no radica ni en el mundo real ni en la conciencia de los sujetos. Las prácticas de representación cultural son primordiales en el proceso de construcción y reproducción de las identidades y diferencias en una sociedad. Además, están inmersas en los procesos de producción y consumo cultural. También, las representaciones son estratégicas en la regulación y control de las prácticas sociales en la medida en que contribuyen a fijar y reproducir las reglas, normas y convenciones de funcionamiento del mundo. De ahí que, pueden legitimar las relaciones de dominación que se desarrollan entre los diferentes actores de una sociedad, pero también cuestionar o subvertir dichas relaciones.

De este modo, cabe señalar que los grupos dominantes de una sociedad utilizan, generalmente, la estereotipación como estrategia para representar la diferencia. Así, esta reduce y naturaliza las diferencias. En efecto, tienden a visibilizar solamente algunas características de las personas y los grupos sociales. Aparte de mostrar ciertas características, las proyectan como innatas y pertenecientes al orden natural de las cosas. Al mismo tiempo, separan al mundo entre lo normal y aceptable, por un lado, y lo anormal e inaceptable, por otro (Foucault 2001). Con relación a esto, juega un papel clave en las relaciones de poder, pues constituye una estrategia de clausura y exclusión simbólica. Dado que el poder se ejerce a través de la producción y puesta en juego de discursos, saberes y significados, la estereotipación es un aspecto clave en el ejercicio de la violencia simbólica (Bourdieu 2008).

La sala del *Mundo Shuar* constituye un espacio clave en el museo, puesto que fue la primera colección construida por la institución y condensa el contacto misionero salesiano con la nacionalidad indígena Shuar en la Amazonía ecuatoriana. La colección está conformada, mayoritariamente, por objetos cotidianos empleados por este grupo humano, relacionados a distintos ámbitos de la vida social, retratos elaborados por artistas indígenas, animales amazónicos disecados y, principalmente, *tsantsas* tanto auténticas como réplicas. En la entrada destaca un diorama con una representación de una familia Shuar, y una cédula informativa donde se exponen características generales de esta sociedad.

Su lenguaje es el shuar-chicham, tienen presencia **binacional**, se encuentran en el Ecuador y Perú. En Ecuador están ubicados en las provincias de Morona Santiago, Pastaza y en el sur de Zamora Chinchipe, su población es de 120.000 habitantes, asentados en 668 comunidades.

La representación textual contenida en la cédula informativa confina a este grupo social a un territorio específico, sin visibilizar las movilizaciones y tránsitos. Además, la

representación visual en la maqueta presenta los roles productivos de forma esencialista. El diorama fija al varón, tanto al padre como al hijo, en el rol tradicional de cazador y guerrero ejemplificado con la lanza que sostienen en sus manos y a la mujer en el rol de la horticultura y la recolección ejemplificado con el cesto que carga en su cabeza. Así, la escenificación intenta exponer una sociedad con características propias en cuanto a modos de vida y organización social y económica.



Imagen 9. Representación familia Shuar  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

De esta manera, en las representaciones que se realizan en la sala, se expone al pueblo Shuar como una colectividad alejada de la civilización y la modernidad, en la ruralidad. Aspecto que se contradice con los flujos migratorios, las intervenciones misionales y la inmersión de la modernidad colonialista en territorios indígenas amazónicos. La vestimenta, el desempeño de actividades de la vida cotidiana y los roles ocupacionales los visibiliza como un “grupo étnico”, ubicado en un territorio específico, realizando acciones consideradas ancestrales. Pero, no se desconoce que uno de sus aportes, desde un enfoque multiculturalista, consiste en el refuerzo, tanto en la cédula informativa como en el diorama, de que es una sociedad que posee un territorio, un lenguaje y una cultura propia. Entonces, favorece una perspectiva más amplia de la sociedad nacional.

En la sala, la primera muestra está relacionada con los tipos de “tejidos y canastos” que realizan los Shuar. Así, por ejemplo, de acuerdo con las etiquetas informativas y la

audioguía, se identifican tejidos de algodón como el *itip* y *tarachik*, tejidos de corteza de árbol como el *kamush*, cintos, pulseras, bolsos, hamacas, un telar de cintura elaborado de madera y su respectivo banco. También, hay una extensa cestería desde canastas para pesca de tejido muy suelto hasta los impermeables *piatiak*.



Imagen 10. Tejidos y canastos  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

En este sentido, esta representación valoriza la producción artesanal en términos culturales y estéticos; es decir sugiere el no menosprecio de las técnicas y creaciones indígenas que es una constante en el imaginario colonialista hegemónico. También, como muestra, a continuación, el enunciado de la cédula informativa de esta sección, el museo proporciona una perspectiva más compleja de las relaciones de las nacionalidades indígenas entre ellas y con otros grupos humanos.

Las técnicas textiles han sido conservadas por las culturas amazónicas desde tiempos prehispanicos, excepto por los Huao. Destacándose, en cambio, en este campo los Shuar quienes emplean el telar de cintura y tintes vegetales en tejidos de algodón. Los Shuar, Achuar y Cofán tejen vistosas cintas para sus vestidos y decoración personal. Antiguamente en la región utilizaron el *kamush* (corteza de árbol) en la manufactura de vestidos, **pero hoy aun las telas tejidas por ellos han cedido al paso al vestido occidental de producción industrial**. La necesidad de guardar y transportar distintos objetos incluso los que deben conservarse secos en un medio húmedo y lluvioso ha favorecido la elaboración de una extensa gama de cestería desde las canastas para pesca de tejido muy suelto hasta los impermeables *pitak*. (Informativo Museo Abya- Yala, 2019)



Sin embargo, el texto no visibiliza las relaciones de poder, esto es de discriminación, segregación y explotación, que se desarrollan entre dichos grupos o evidencia algún tipo de iniciativa y agencia frente a los propios problemas económicos, políticos y sociales (Granda 2003). En la siguiente sección, destacan “adornos corporales”, que, de acuerdo con las etiquetas informativas y la audioguía, son coronas, vistosos collares, orejeras y pecheras elaboradas con plumas, semillas de árboles, huesos, carrizos, caracoles, pieles de animales y cabellos humanos. Sobresalen las coronas de plumas de tucán o *tawashap*, el *temash* o una peñilla fabricada con carrizo y amarrada con hilos de colores, bolsos de armadillo y cuero de mono.



Imagen 11. Adornos corporales  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

En tanto, resaltan las particularidades de la estética Shuar y el trabajo artesanal realizado con relación a los materiales y elementos del medioambiente selvático, por lo tanto, indican los conocimientos y usos que la comunidad ha creado en interacción con la naturaleza y el universo. La representación de este relacionamiento vital de los Shuar con el entorno donde viven insinúa, implícitamente, la gran importancia de la conservación ambiental. No obstante, desde una mirada etnicista, continúan formas de representación que validan la descontemporaneización de los indígenas (Granda 2003). De alguna forma, su representación niega el difusionismo cultural y normaliza una idealización de dicha

población que evoca al modelo del “buen salvaje” (Rousseau 1762), es decir una apología a una forma de vida armónica y no corrompida por la civilización.

Esta imagen puede traducirse en atribuirle a los sujetos representados cualidades que alimenten prejuicios raciales. Los grupos indígenas no están apartados del resto de la sociedad nacional moderna, no forman mundos aparte, lo global forma parte integral de situaciones locales paralelas y vinculadas entre sí. Las fronteras étnicas se tornan permeables, la comunicación y movilidad acerca los territorios. Asimismo, la cédula informativa simboliza una forma de realidad étnica que connota criterios bucólicos de la población indígena

En las culturas amazónicas el hombre se adorna con mayor ostentación que la mujer. Coronas, los más vistosos collares y orejeras con ciertas técnicas son de uso exclusivo de los varones. Los Shuar, los Cofán y los Kichwas se destacan en la elaboración del arte plumario. Tiene gran apego al adorno corporal, se pintan el rostro y el cuerpo con tintes vegetales en diseños geométricos, en ceremonias, ritos y fiestas. (Informativo Museo Abya- Yala, 2019)

Los adornos corporales tradicionales insertados en un ambiente aséptico son cuestionables, dado que constituyen una “legislación de autenticidad” que puede ir contra los intereses de los mismos pueblos porque se los representa libres de conflictos, en una aparente comunión con su entorno y con la sociedad más amplia (Conklin citado en Brazzero 2015). De igual manera, en la siguiente sección se expone lo que respecta a los “instrumentos musicales” de la nacionalidad Shuar. En la cédula informativa se expone que la música tiene un sitio trascendental.

Se diría que dentro de los factores estructurales que forman los fundamentos del sistema musical Shuar, existe una variabilidad enorme, en la construcción de cualquier pieza. La música es omnipresente en la existencia del grupo. Casi todas las actividades individuales o comunitarias de la vida Shuar con frecuencia son acompañadas por alguna música. (Informativo Museo Abya- Yala, 2019)

Así, en la audioguía, se explica que ésta es utilizada en ceremonias, fiestas y rituales. Existen dos tipos de cantos: los *anent*, sagrados, y los *nampet*, populares, que son interpretados con instrumentos fabricados con materiales propios del hábitat. Los instrumentos de percusión como el *tuntuy* son de madera de *shimiut* y se emplean para enviar señales, el *tambur* usado en los bailes, fabricado con madera de cedro y piel de sahino, tigrillo o mono, es amarrado con hilo de *cumay*. También, hay instrumentos de cuerda como *kitiar* o *tumank* que es de carrizo templado con tripas de cuy. Al mismo tiempo exhiben instrumentos de viento como el *pinkiwui* que es una flauta hecha de carrizo o guadua, y diferentes tipos de clarinetes con sonidos agudos, elaborados con



huesos de fémur de tigre. Así como caracoles con los que se anuncian visitas o la *taketa* que es un juguete propulsor.



Imagen 12. Instrumentos musicales  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

La sacralización y fetichización de los objetos en los museos suele residir en criterios como la autenticidad, grandilocuencia y connotación pública. Empero, esta muestra que incluye elementos cotidianos y domésticos, deja ver el gran valor cultural de los objetos sencillos que tradicionalmente solo suelen ser considerados como funcionales o bellos. Y, así, se afirman como una forma de patrimonio. Por tanto, el *Museo Abya-Yala* amplía la consideración del patrimonio hacia lo intangible y las prácticas sociales. Si bien la propuesta no interpela o crítica al discurso patrimonial autorizado (Smith 2011), que opera en la institucionalidad para avalar y seleccionar bienes, las piezas expuestas en la sala del *Mundo Shuar* distan de la visión “monumentalista” y elitista. Por lo tanto, cabe destacar que los conceptos de cultura y patrimonio son construcciones sociales dinámicas y terrenos de disputa simbólica y material marcados por múltiples intereses (Durán 2019).

En la siguiente sección, se expone sobre la forma de producción y sustento económico de la nacionalidad Shuar. Así, se presenta la cultura material relacionada con la “cacería y las armas”. En la audioguía, se explica que la cacería es la principal fuente de proteínas de su dieta. En tanto, se muestran lanzas de chonta que son un arma tradicional que sirve tanto para la cacería como para la guerra. También, se revelan cerbatanas y flechas envenenadas con *curare*, obtenidas mediante el comercio con los

Achuar, que se utilizan para cazar al acecho. Además, de acuerdo con las etiquetas informativas se observan otras armas de caería como el *tamtam* que es un escudo utilizado para la defensa y con fines ceremoniales; el *nanki* que es una lanza que sirve para matar a hombres y animales; el *umo* o bodoquera, obtenida de dos tiras duras de madera de palmera, unidas por una fibra de corteza recubiertas con una capa de cera negra. Asimismo, se enseñan artefactos complementarios a la cerbatana como el *tentasak* que es una madera de palma con propiedades venenosas; hojas de *tintukk* que se secan y amarran con un bejuco para formar una esterilla que se coloca al interior de la *jaba*, donde se llevan las flechas que miden, aproximadamente, 30 centímetros de largo por 3 milímetros de diámetro. Por último, se presentan las ollas donde se prepara el *curare*, realizado con distintas plantas y raíces.



Imagen 13. Armas de cacería y guerra  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

Este guión recoge perspectivas antropológicas clásicas, basadas en teorías funcionalistas de autores como Ratzel (1888), Mason (1886), Wissler (1917), que destacan a la guerra y brujería como características de organización del complejo cultural de las sociedades de “floresta tropical”, explicadas desde la adaptación a la explotación del medio ambiente, esto es el agotamiento del suelo, la competencia por los recursos ribereños o el agotamiento de la caza (Vickers 1989, 21). Sin embargo, estas explicaciones ecológicas han sido criticadas por su simplicidad, dado que las condiciones socio-ambientales son altamente variables a través del tiempo y el espacio; y desconocen

los conflictos y tensiones en las dinámicas humanas, por ejemplo, en el caso particular, las presiones extractivas a las que han estado sometidas las nacionalidades indígenas a lo largo de la historia. La cédula informativa por su parte señala que ha permeado el uso de ciertas tecnologías de caza exógenas, pero no problematiza las fricciones de estos encuentros y se limita a la descripción.

**Aunque actualmente utilizan armas de fuego de fabricación semi- industrial**, aún mantienen una categoría superior las armas manufacturadas por ellos mismo con materiales vegetales como bodoquera, lanzas, trampas. Los Shuar no utilizan el arco tan característico de otras culturas, sus materiales, los dardos los lanzan con bodoquera. Las lanzas sirven para la guerra como para la cacería. (Informativo Museo Abya- Yala, 2019)

Las armas de cacería y guerra no sólo asignan a los indígenas del oriente prácticas que han sido catalogadas como “tradicionales” o “primitivas” sino, también, como síntomas de salvajismo. Esta representación mantiene un imaginario evolucionista, aspecto que justifica los avances civilizatorios (Granda 2003). Por otro lado, en el centro de la sala se observa la representación de una vivienda Shuar, donde destacan los utensilios utilizados en el “*ekent*” o la cocina y dormitorio que, de acuerdo con la audioguía, además, es el espacio femenino privado de la familia. Sobresale el fogón, y como señalan las etiquetas informativas, el *peak* o la cama y alfarería hecha de arcilla como tazones o *pinink*, computeras elaboradas calabazas o *punu* y canastos como el *chankin*.



Imagen 14. Vivienda y cocina  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020



En la siguiente sección, se explora sobre la “navegación y pesca” en los Shuar, donde se explica, en la audioguía, que la canoa se construye con maderas de cedro, en la parte de adelante tiene forma de boa que simboliza a la mujer porque está en la tierra y en la parte posterior tiene forma de pez que simboliza al hombre por su habilidad para la pesca. En la exhibición, de acuerdo con las etiquetas informativas, se observan los *kanantiu* que son los remos y dan la velocidad, la palanca que da la direccionalidad y el *neka* o redes que se construyen con hilos de *cumay*. Además, está el *washim* que es un dique trampa, elaborado con un tejido de toquilla o guadua, que se amarra con bejucos formando una esterilla. Además, hay barbacoas y lanzas arpón.



Imagen 15. Navegación y pesca  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

De alguna manera, la forma de representar la identidad cultural de la nacionalidad Shuar con añoranza del pasado remite al sentimiento de nostalgia imperialista propuesto por Rosaldo (2000). Es decir, gira en torno a una paradoja donde la sociedad colonialista se lamenta de lo que ella misma ha transformado, tal como se puede ver en la siguiente la cédula informativa.

Los Shuar aman el agua, pero no son un pueblo ribereño. Es decir, los ríos no constituyen las arterias principales para sus comunicaciones, al menos para la mayoría de ellos, que viven demasiados metidos en los valles andinos, como para disponer masas de agua apacibles y no navegables. Para los Shuar del Valle de Upano, donde se ubican los grupos más numéricos y consistentes, **la pesca conserva la importancia de un tiempo desde el punto de vista emotivo, pero sus productos ya no constituyen un aporte apreciable a la dieta diaria de los habitantes, desde que al multiplicarse la población (también**

**de colonos inmigrados) y el uso de sistemas más destructivos, como dinamita, han despoblado muchos ríos.** (Informativo Museo Abya- Yala, 2019)

La representación nostálgica del museo es una forma de ocultar y absolver de culpa a toda empresa imperialista y sus ideologías de progreso, perpetradoras de los acelerados procesos de cambio histórico de las poblaciones indígenas. El modelo ideológico que forma ideas como “el primitivo en extinción” o “el lamento por la desaparición de la sociedad tradicional” oculta una complicidad con los procesos de dominio. En la última sección, se expone la colección relacionada con el “*shamanismo*”. En esta, más que la cultura material, destaca la ambientación o el montaje museográfico que representa un asentamiento *shamánico* en medio de la selva, de acuerdo con la audioguía, compuesto por el *ayantai* o choza provisional donde el sabio descansa y sueña tras la ingesta del alucinógeno *natem*, que forma parte del rito de iniciación. También, sobresalen animales disecados de la selva, alrededor de los cuales la nacionalidad Shuar ha construido varios sentidos simbólicos, como una *motelo* o tortuga terrestre, un oso hormiguero, un tigrillo y varios tucanes. Además, se vislumbran plantas que representan la exuberante flora local, una gigantografía de una cascada, unas urnas gigantes de cerámica y unas *tsantsas* de imitación. De acuerdo con la cédula informativa expuesta a continuación, se evidencia en la representación del *shamanismo* una relación de subordinación con el catolicismo misional.

La palabra “shamanismo” tiene un origen tungus- siberiano que significa: hombre- dios- medicina donde el shamán es el ejecutante que utiliza las bondades de las “plantas de poder” y las fuerzas espirituales. El shamán o chamán tiene capacidad de caminar o de estar en los dos mundos, el físico o cotidiano y el mundo espiritual a través de su estado alterado de conciencia. El chamán realiza el “ritual shamánico” para la activación de la conciencia y el éxtasis shamánico que es alcanzado a partir de diversos métodos y prácticas o con la ayuda de “plantas de poder”. **A pesar de que el chamanismo es una medicina espiritual, no es ninguna religión, sino que las prácticas shamánicas están basadas en los valores y categorías de creencias del shamán. Esto tampoco quiere decir que el Shamán comporte el misticismo o la santidad, sino que deberá entenderse como un canal o intermediario, especializado en la canalización de energías tanto sutiles como internas; las cuales potenciarán las facultades innatas en él.** Las características del uwishin o shaman en shuar son sus habilidades de manipular espíritus para sanar, quitando espíritus malos o para estos espíritus dañar. Al mismo tiempo tiene habilidad para descubrir el ser de sustancias místicas y establecer conexiones entre mundos diferentes. También tiene recursos u otras habilidades básicas, incluso la posesión de espíritus auxiliares, la habilidad de asumir formas o zomorfías el de la araña, águila arpía, búho y jaguar, habilidad de unir fuerzas con otros shamanes y el conocimiento de la preparación de sustancias poderosas como umpunka que viene de la palabra soplar y son objetos malos que se llevan y se quedan en el territorio de las personas que se desea dañar, y el semayuca que es una poción de amor realizada de sustancias vegetales y conteniendo el poder místico. Hay jerarquía entre los shamanes basada en el poder que cada uno puede asumir y transmitir. La iniciación es el proceso por el cual se posee, aprende y maneja el poder de forma adecuada. Varios tabúes y

prohibiciones contra las relaciones sexuales y comer carne de cerdo, armadillo otros facilitan control de estas fuerzas que no toleran miedo o exceso de cualquier tipo en las personas que los poseen. (Informativo Museo Abya- Yala, 2019)

Dado que los conocimientos y prácticas expuestas atañen a sistemas de creencias, se percibe una “genealogía, táctica discursiva que busca romper el sometimiento de los saberes locales” (Foucault 2001, 23). Se expone la cosmovisión de la nacionalidad Shuar respecto a sus creencias sobre la salud y espiritualidad, por tanto, el museo da a conocer la existencia de otras epistemes.



Imagen 16. Shamanismo  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

En consecuencia, el discurso del museo podría basarse en una ecología de saberes (Santos 2011) que reconoce “que todas las prácticas de relaciones entre los seres humanos, así como entre los seres humanos y la naturaleza, implican más de una forma de conocimiento” (36). No obstante, proporciona un status privilegiado al conocimiento científico y religioso occidentalizado, blanco, mestizo y misionero cuando afirma: “A pesar de que el chamanismo es una medicina espiritual, no es ninguna religión” o “Esto tampoco quiere decir que el *shaman* comporte el misticismo o la santidad” (Informativo Museo Abya- Yala, 2019). En síntesis, la forma de representación encarna jerarquías de valor respecto a los conocimientos y saberes. Los sistemas de creencias no sólo se exponen como diferentes, sino como desiguales.

Por último, la sala del *Mundo Shuar* cierra el recorrido con su colección de *tsantsa* -cabezas reducidas- auténticas, que están ubicadas en vitrinas técnicamente fabricadas para su adecuada conservación, y son los objetos más valiosos y atrayentes del fondo etnográfico. En torno a estos elementos se construye un análisis de las prácticas de la cultura Shuar dentro su cosmovisión y el hondo sentido espiritual de su celebración, abordado desde un relativismo cultural. No existe una contextualización histórica con respecto al mercado ilícito global y las redes de tráfico de piezas, motivados por el interés de los museos europeos, a fines del siglo pasado. De todas formas, en la cédula informativa se introduce brevemente sobre la legislación del Estado- nacional, y se menciona que, actualmente, sólo está permitida la elaboración de la *tsantsa* de cabeza de mono aullador o las imitaciones.



Imagen 17. Tsantsa auténtica 1  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020

En la audioguía, se detalla la técnica para realizar esta especie de trofeo. Se explica que la práctica la efectuaban sólo a enemigos del sexo masculino. Cuando la persona se sentía afectada iba a la selva, fumaba tabaco y bebía *nantem* a través del cual se contactaba con el espíritu *arutam*, quien se manifestaba y autorizaba su realización. Así, regresaba y avisaba a las mujeres quienes con cantos *anent* daban fuerza al Shuar para que reúna guerreros para buscar al enemigo. Una vez que lo encontraban le decapitaban, aunque no esté muerto. Tomaban su cabeza de la cabellera sin regresar a ver el cadáver mutilado, pues creían que se levantaría, dado que la vida se encontraba en ésta. En el río desollaban la cabeza, separando el cuero cabelludo del cráneo que era arrojado al río para *pangui*, la anaconda. A continuación, cosían la boca para impedir que salga el espíritu. En tanto el procedimiento, el *shaman*, brujo y curandero, ahuyentaba a los malos espíritus. Después,

él realizaba la práctica, introduciendo la cabeza en agua hirviendo y luego una piedra caliente para que el pelo no se desprenda ni pierda su forma. Finalmente, describe que insertaban arena para quitar la humedad y teñían la piel de negro. Colocaban la *tsantsa* en una vara como trofeo y realizaban una fiesta que duraba diez días en la que comían carne de monte. De acuerdo con la creencia, ésta posee el *sarutama* o el poder mágico de revancha contra aquel que cometió un mal. En la cédula informativa respecto a las razones por las que se realiza la *tsantsa* se señalan concepciones mágico- espirituales.

Intercambio de almas: matando al asesino, el alma de este es enviado al “limbo” en cual se encontrará con su víctima. Tránsito de poderes: el vengador o *tsankram* se llena del poder de su enemigo ya muerto, en todo caso el hecho del asesinato para el ritual de la *tsantsa* no es tomada como venganza personal, sino restablecer el ciclo cósmico “vida-muerte”. (Informativo Museo Abya- Yala, 2019)

Las *tsantas* cierran el recorrido por la sala y los testimonios de vida y muerte en la nacionalidad Shuar. Destaca la paciencia con la que el museo describe detalladamente las técnicas utilizadas en su producción. Entonces, cabe recalcar que no sólo se enfoca en la preservación del objeto, sino en resguardar el conocimiento necesario para su elaboración. Además, enuncia la espiritualidad y visión del mundo que influye, considerablemente en sus valores y creencias, y constituye el fundamento de sus usos sociales, tradiciones y comportamientos. A pesar de que la exposición acerca a un entendimiento cultural profundo, también, podría reforzar nociones y prejuicios etnocéntricos por el halo de misterio que rodea a estas piezas que, probablemente, también, fueron incorporadas como atractivo o espectáculo.



Imagen 18. Tsantsa auténtica 2  
Fuente: Museo Abya- Yala, Quito en 360, 2020



En definitiva, tras una reflexión integral de la muestra es oportuno apuntar que el *Museo Abya- Yala* realiza una representación de las nacionalidades indígenas amazónicas, y particularmente de la nacionalidad Shuar, cercana al paradigma del multiculturalismo que, según el filósofo político canadiense Charles Taylor (1997), surge como una propuesta política crítica frente al liberalismo universal homogeneizador que luchaba por erradicar las diferencias y consolidar un Estado-nación monocultural. Así, reconoce y legitima las diversidades, considerando las particularidades culturales, lingüísticas, étnicas y de cualquier otro tipo como cimiento de una comunidad compartida.

Este principio encuentra una limitación al imaginar a las culturas existiendo separadas y repitiendo invariablemente sus códigos internos. En consecuencia, “niega la existencia de relaciones cambiantes, temporales y espaciales, debido a los efectos de la conexión, y no toma en cuenta los procesos de transformación” (Wolf 1987, 15). Además, da cabida a un sentido de preservación cultural que implica una falacia, puesto que las sociedades con sus culturas son dinámicas y heterogéneas internamente (Reygadas, 2007). Específicamente, la representación en el museo estipula los márgenes de una versión cultural Shuar desprovista de contexto e invisibiliza su proceso histórico.

Las diferencias culturales se producen y sostienen en un campo de relaciones de poder en un mundo interconectado. La interacción entre sociedades diversas genera conflictos e inequidades. Asimismo, las representaciones hegemónicas esencialistas que se imponen sobre las sociedades indígenas amazónicas reducen su capacidad de autorepresentación y autodeterminación. Al respecto, “el mismo imaginario misionario salesiano intuyó las diversas y complejas facetas de las culturas amazónicas” (Terán 2015, 10) y reconoció un relacionamiento tenso con los agentes externos. Admitió que los Shuar asimilaban ciertos instrumentos de la sociedad nacional blanco mestiza para negociar el acceso a bienes del exterior y mantener sus propios valores culturales (Bottasso 2007). Razón por la cual, incluso, acompañó los procesos de organización política Shuar y, desde un “catolicismo social” (Terán 2015, 3), se comprometió con su participación social. Por lo tanto, queda pendiente que las representaciones museales, también, puedan reflejar estas concepciones y momentos históricos.

La representación museal de la nacionalidad indígena Shuar como una “sociedad internamente homogénea, auto-regulada y auto-justificada con límites externos fijos, y claramente diferenciables” (Wolf 1987, 20) no concuerda con la conceptualización de la interculturalidad que reconoce tanto las diferencias como las inequidades. Es decir,

desiguales oportunidades y condiciones básicas de bienestar, derivadas de las interrelaciones de poder asimétricas. Así, de acuerdo con Catherine Walsh (2009), la interculturalidad trasciende el respeto, la tolerancia y el mero reconocimiento de la diversidad, puesto que alienta un proyecto social y político dirigido a la construcción de condiciones de vida nuevas y distintas.

En tanto, la interculturalidad promueve el establecimiento de relaciones horizontales entre dos o más culturas para un enriquecimiento humano mutuo, plantea la inexistencia de culturas “superiores” e “inferiores”, erradicando el racismo y la discriminación que parte de toda clase de supremacías (Walsh 2009). Adicionalmente, admite la capacidad de agencia y protagonismos en la historia de las sociedades indígenas excluidas porque entiende que las culturas son sistemas abiertos, ni circunscritos ni auto-perpetuantes. En síntesis, los esfuerzos del museo podrían encaminarse a promover un diálogo crítico de saberes y una política de equidad cognitiva, que reconozca otros modos de pensamiento y organización social distintos a la modernidad.

## **2. Educación y estrategias en el museo**

El aprendizaje en el museo es no formal, voluntario y espontáneo, diferente al modelo de educación formal. Lo aprendido puede no manifestarse hasta pasado un tiempo por lo que es difícil medirlo durante la visita al museo. La experiencia en el museo es subjetiva e individual, el público que asiste es heterogéneo y responde a múltiples patrones de comportamiento que dependen de variables diversas como la frecuencia, los intereses, las expectativas y los conocimientos previos. Por lo tanto, resulta todo un desafío conocer por qué van, qué hacen allí y qué recuerdan después de su visita.

- El modelo de aprendizaje contextual de Falk y Dierking (2004) es una propuesta que aporta simultáneamente una imagen holística del aprendizaje y se adapta a la infinidad de detalles específicos que dan riqueza y autenticidad al proceso educativo en estos espacios. Para estos autores, el aprendizaje en los museos es diferente al de cualquier otro lugar en virtud de las características únicas del contexto. El aprendizaje está situado. Se trata de un proceso durante el cual se produce un diálogo entre el sujeto y su entorno, en un lapso temporal específico, con unas relaciones dinámicas de interacción entre el contexto personal, físico y sociocultural. Ninguno de estos tres es estable por lo que las relaciones son variables en el tiempo.

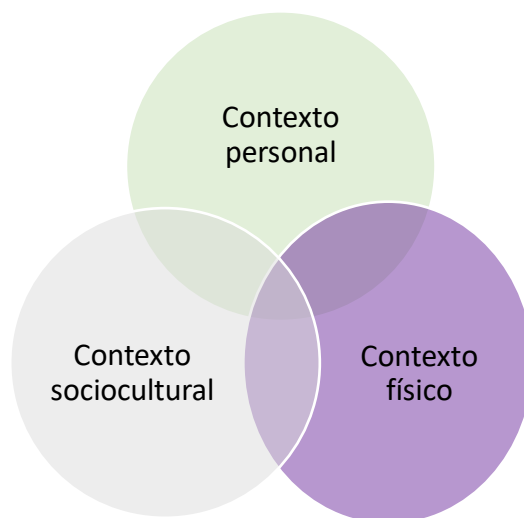


Figura 2. Modelo de aprendizaje contextual  
Fuente: Paola López, 2020

El modelo de aprendizaje contextual aporta un marco teórico que incluye ocho factores clave que, individual y colectivamente, contribuyen a la calidad de la experiencia en el museo: la motivación y las expectativas; el conocimiento previo, los intereses y las creencias; la elección y el control; la mediación sociocultural dentro de un grupo; la mediación facilitada por otros; la orientación y los organizadores anticipados; el diseño; y las experiencias fuera del museo. Cuando cualquiera de éstos falta, la creación de significados se dificulta.

En el contexto personal se incluyen todas las variables utilizadas para describir al público como edad, sexo, nivel de estudios, lugar de residencia; o situación emocional desde el punto de vista sociológico y educativo como intereses e inquietudes. Desde la experiencia interactiva, éste se fundamenta en tres aspectos. Primero, la motivación y las expectativas que afectan, directamente, a lo que hacen y aprenden los visitantes. El aprendizaje es significativo cuando satisface las expectativas y se expresa como un deseo del aprendiz. Los museos cumplen un rol educativo efectivo cuando ofrecen actividades emocionalmente gratificantes. Asimismo, cuando crean retos acordes a las habilidades de los sujetos que reducen la ansiedad o el miedo.

Segundo, el conocimiento previo, los intereses y las creencias que influyen en la decisión del público sobre la asistencia o no al museo, las exposiciones que ven, los programas en los que participan y los aspectos a los que prestan atención. Los significados que se construyen de las experiencias varían ampliamente, dada la heterogeneidad de los

visitantes. Por esta razón, el aprendizaje en museos, no supone solo el conocimiento de hechos y conceptos, abarca la autoafirmación personal. El museo es fundamental porque crea entornos propicios para la expresión de acciones emocionales, físicas o mentales, que generan significado a través de asociaciones con el mundo exterior.

Tercero, la elección y el control sobre qué y cuándo aprender puesto que potencia la formación de los sujetos. El valor del museo como institución educativa se reduce cuando impone agendas de aprendizaje en el público y no permite las oportunidades de autorregulación. Por lo tanto, para facilitar las dimensiones personales del aprendizaje se recomienda que el museo construya conexiones entre la experiencia y las propias vidas de los visitantes. Además, reconozca los diferentes estilos de aprendizaje y permita la selección de la complejidad y profundidad de la información. Por último, proporcione desafíos y recompensas que mejoran la autoestima y autoconciencia de los visitantes.

Por otro lado, el contexto sociocultural abarca a la mediación sociocultural dentro de un grupo y a la mediación facilitada por otros. Los museos crean entornos únicos para desarrollar el aprendizaje colaborativo porque constituyen grupos de visitantes que forman comunidades de aprendizaje. Los compañeros crean vínculos sociales a través de experiencias y conocimientos compartidos, descifran información, refuerzan creencias y elaboran significados conjuntos. También, el aprendizaje socialmente mediado en los museos ocurre en las interacciones con el personal del museo, guías o mediadores educativos, que puede mejorar o inhibir las experiencias de aprendizaje de los visitantes. En tanto, comprende las diversas relaciones interpersonales que se establecen durante la visita.

En consecuencia, para facilitar las dimensiones socioculturales del aprendizaje se sugiere que el museo invierta en la capacitación de los mediadores educativos para que desarrollen habilidades para crear espacios grupales de diálogo y trabajos colaborativos, fundamentados en objetivos compartidos. Asimismo, para que fomenten la participación social, en lugar de penalizarla e inhibirla, y atiendan a la especificidad cultural del lenguaje y el gesto de cada visitante. También, el museo podría construir una narrativa con base en el reconocimiento de diferentes normas y valores culturales para crear múltiples oportunidades para diversas poblaciones.

Por último, el contexto físico que comprende dónde está ubicado el museo, el entorno y sus alrededores, los elementos arquitectónicos que definen el espacio museístico, los objetos, la cartelería, el diseño de los lugares de exposición, el diseño del espacio interior, el color, la luz, los olores, la temperatura interior, entre otros. El

aprendizaje está, inextricablemente, relacionado con el sitio en el que ocurre. Los seres humanos tienen la cualidad de encontrar patrones y ordenar el caos. Así, la búsqueda del significado, influenciado por el conocimiento del lugar, crea recuerdos a largo plazo cargados de emociones de los hechos y ambientes, sin intentar deliberadamente memorizarlos. Esta variable se fundamenta en tres aspectos.

Primero, la orientación y los organizadores anticipados que son los que permiten dar sentido a la experiencia. Los museos suelen ser vastos y resultan nuevos para el visitante por lo que pueden sentirse desorientados. En tanto, el museo debe disponer de organizadores gráficos claros y conceptualmente precisos para mejorar la capacidad de concentración, dado que la orientación y seguridad mejoran el aprendizaje. Segundo, el diseño del espacio, puesto que las exposiciones deben estar pensadas para que los visitantes vean y experimenten con objetos situados en entornos apropiados. Y tercero, las experiencias fuera del museo que refuerzan el conocimiento construido dentro de él. Las personas aprenden de forma holística, por la acumulación de conocimientos a lo largo del tiempo, de muchas fuentes y formas diferentes. El público amplía su conocimiento previo y lo dota de sentido en su cotidianidad.

En definitiva, el museo mejora el aprendizaje cuando favorece una experiencia interactiva que incluye todos los elementos del contexto personal, sociocultural y físico que, finalmente, definen, influyen, modifican y transforman el comportamiento de los visitantes durante el recorrido. En suma, tras revisar el modelo de aprendizaje contextual en museos de Falk y Dierking (2000) se identifica que el paradigma establecido por la museología crítica puede constituirse en el catalizador para construir nuevas propuestas, dado que conecta con la idea del museo como un espacio de conflicto, tensiones y cruces de culturas, tanto de las comunidades externas o visitantes como internas o personal de la institución. Lo comprendido como patrimonio e identidad son cuestionados y la relación con los públicos pasa a concebirse de forma activa, constructiva y educativa. En este contexto, se entiende que es necesario transitar de la mera contemplación o una noción transmisora de la información a la reflexión crítica que abre la posibilidad de colaboración, generación y negociación de significados en grupos sociales diversos.

### **3. Museología crítica: propuestas educativas**

A partir de la crisis de los nacionalismos de Estado frente a los reclamos identitarios de las diversidades no hegemónicas (indígenas, trabajadores, campesinos, inmigrantes, mujeres, niños y jóvenes, entre otros actores sociales), en un contexto actual

caracterizado por culturas híbridas como ya lo advertía García Canclini (2001), surgen en el plano museológico nuevos cuestionamientos y redefiniciones contenidas en varios tratados internacionales, entre ellos la Declaración de Buenos Aires (2011), realizada en el marco del "II Seminario de Investigación en Museología de los Países de Lengua Portuguesa y Española" por el ICOM y el ICOFOM LAM, entre otros organismos. Ésta propuso ampliar los criterios expositivos que integran nociones como clase social, etnicidad, género, religión, orientación sexual, cuestionando su universo representativo.

También, las recomendaciones de este documento contribuyen a desarraigar el imaginario de un único y uniforme tipo de sociedad, nación y origen, pensamiento por demás importante para combatir la inequidad y violencia que afecta a América Latina. Entre unas de sus temáticas, el texto esboza “la responsabilidad del museo y su compromiso frente a los cambios sociales” y “el museo como espacio provocativo e instrumento de cambio”, por lo tanto, es una invitación a explicitar la postura o línea política que dio cabida a cierta representación histórica y, además, revelar los errores u omisiones antes cometidas. En este punto, sería pertinente evidenciar la nula neutralidad de estos espacios y los puntos de vista desde donde fueron conformadas las exposiciones mientras a la par se aclara el carácter polisémico de la historia. La indiscutible interculturalidad de las poblaciones latinoamericanas del siglo XXI demanda un abordaje museológico que integre la pluralidad en sus narrativas y la capacidad de autorepresentación. Sólo la posibilidad universal de interactuar con las diferencias permitirá reivindicar la alteridad.

Por lo tanto, de acuerdo con Navarro (2006) se define a la museología crítica como el estudio del objeto museal y la institución museo insertos en una sociedad estratificada que representa un cierto orden político social y económico. Abarca la musealización que involucra tanto la conservación de los elementos que componen los objetos como el análisis detallado de su arreglo espacial en el museo, y el estudio del significado de los objetos y su producción. El objetivo fundamental de la museología crítica es promover el mejoramiento de la calidad de vida de las sociedades mediante el estudio y la comunicación del conocimiento del patrimonio y de los pueblos que lo crearon. En este sentido, incluye todo el espectro del patrimonio cultural y natural en su contexto histórico, social, político y económico. Los museos en general son vistos, desde la perspectiva aquí esbozada, como instituciones de la memoria y como agentes privilegiados con una

dimensión emancipadora, ellos producen (re)construcciones visuales, textuales y significativas de la realidad histórico social de los seres humanos.

Particularmente, con base en el modelo de aprendizaje contextual, a continuación, se plantean algunas propuestas eficaces de la museología crítica para acercar las colecciones, en este caso la sala del *Mundo Shuar* del *Museo Abya- Yala*, a la sociedad. Tal como ya se mencionó en las reflexiones previas, el museo proporciona discursos donde los objetos, generalmente, se presentan en su valor estético y la cultura se representa de forma estática. Además, el contenido tiene un tono objetivo, neutral y científicista, a la vez que, los montajes requieren una mayor plurivocalidad dado que, por ejemplo, no evidencian las perspectivas de miembros de las comunidades Shuar.

### **3.1 Interrogaciones**

Esta primera propuesta refiere a la incorporación de interrogaciones en lugar de discursos cerrados. Actualmente, los textos de las cédulas informativas son muy largos y descriptivos. De tal forma, se presentan las ideas y los objetos de modo impersonal e indiscutible con axiomas meramente informativos. La formulación de dudas, sobre las áreas de conocimiento relacionadas con la muestra, relativiza las opiniones y las representaciones. Por tanto, son pertinentes las presentaciones museográficas interpelantes, a base de rótulos, con preguntas controvertidas. Por ejemplo, se podría cuestionar sobre la práctica de la *tsantsa* o cabezas humanas reducidas. Su elaboración implica la muerte del enemigo y una intrincada red de elementos rituales y simbólicos (Harner 1978). Por lo tanto, se presta para abrir la reflexión sobre la compatibilidad de las manifestaciones del patrimonio cultural material e inmaterial con los instrumentos internacionales de derechos humanos, evidenciando las tensiones contextuales. También, tanto en los recorridos como en las audioguías se podría realizar mediaciones educativas reflexivas con base en técnicas como el PMM (mapeo de significado personal) donde a partir de un concepto o frase los visitantes construyen mapas mentales, 5W+H (6 preguntas) donde se responde a las interrogantes: quién, qué, cuándo, dónde, por qué y cómo o el VTS (estrategia de pensamiento visual) donde se muestra un objeto y los visitantes comentan en voz alta sus pensamientos sobre lo que ven.

En definitiva, el museo como un espacio provocador confronta, no se limita a la confluencia e intercambio. En otras palabras, sostiene un modelo educativo interestructurante que asume que el conocimiento se construye de manera activa a partir

del diálogo pedagógico entre el aprendiz, el saber y el educador. De esta manera, apoya sus estrategias educativas en una pedagogía interactiva (Aparici, 2012), donde existe participación entre todos los actores educativos, a partir de la conexión, interacción y colaboración. La museología crítica acepta que el acto museal es siempre simultáneamente uno de definición, atribución de valor y puede ser activamente discutido y contestado, en la medida en que pone en juego el poder, el saber y el deseo.

### **3.2 Subjetividad**

Otra propuesta consiste en poner énfasis en el carácter subjetivo de los montajes museísticos. Una premisa fundamental de la museología crítica es que todas las interpretaciones son subjetivas, en tanto sus autores deben ser identificados. Esta especie de ética de la enunciación posibilita en los espectadores procesos de pensamiento. La práctica propende a una transparencia radical, en la cual se hace consciente al público de que las cosas podrían haber sido mostradas de manera diferente. En otras palabras, una museografía con supuesta objetividad da paso a una museografía de autor. Sin embargo, en los museos de América Latina todavía es poco frecuente encontrar cédulas identificativas y paneles de sala firmados por el personal del museo, expertos externos o comentaristas en general. O sea, paneles con los nombres de sus responsables e incluso con sus fotos y una breve biografía. El anonimato sigue siendo dominante.

Asimismo, para demostrar la infinidad de discursos posibles cabe exhibir los cambios de las representaciones de las colecciones, y mostrar cómo ha ido mutando el montaje a lo largo del tiempo (Lorente 2015). Específicamente, el *Museo Abya-Yala* tiene el acervo documental fotográfico del Vicariato Apostólico Salesiano en la Amazonía ecuatoriana 1890 -1930, compilado en la publicación “En la Mirada del Otro” registrado por la Unesco en la Catálogo de la Memoria del Mundo, pertinente para explicar el origen de su colección, la influencia de las misiones salesianas y su forma histórica de representación de la otredad. También podrían incluir material didáctico en los idiomas de las nacionalidades indígenas, al menos en shuar-chicham, no sólo en castellano; dado que a través del lenguaje se expresan las culturas. Así, la intención es que el visitante se aproxime a un sitio polifónico donde pueda conocer tantas perspectivas vitales como personas implicadas en las exhibiciones. Todo acto discursivo es un acto político.



### **3.3 Participación**

Otra propuesta adicional consiste en la generación de prácticas participativas e interpretaciones compartidas. El reconocimiento de las subjetividades despliega la necesidad de abrir el museo a otras voces. Por consiguiente, la comunicación se entiende desde el punto de vista de la participación, es decir como elaboración colectiva. Los visitantes y la comunidad pasan a ser concebidos como protagonistas. La colaboración con los actores políticos, comunidades de base y organizaciones civiles indígenas amazónicas para decidir sobre sus montajes expositivos es urgente en el *Museo Abya-Yala*. La organización de entrevistas y conversatorios permanentes, donde las personas opinen y comenten sus puntos de vista y saberes frente a su proceso histórico, motiva la creación de discursos alternos. Esto al mismo tiempo que propicia la aceptación de las discrepancias históricas, visibiliza la diversidad de percepciones y criterios sobre realidades específicas.

A modo práctico, los paneles donde los visitantes tienen la oportunidad de dejar etiquetas con sus narraciones y opiniones son una expografía eficaz para que puedan transitar de lo emocional a lo reflexivo y activar un universo de conexiones y connotaciones que variarán de acuerdo a cada espectador y su propio contexto personal y sociocultural. Igualmente, los productos multimediales (audio- video- hologramas), que se enfocan en la estimulación sensorial y emotiva, potencian la comprensión y asimilación de los conocimientos, a diferencia de los maniqués o dioramas poco flexibles que no reflejan las dinámicas de transformación social. Además, esta iniciativa promueve un proyecto de curaduría colectiva donde se realiza la búsqueda de información, el análisis y la conexión de ideas por sobre la contemplación de objetos.

### **3.4 Inclusión**

Como última propuesta está la inclusión en términos de accesibilidad y representación. La década del noventa marcó el inicio de la discusión sobre la accesibilidad en el mundo museológico. A partir de 1991, la publicación “Museos sin barreras. Un nuevo trato para las personas con discapacidad” realizada por la ICOM, entre otros tratados, dio las pautas acerca de la adecuación y remodelación de edificios y servicios para garantizar el acceso a las personas con discapacidades, físicas principalmente. Esta mayor sensibilización de las diferentes necesidades de grupos relacionados con discapacidades motrices o cognitivas ha llevado a reconocer los

requerimientos específicos de otras personas de la comunidad en tanto diferencia etaria, origen socioeconómico y cultural.

En consecuencia, promover modelos en esta área implica no sólo una revisión de las estructuras institucionales sino a la par un compromiso ético en el análisis de los procesos curatoriales de los museos. Tanto la investigación como la educación y comunicación deben asumir la tarea de representar las diversidades socio-culturales, étnicas y religiosas para integrar a todo nivel a los grupos minoritarios históricamente silenciados y excluidos. La propuesta abarca recursos museográficos que rompen con lo descriptivo. Las colecciones organizadas por categorías de género o afinidades formales, conceptos u otros hilos conductores crean diálogos visuales entre obras de tiempos y autores heterogéneos.

En conclusión, la museología crítica aporta novedosas estrategias para establecer nexos entre los contenidos y visitantes. Su importancia radica en entender que el proceso museal no se agota en las acciones del museo, sino en lo que enuncia con consecuencias sociales que van desde la apropiación de la memoria y del olvido, la discriminación de ciertas lecturas a favor de otras, hasta la construcción de ideologías colectivas. Una vía para justificar la existencia de los museos etnográficos en la época contemporánea es terminar con el mito del museo como templo y proponer, en la práctica más allá de los agotamientos teóricos, que sea un espacio para discusiones. Su nueva función social ligada a la reivindicación y provocación, además de un compromiso ético, constituye una necesidad actual para concebir el devenir histórico. Actualmente, ya no bastan los esfuerzos valiosos, pero aislados, de evidenciar memorias disidentes, es momento de apelar por procesos sostenidos de reflexión continua.

## Conclusiones

La pasión por la Antropología y la Educación impulsaron esta investigación que recorre la cultura material e inmaterial de las sociedades originarias de la Amazonía ecuatoriana custodiada por un museo etnográfico. La búsqueda se centró en entender esa realidad en la que fluyen constantemente representaciones, informaciones, conocimientos, emociones y comportamientos. Entonces, los museos se entienden como sitios para la imaginación, el aprendizaje, el goce y el encuentro. El motor: el deseo por conocer al ser humano. Estos sitios suponen una esfera que recorre tiempos y espacios y recrea mundos posibles que liberan a las personas de su cotidianidad.

Los museos etnográficos cumplen un rol social relevante porque exploran las diversidades culturales y lo que todos los seres humanos tenemos en común. Así, aportan para la comprensión de múltiples realidades simultáneas. También, permiten descubrir aspectos de mundos locales y las motivaciones y razones de sus miembros. Este estímulo de la curiosidad y comprensión de la variación cultural tiene el potencial de afectar en la sensibilidad y la voluntad de generar relacionamientos equitativos que permitan vislumbrar gamas de soluciones a los permanentes retos humanos. Este trabajo insiste en que las vidas diferentes de la propia son valiosas. Además, en que las visitas a los museos, en tanto experiencias significativas, estimulan interpretaciones personales que persisten en el tiempo, permiten apreciar otras concepciones del mundo, desencadenan la autocontemplación y dan valor al ingenio de la humanidad.

Por un lado, sobre el proceso histórico misionero, su avanzada evangelizadora y pacificadora, y su posterior mirada multiculturalista sobre la Amazonía resulta oportuno apuntar que su presencia impactó y cambió para siempre las manifestaciones culturales de esta región que había permanecido abandonada sin presencia alguna del Estado-nación hasta finales del siglo XIX. Además, que indirectamente facilitó la llegada de haciendas, petroleras, mineras y otros agentes económicos colonizadores. Razón por la cual, tal como ya lo presentó Claude Lévi-Strauss (1988) en su obra etnográfica “Tristes Trópicos”, se produjo una hecatombe cultural civilizatoria como resultado de la convergencia de dos modelos incompatibles: el precautelado por los indígenas amazónicos, donde los ecosistemas y el orden social tienen un vínculo indisoluble; y el otro, dictado por el sistema mundial moderno, basado en la acumulación y la extracción de los recursos naturales.

Además, los misioneros salesianos se orientaron por documentar y divulgar las culturas contactadas en la Amazonía, por lo que fotografiaron, investigaron, publicaron y crearon espacios expositivos. Este estudio demuestra que, en el caso del museo, sus maneras de representación se apoyan, mayoritariamente, en la descripción “inocente”, pretendidamente “objetiva” de las formas de vida tradicionales de los indígenas, sin mostrar su propia política evangelizadora, la incursión del Estado- nación en territorios selváticos y los procesos de transculturación. En suma, hay, en cierta medida, una despolitización de la diversidad cultural porque se presenta a los pueblos originarios como aislados y no se cuestionan las relaciones de poder. Igualmente, porque existe una descontemporaneización de las nacionalidades indígenas al exhibirlas, desde una perspectiva etnicista, alejadas de la civilización y modernidad, invisibilizando su agencia.

El *Museo Abya- Yala* aborda la diversidad cultural amazónica, reivindica la diferencia y fomenta el respeto hacia la alteridad étnica. En este sentido, dista de la legitimación de un Estado- nación monocultural, construido históricamente sobre el proyecto republicano en el siglo XIX, que impulsaba políticas de blanqueamiento para producir sujetos a imagen de las élites “criollas” europeizadas, perteneciente a una determinada clase social, fenotipo y modelo cultural. Así, desde un imaginario salesiano, adscrito al “catolicismo social” (Terán 2015), amplía el sentido de ciudadanía y posiciona a la población indígena como sujetos de derechos. En definitiva, este museo etnográfico promueve la idea del Estado- nación multicultural.

No obstante, un mundo creciente de movimientos de hibridación requiere ser pensado no como un conjunto de unidades compactas, homogéneas y radicalmente distintas sino como intersecciones, transiciones y transacciones (García Canclini 2001). Es decir, como una confluencia de “comunidades imaginadas” (Anderson 1991), que comparten creencias, símbolos y rituales comunes. El museo tiene pendiente la tarea de criticar la subordinación, negación, estigmatización y exclusión material y simbólica de estas nacionalidades indígenas. Por lo tanto, superar la representación etnocéntrica y saldar el vacío de la autorepresentación. De acuerdo con Foucault (1980), la mirada puede interpretarse como una práctica de poder. En este marco, se apela por el reconocimiento de la autorización propia de las nacionalidades indígenas amazónicas desde su alteridad subjetiva.

Respecto a los procesos de transculturación, es importante dar cuenta de la operación dinámica, la integración creadora y los intercambios de dichos encuentros. Las transmutaciones culturales complejas implican procesos de aportación recíproca. Todas

las partes, activas y contribuyentes, resultan modificadas (Ortiz 1983). Las diversas formas perviven, superviven y se contagian. El museo puede dimensionar estos impactos en los misioneros y mostrar lo que se le ha disputado al Estado- nación. Igualmente, estudiar los modos de recepción de los visitantes porque los procesos educativos, al igual, son encuentros que transforman y dan paso a la configuración de nuevas subjetividades y realidades. La concepción transcultural posibilita ir del sujeto de cultura al agente de cambio histórico. Como agentes de cambio e instituciones confiables, no hay tiempo como el presente para que los museos demuestren su relevancia al participar constructivamente en las realidades políticas, sociales y culturales de la sociedad contemporánea.

Específicamente, acerca de la mediación educativa se piensa que el acto educativo es, fundamentalmente, un hecho comunicativo (Prieto- Castillo 2013), un componente pedagógico en el aprendizaje, que se facilita a través de relaciones de interlocución, relacionamiento e identificación. En este sistema, el rol de los educadores es colaborar en el proceso de apropiación del mundo y en la construcción que cada visitante hace de sí mismo. Los procesos educativos se vuelven efectivos cuando se facilita la estructuración, selección y organización de los estímulos. Además, cuando se apela a la personalización y cercanía, es decir se propicia un relacionamiento con la práctica e historia particular. En el campo de la comunicación, Martin Barbero (2003) planteó que los medios, a su vez, son mediados. En otras palabras, que los sujetos los interpretan y utilizan desde cada contexto y cultura, no mecánicamente.

Así, la mediación educativa es la forma como se ofrecen los recursos para sostener el proceso de aprendizaje. Los educadores de museos deben apoyarse, con sentido creativo, en distintos medios como textos, materiales audiovisuales, tecnologías analógicas y digitales para mejorar el acto educativo. Adicionalmente, deben promover y acompañar a los aprendices en un proceso de formación integral que les permita desarrollar sus capacidades de pensamiento, comunicación, toma de decisiones y competencias de observación, proposición, creación y experimentación. En tanto, tras este análisis, se entiende a esta educación desde un modelo interestructurante donde el conocimiento es construido y reconstruido de manera activa, a partir del diálogo pedagógico entre el aprendiz, el saber, los recursos y el educador.

El mediador educativo tiene la tarea de emancipar, más no de explicar, porque el aprendizaje se da por voluntad, mediante la tensión entre el deseo propio y la exigencia de una situación (Rancière 2007). En esta línea, se supera la concepción decimonónica

del museo donde se concibe a la figura del guía como una persona capacitada para conducir y transmitir información. En síntesis, el planteamiento educativo en los museos partiría de reconocer que las personas aprenden por lo que saben, por lo que son y por lo que hacen y abordaría el aprendizaje por la vía no formal, a través de la interactividad y la exploración multisensorial. De esta manera, puntualmente, se insta a que los museos etnográficos realicen renovaciones de fondo (contenidos) y forma (recursos didácticos, estrategias de mediación), pero, principalmente, posicionamientos políticos que cuestionen y redefinan las formas de entender, representar y exponer la alteridad.

Asimismo, se constata que es imprescindible articular el *Museo Abya-Yala* con el resto de instituciones del sistema universitario salesiano para potenciar la investigación y experimentación. Dada su pertenencia a un centro cultural con una editorial dentro de una universidad, el museo puede convertirse en el espacio en donde convergen los miembros del ámbito académico y la sociedad en general. Es decir, puede desarrollar estrategias para provocar la colaboración interdisciplinar. El fomento del vínculo entre las colecciones y la comunidad universitaria sería beneficioso, porque dotaría a la institución de una triple misión: la educación (enseñanza- aprendizaje), la investigación (laboratorio) y la exposición pública de las colecciones (compromiso social). Así, el museo podría adquirir una identidad y un propósito contextualizado dentro de su entorno.

En otras palabras, esta institución es a la vez un museo etnográfico y un museo universitario. Por lo tanto, su colección no se reduce a una simple valoración estética e histórica, pues tiene una utilidad didáctica que debe ir redefiniéndose de acuerdo con las necesidades curriculares, como cualquier otro programa académico. Al mismo tiempo, los objetos, especímenes, instrumentos y artefactos del museo adquieren relevancia en el entorno universitario cuando tienen la capacidad de transformarse ante los retos sociales, políticos, educativos y culturales. Por su parte, es fundamental que la administración universitaria reconozca los beneficios de contar, a tiempo completo, con personal especializado, tanto en la temática de la colección como en aspectos museológicos, dada la complejidad de las labores que se llevan a cabo.

Por esta razón, nuevamente se insiste en que el museo sea un recurso útil para la educación y la investigación. No puede continuar siendo un complemento aislado. Los docentes pueden desarrollar proyectos curriculares integradores para diferentes disciplinas, a través de la activación de su patrimonio. Tal como lo postula Coll Martínez (2014), al investigar los modelos participativos en los museos universitarios, estos son un

medio para establecer esa conexión entre la academia -los contenidos disciplinarios- y el mundo real -la contextualización práctica-.

También, es importante que el museo promueva las competencias necesarias para la formación de profesionales y se convierta en un medio efectivo para establecer relaciones y propiciar la cultura, el saber y el compromiso social. De igual manera, se sugiere que los estudios de los investigadores sean incorporados en los proyectos museológicos, contruidos desde las exigencias curriculares, los requerimientos particulares de los miembros del entorno universitario y las formas de autorepresentación de las nacionalidades indígenas como actores sociales y políticos legítimos. Respecto a la educación no formal, a lo largo de toda la vida, que se realizan en instituciones como el museo, cabe mencionar que es un proceso de compromiso activo con la experiencia. Es decir, las personas desarrollan sus capacidades a través de la comprensión del mundo. Así, este aprendizaje permanente coadyuva para acortar brechas e igualar oportunidades formativas, con especial énfasis en los grupos marginados en los procesos formales de educación.

Finalmente, la coyuntura actual de la pandemia del COVID- 19, sus políticas de confinamiento, asignación de recursos, entre otros aspectos, han develado la crisis que afrontan las instituciones culturales, particularmente los museos que han sostenido estructuras perpetuas de apoyo al poder colonial. Por lo tanto, se siente la presión por que se adapten a las necesidades de la sociedad contemporánea, donde la posibilidad de reinventarse y reactivarse condicionará su existencia. Los museos no son neutrales, son espacios sociales que pueden redimirse si se transforman audazmente, de una manera provocativa, y acogen la investigación y educación crítica apoyadas en narrativas transmedia o nuevas formas de contar historias posicionadas, que revelen los lugares de enunciación, a través de múltiples plataformas, soportes y canales.





## Bibliografía

- Alderoqui, Silvia; Pedersoli, Constanza. 2011. "Cristales para mirar". En *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities*. London y New York: Verso.
- Aparici, Roberto y Silva, Marco. 2012. *Pedagogía de la interactividad*. Barcelona: Comunicar.
- Ávila, Norma. 2015. *Aproximaciones desde la semiótica de la cultura a la dimensión comunicativa del espacio museográfico*. México DF: Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Boas, Franz y Powell, J. W. 1887. "Museum of Ethnology and Their Classification". En *Science* Vol 9, No 229.
- Bourdieu, Pierre. 2008. *Homo academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bogaart, Nico. 1983. "Hacia nuevos criterios". En *Museum No 139. Museos etnográficos: principios y problemas*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura- UNESCO.
- Bottasso, Juan. 2003. *Los Salesianos y la lengua de los Shuar*. Discurso de incorporación de Juan Bottasso Boetti sdb a la Academia Nacional de Historia del Ecuador. Quito: Academia Nacional de Historia del Ecuador.
- Bottasso, Juan. 2007. *Educación salesiana del 1880 al 1922*. Roma: Librería Ateneo Salesiano.
- Brazzera, Mario. 2015. *Políticas culturales institucionales y formas de representación en el Museo Etnográfico Nacional (MEN) con sede en Cuenca*. Tesis para obtener el título de maestría en Antropología visual y documental antropológico. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales- FLACSO sede Ecuador.
- Camargo, Waldisa Rússio. 1990. "O conceito de cultura e sua inter-relação como patrimônio cultural e a preservação". En *Cadernos Museológico No.03*. São Paulo: Universidad de São Paulo.
- Coll Martínez, Ninoshka. 2014. *El museo universitario: un modelo participativo para la integración de la comunidad universitaria en el Museo de Farmacia y Plantas Medicinales*. Tesis doctoral del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

- Chartier, Roger. 1996. "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen". En *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Clifford, James. 2001. *Dilemas de la Cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Coleccionando culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Cucurella, Leonela; Vallejo, Carlos. 2012. "Abya- Yala y el retorno del conocimiento de los pueblos". En *La presencia salesiana en Ecuador. Perspectivas históricas y sociales*. Cuenca: Editorial Universitaria Abya- Yala. Sociedad Salesiana en el Ecuador.
- Durán, Lucía. 2019. *Reflexiones y debates en torno al patrimonio cultural inmaterial, la participación y las ciudades*. Cuenca: Revista Artesanías de América N° 77.
- Falk, J.; y Dierking, L. D. 2000. *Learning of museums. Visitors' experiences and the marking of meaning*. Walnut Creek, California: Altamira.
- Falk, J.; y Dierking, L. D. 2004. "The Contextual Model of Learning". En G. Anderson (ed.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Oxford: Rowman & Littlefield Pub. Group Inc.
- Foucault, Michel. 1980. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores S.A.
- Foucault, Michel. 2001. *Defender la sociedad. Curso lectivo en el College de France (1975- 1976)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, Néstor. 1982. "De lo primitivo a lo popular: interpretación de la desigualdad cultural". En *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Geertz, Clifford. 1989. *Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Granda, Sebastián. 2003. *Textos escolares e interculturalidad en Ecuador*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar- UASB. Ediciones Abya Yala. Corporación Editorial Nacional.
- Gnerre, Maurizio. 2012. "Los salesianos y los Shuar. Construyendo la identidad cultural". En *La presencia salesiana en Ecuador. Perspectivas históricas y sociales*. Cuenca: Editorial Universitaria Abya- Yala. Sociedad Salesiana en el Ecuador.

- Guerriero, Antonio; Creamer, Pedro. 1997. *Un siglo de presencia salesiana en el Ecuador. Un proceso histórico 1888-1988*. Quito: Inspectoría Salesiana del Ecuador.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage Publications.
- Harner, Michael. 1978. *Shuar: pueblo de las cascadas sagradas*. Quito: Ediciones Mundo Shuar.
- Hein, G. E. 1999. "The constructivist museum". En *The Educational Role of the Museum*. New York: Routledge.
- ICOM. Declaración de Buenos Aires, Consulta: 5 de noviembre de 2019. [<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10285.pdf>].
- ICOM. 2018. *Informe y recomendaciones del Comité Permanente sobre la Definición de Museo, Perspectivas y Posibilidades (MDPP)*, Viena.
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. 2015. En *En la mirada del otro: Acervo documental del Vicariato Apostólico Salesiano en la Amazonía Ecuatoriana, 1890-1930*. Quito: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura-UNESCO.
- Juncosa, José. 2017. *Saber para prevalecer. civilización, educación y evangelización en el territorio Shuar: educaciones, epistemologías y métodos en disputa*. Tesis de Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos. Área de Letras y Estudios Culturales. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Kawulich, Barbara. 2005. *La observación participante como método de recolección de datos*. Berlín: Forum: Qualitative Social Research, 6.
- Lévi- Strauss, Claude. 1988. *Tristes Trópicos*. Buenos Aires: Paidós.
- Lotman, Iuri. 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Lorente, Pedro. 2015. *Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica*. Madrid: Complutum.
- Martín- Barbero, Jesús. 2003. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello. Editorial Gustavo Gili.
- McLaren, Peter. 2005. "Una introducción a la pedagogía crítica en los fundamentos de la educación". En *La Vida en las Escuelas*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Medina-González, Isabel. 2012. "Una vuelta al fundamento conceptual del valor: nuevos encuentros desde la filosofía, la psicología, la economía, la sociología, la

- antropología, la axiología y los estudios de patrimonio”. En *Programa Ibermuseos. Ensayos del Seminario Taller en Valoración de Acervos Museológicos*. Brasilia: Organización de los Estados Ibero-americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Morales Moreno, Luis Gerardo. 2006. “La crisis de los museos de historia”. En XXIX Encuentro Anual del ICOFOM XV Encuentro Regional del ICOFOM LAM. En *Museología e Historia: Un campo de conocimiento*. ICOM, Museo de la Estancia Jesuítica.
- Navarro, Óscar. 2006. *Museos y museología: apuntes para una museología crítica*. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica.
- Ortiz, Fernando. 1983. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Ossenbach, Gabriela. 1999. “La educación en el Ecuador en el período 1944- 1983”. En *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe-E.I.A.L. Vol. 10, N.* Tel Aviv: Instituto Sverdlin de Historia y Cultura de América Latina, Escuela de Historia de Tel Aviv.
- Ossenbach, Gabriela. 2010. “Las relaciones entre el Estado y la Educación en América Latina durante los siglos XIX y XX”. En *Docencia, No 40*. Santiago de Chile: Colegio de Profesores de Chile A.G.
- Oviedo, Alexis. 2015. “La colonialidad en el patrimonio, la memoria social y la identidad”. En *Including the Other Acknowledging Difference in Education, Language and History*. Omán: Euro- Khaleeji Research and Publishing House.
- Prieto-Castillo, Daniel. 2013. *En torno a la palabra en la práctica de la educación*. Almería: Entrevista de Aularia Redacción.
- Rancierè, Jacques. 2007. “Una aventura intelectual”. En *El maestro ignorante*. Buenos Aires: Editorial del Zorzal.
- Reygadas, Luis. 2007. “La desigualdad después del (multi)culturalismo”. En Ángela Giglia et. al (eds.), *¿A dónde va la antropología?* México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rosaldo, Renato. 2000. “Nostalgia Imperialista”. En *Cultura y verdad: la reconstrucción del análisis social*. Quito: Abya-Yala.
- Rousseau, Jean Jacques. 1762 [2003]. *El contrato social*. Buenos Aires: Editorial La Página S.A.

- Santos, Boaventura de Sousa. 2011. *Epistemologías del sur. Utopía y praxis latinoamericana*. Maracaibo: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social, Año 16. Nº 54.
- Sheikh, Simon. 2007. “Efectos constitutivos: las técnicas del curador”. En *Curating subject*. Londres: Open Editions.
- Smith, Laurajane. 2011. “El espejo patrimonial: ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples?”. En: *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*, No. 12. Bogotá: Antípoda.
- Taylor, Charles. 1997. “The politics of Recognition”. En Ammy Gutman (comp) *Multiculturalism and the Politics of recognition*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Terán Najas, Rosemarie. 2015. Representaciones visuales de una utopía misionera. Los salesianos en la Amazonía (1890-1930). En *En la Mirada del Otro. Acervo documental del Vicariato Apostólico Salesiano en la Amazonía ecuatoriana 1890-1930*. Quito: Unesco-Memoria del Mundo-INPC.
- Toledo Bezerra de Meneses, Ulpiano. 2007. “Os paradoxos da memória”. En *Memória e Cultura. A importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Org. Danilo Santos de Miranda.
- Tylor, Edward. 1871 [1977]. *La Cultura Primitiva*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Vasconcellos De Mello, Camilo. 2013. “Patrimonio, memoria y educación: una visión museológica”. En *Revista de Historia Memoria y sociedad Vol 17 Núm 35*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Vickers, William. 1989. *Los Sionas y Secoyas. Su adaptación al ambiente amazónico*. Quito: Ediciones Abya- Yala.
- Walsh, Catherine. 2009. “Interculturalidad y Estado plurinacional: pautas, perspectivas y experiencias bolivianas y ecuatorianas”. En *Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar- UASB. Ediciones Abya Yala.
- Wolf, Eric. 1987. *Europa y la gente sin historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zabala, Mariela Eleonora y Roura Galtés, Isabel. 2006. *Reflexiones teóricas sobre patrimonio, educación y museos*. Mérida: Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales. Núm. 11, Universidad de los Andes de Mérida.