

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Políticas Culturales

Programa de Maestría

En Estudios Latinoamericanos

El Patrimonio en un Escenario

Intercultural

Cecilia Castrillón Nieto

2003

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Cecilia Castrillón Nieto

Septiembre 24, 2003

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Políticas Culturales

Programa de Maestría

En Estudios Latinoamericanos

El Patrimonio en un Escenario

Intercultural

Cecilia Castrillón Nieto

2003

Tutora:

Dra. Catherine Walsh

Quito.

Resumen

Este trabajo investiga el significado y la producción del patrimonio cultural, ya que mantiene que es importante investigar la intención en la misma producción. Analiza los modos simbólicos y mitológicos culturales y su importancia para la producción e interpretación patrimonial. Encuentra que el uso del patrimonio cultural del estado-nación con el objetivo de crear una identidad nacional ha fracasado, ya que el país alberga múltiples culturas. Es así que la aplicación del proceso intercultural en el patrimonio se muestra como una herramienta imprescindible.

Con los anteriores antecedentes, se busca el significado de la interculturalidad desde los pensadores locales. Tomando como estudio el Museo de las Culturas de Cotacachi donde se ha iniciado un proceso intercultural, la tesis pretende averiguar a través de la observación del museo y entrevistas a los actores involucrados en su producción, cómo se está procesando la interculturalidad.

Finalmente toma la información teórica de la creación del patrimonio, el uso del símbolo, del mito y la construcción de la interculturalidad en el Ecuador, para articularlos con la experiencia del museo y proponer un marco de políticas inter-culturales con la intención de apoyar el proceso en el Museo de las Culturas de Cotacachi.

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Para Babi, mi mayor fuente de inspiración, a quien dedico este trabajo a la vez que agradezco su apoyo y comprensión.

A Carmen Haro, Segundo Andrango y Ramiro Ruiz quienes contribuyen directamente a la realización de este trabajo y sin los cuales no hubiese sido posible.

Es importante reconocer la contribución de todos y cada uno de mis maestros en la Universidad Andina que han asistido en este proceso: Rosemarie Terán, Enrique Ayala, Pablo Andrade, Santiago Castro-Gómez, Marco Romero, Víctor Manuel Rodríguez, Victor Vich, Juan Carlos Grijalva, David Cortés, Alejandro Moreano, Roque Espinosa, Wilma Salgado, Susi Chu; de la secretaria del área, Sandra Avilés, cuya presencia y apoyo siempre encontré amablemente disponible y por cierto, de la institución misma.

Catherine Walsh, merece un sitio mayor ya que además de maestra ha sido tutora y amiga. Con su paciencia y sabiduría logra que el conjunto de conocimiento adquiera un sentido que va más allá de lo académico.

Finalmente a todos mis compañeros(as) de quienes me he nutrido de su conocimiento, generosidad y ejemplo. Patricio, Samyr y Ricardo (3 Mosqueteros) tienen un sitio aparte ya que dieron un singular y único toque a todo este transcurrir. Además importante queda el especial aporte de amistad y alegría de Alexia y Yamile.

Tabla de Contenidos

	página
Introducción	6
Capítulo I La Producción del Patrimonio	
Palabras.....	9
La Invención del Patrimonio.....	11
Patrimonio, Símbolo y Mito.....	15
La Semiótica en el Patrimonio.....	23
Elementos Políticos del Patrimonio.....	25
Patrimonio, propiedad ¿de quién y para quién?	30
El Patrimonio en la Globalización.....	34
Conclusiones.....	36
Capítulo II La Interculturalidad en un Museo	
Interculturalidad.....	38
La Construcción de la Interculturalidad en el Ecuador.....	42
El Museo.....	50
Elementos de la Interculturalidad en el Museo.....	53
El Museo de las Culturas de Cotacachi.....	55
Una Mirada al Museo.....	58
Conclusiones.....	67
Capítulo III De Escenificación y Políticas Inter-culturales	
Los Problemas de la Representación.....	68
El Pensar de Los Creadores/Actores del Museo.....	72
Políticas Inter-culturales para el Museo/Escenario.....	88
Conclusión.....	92
Propuesta: Marco de Políticas Inter-culturales para El Museo de las Culturas de Cotacachi.....	94
Bibliografía	100
Anexos	A1-A8

INTRODUCCIÓN

La cultura siempre me ha parecido un tema inasible, más aún por haber vivido entre dos países y entre dos culturas. Sintiéndome un poco fuera de la una y de la otra, en un sitio fronterizo donde las dos a veces se cruzan y a veces se separan. Esto crea una sensación de no-pertenencia, de no-lugar. Por haber vivido cerca a diferentes culturas, encuentro que he aprendido a mirar a las culturas desde afuera, lo que me ha dado una cierta flexibilidad y apertura.

Estos antecedentes me dan una intención para este trabajo; la intención de acercarme con un interés propio en busca de respuestas que a veces ya han sido intuitas, pero no elaboradas concienzudamente. Respuestas a imposiciones cognoscitivas que quieren establecer a la cultura como algo inamovible, a desvalorizaciones de individuos que se niegan a fijarse dentro del marco de una cultura específica. Esto en busca de una cierta libertad de acción e interpretación. Es así que, la cultura, vista desde los Estudios Culturales, ofrece aportes importantes al sitio fronterizo entre culturas. Más allá, la interculturalidad aparece como la respuesta indecible para entendernos entre nuestras diferencias y aceptarnos sin presunciones.

Entonces, este trabajo, investiga el significar de cultura, de patrimonio cultural y de interculturalidad. Luego, tomaré como estudio de caso el Museo de las Culturas de Cotacachi, donde se ha iniciado el proceso intercultural, para enfrentar la representación patrimonial en el museo con la interculturalidad. Mi intención es descubrir los logros, los

conflictos, las posibilidades de una verdadera relación intercultural en el museo, por lo que intentaré contestar, en aplicación de la teoría académica ¿Cuál es la intención que devela mi mirada al museo, a quién representa, cómo y para qué?

Establecemos a la cultura como una condición alrededor de la cual se mueven grupos humanos que comparten sentidos comunes, sin por eso perder su identidad subjetiva y poder de elección. Desarraigamos de la cultura su faz estática para darle movilidad y capacidad de cambio e intercambio. Vemos al patrimonio cultural como una producción cultural del estado, que intenta crear una identidad nacional, para encontrar que su objetivo no ha sido logrado. Encontramos que el museo, escenario del patrimonio, ofrece un espacio único para la afirmación de todas las identidades culturales del país, lo que obliga a repensar las representaciones del museo, si el museo va a reflejar y apoyar a todas las culturas nacionales.

Postulo primero, que para realizar la investigación del museo y más aún para el establecimiento y para la representación del museo, es en la producción misma del museo donde se puede y se debe transparentar la intención con la que se lo establece. Segundo, que es necesario el conocimiento profundo de los elementos a ser representados y tercero, que la representación debe estar a cargo de la cultura representada. Deberé entonces establecer, cuál es la intención que devela el museo, qué base de conocimientos tiene, cómo se está representando, quiénes autorizan las representaciones y dentro de qué marco hermenéutico. Es decir, investigo la producción del patrimonio, mas no de los efectos, ya que sostengo que el estudio de los efectos cae en la semiosis ilimitada. Los esfuerzos se

dirigen entonces a establecer que es en la producción misma donde se puede trabajar hacia un cambio intercultural equitativo.

Para entender las representaciones del museo, abordaré el uso cultural simbólico y mitológico, lo que demuestra complejo el entendimiento de las diferentes culturas, sus valores, sus modos creativos e interpretativos. Igualmente, reitero que la producción del patrimonio cultural requiere, a más de la intención intercultural, el conocimiento profundo de nuestra propia cultura, para abordar las otras culturas, por el diálogo intercultural.

El segundo capítulo presentará los conceptos interculturales desde miradas locales y dentro de los procesos que se están dando en el Ecuador. Luego hablará del museo en general y presentará los elementos particulares que aporta García Canclini sobre el museo Antropológico de México. Luego, se tomará como estudio de caso el “Museo de las Culturas de Cotacachi”, donde, desde lo local, se está empezando a procesar la interculturalidad. Veremos efectivamente cómo se está elaborando este pensar intercultural y qué problemas y posibilidades presenta para los actores implicados directamente en la producción patrimonial del museo. Recorreremos el museo para ir reconstruyendo, su saber, su intención y su representación o falta de ella.

Finalmente entrevistaré a varios actores involucrados en la producción del museo para problematizar y buscar reales soluciones interculturales. Luego profundizaré en las políticas culturales y desde allí se establecerán los puntos importantes que se consideran imprescindibles para establecer un marco de políticas inter-culturales que conduzcan a una producción de patrimonio inter-cultural en el Museo de Las Culturas de Cotacachi.

CAPÍTULO I

LA PRODUCCIÓN DEL PATRIMONIO

En este capítulo quiero poner al descubierto como se van construyendo significados, pero a la vez, la necesidad de repensarlos, reconstruirlos y aclararlos; para así tomar conciencia de la relatividad de los sentidos culturales y la dificultad de asirlos trans-culturalmente, ya que estos contienen conceptos mitológicos y simbólicos de valor singular para cada cultura. Igualmente, se descubrirá cómo y por qué se ha construido la noción de patrimonio para luego, repensarla y encontrar la posibilidad de reconstruirla de manera que sirva a todas las culturas a través del proceso intercultural.

Palabras...

Para poder dialogar sobre patrimonio, se invita a pensar en palabras, conceptos, ideas que escuchamos, hablamos, escribimos y leemos en nuestra cotidianidad y que de alguna manera pretenden tener un sitio y un significado preestablecido y fijo, pero que en el momento en que un niño nos pregunta ¿ qué es ... ?, nos quedamos sin respuesta e inventamos lo más cercanamente posible a lo que creemos ser su significado. En el trayecto, toparemos interrogantes que luego se intentarán responder.

Tierra, casa, sol, luna, son palabras que representan algo tangible o directamente observable. Pero nación, estado, identidad colectiva, tradición, cultura y patrimonio no son objetos que existen por sí solos, ni se los puede explicar separadamente. Son representaciones creadas para explicar una situación particular, un sentido específico, una manera de ser particular de uno o varios grupos de personas que además están insertos en cierta condición social y/o límite territorial. Es decir, estas palabras construyen una red de

representaciones diversas que se cruzan y que remiten a conceptos abstractos. Estas abstracciones conceptuales son instituidas por personas que quieren definir, explicar algo, pero a la vez quieren fijar ideas, otorgar significados fijos y permanentes. ¿Cómo nacen estos conceptos, por qué y para qué? ¿Cuál es la intención y el poder que conllevan estos conceptos?

Intentaré de manera simple, develar palabras que no tienen una representación directa, una vida propia, no existen por sí solas, pero que de alguna manera se nos ha venido inculcando a que las entendamos como algo real, fijo y válido para todos de la misma manera. Esto se realiza entablando un diálogo entre diversas disciplinas y pensamientos que se irán hilando y tejiendo con la intención de hacernos repensar las ideas y los conceptos que van detrás de estas palabras.

Con relación al patrimonio cultural, mi propuesta de tesis es que para la investigación y más aún para el establecimiento y representación del patrimonio, es en la producción misma del patrimonio donde se puede y debe transparentar la intención que va detrás de las representaciones, de manera que no se dé fuera de contexto y no sea una visión desfasada desde su misma creación. Es allí donde se puede establecer quién crea el patrimonio, quién lo valida, para qué y para quién. De manera que veremos que es en la producción inicial de los elementos llamados patrimoniales, como los museos, monumentos, días festivos, sitios pedagógicos, donde se podrá trabajar hacia un cambio más equitativo, sin desperdiciar esfuerzos en estudiar los efectos que caen en la semiosis ilimitada.

La Invención del Patrimonio

Desde la perspectiva europea, Antonio Ariño¹ señala que el patrimonio es un invento de la modernidad que ya no podía seguir anclada a las tradiciones. La tecnología, la globalización, el aceleramiento nacido del progreso conlleva un dejar atrás las tradiciones como algo que tiende a mantenernos en el pasado e impide el progreso. Las tradiciones solían dar continuidad entre el pasado, presente y futuro. Cuando ocurre la ruptura con la tradición, se da un distanciamiento con el pasado. Esto conduce a una búsqueda de raíces y de identidad común que nos lleva a *inventar* el patrimonio cultural. Tomamos conciencia, así, que el patrimonio es una invención, pero son los que tienen el poder los que inventan el patrimonio, por lo tanto son estas personas en sitios de poder gubernamental que imponen su cultura, su representación nacional, su propia subjetividad individual y cultural.

Norbert Lechner² dice “Suele afirmarse que en América Latina el Estado crea la Nación”, ya que la creación o invención del estado está ligada a lo político, mientras que la nación está ligada a la creación de lo cultural. Es decir que en América Latina rige la acción política, tanto en la institución del concepto de estado como en el invento de la nación cultural. El estado resulta ser una creación que sirve para establecer límites territoriales frente a otros espacios y la nación deberá estar constituida por la construcción o creación de una “identidad colectiva”. Esto se hace, añade Lechner creando “[...] una conciencia de nosotros –una comunidad- que sirva de soporte al principio de autodeterminación. Esta *identidad nacional* integra a los grupos sociales dominantes como el *pueblo* y lo diferencia

¹ Ariño, Antonio, *Construcción del patrimonio cultural e identidad en la sociedad del riesgo y de la información*, Universidad de Valencia, en: <http://www.uniovi.es/Sociología/AntonioArinyo>.

² Lechner, Norbert, “Orden y Memoria” en: *Museo, Memoria y Nación*, Sánchez Gómez, Gonzalo y Wills Obregón, María Emma. Compiladores. Museo Nacional de Colombia, 24, 25 y 26 de noviembre 1999, p.68.

de la [...] *población* (indígenas y bandoleros)” (69). Entendemos entonces que la identidad de la nación, como ha sido pensada, desde sus inicios tiene ya la intención de excluir a ciertos sectores.

Es así que Radcliff y Westwood³ indican que La Casa de la Cultura del Ecuador, a cargo de museos y obras culturales e históricas, aún cuando funciona bajo el paradigma de la democracia mantiene un criterio elitista de cultura y patrimonio nacional (122). El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), a cargo de conservar, preservar y rescatar los componentes culturales de la nación, se ha encargado de museificar las piezas arqueológicas de varias procedencias indígenas. De esta manera se ha establecido una relación entre la historia nacional y la sociedad nacional contemporánea, es decir que lo que está museificado, establece las pautas para el futuro que deberá permanecer bajo el mismo paradigma. Radcliff y Westwood opinan además, que en el patrimonio del Ecuador, no se evidencian las diferencias de poder que existen entre los grupos y que se relaciona la pertenencia de las diferentes etnias a un sitio geográfico específico. Decimos entonces que esta manera espacial de repartir el patrimonio nacional, regionaliza los sitios de poder.

Lechner relaciona también la construcción del estado nacional a una estructura temporal, ya que la construcción del estado implica separarse del pasado y fijarse un nuevo horizonte para el futuro. La identidad nacional se representa como una comunidad cultural que comparte “ [...] maneras de hablar y de comer, los hábitos y estilos de convivencia [...] fiestas y costumbres populares, los paisajes y los gustos estéticos” (69). Vemos que el

³Radcliff, Sarah y Westwood, Sallie. *Rehaciendo la Nación, Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Abya Yala, 1999.

estado pretende crear una identidad delimitada en tiempo y espacio y, por tanto, estática e inamovible ya que el futuro deberá reproducir el presente.

Al establecer a la cultura y a la historia como elementos básicos para formar la memoria nacional, Lechner indica que la elección de la memoria deberá permitir crear una identidad nacional con algo que cohesione al pueblo en un nosotros. A partir de esto podemos decir que el patrimonio cultural es, pues, la selección de bienes que deberá soportar esa identidad que queremos crear de la nación, pero ¿puede una nación que engloba diferentes culturas vivas fijar una sola identidad cultural? De hecho veremos que no, y lo que aquí intentaremos es buscar una salida de este dilema.

Patrimonio / cultura.- El patrimonio –inicialmente pensado como un continuum en el tiempo-espacio- es ahora el imaginario que intenta unir y dar sentido a la historia de la humanidad, de una comunidad, de una cultura. Desde los Estudios Culturales, el concepto de cultura de Stuart Hall⁴ implica “[...] un diferir, un desplazamiento ya que siempre hay algo que no está fijo en el ámbito de la cultura [...] y de la significación y que se escapa cuando se trata de conectarla, directa e inmediatamente con otras estructuras que de alguna manera dejan su huella” (284). Si, siguiendo este pensamiento, decimos que el Patrimonio cultural es una huella que es seleccionada por alguien para ser otorgada el status de patrimonio y si la cultura no es algo estático y fijo, sino que está constantemente desplazándose, ¿no deberíamos cambiar el concepto de permanencia inamovible en el tiempo-espacio del patrimonio cultural?

⁴ Hall, Stuart, “Cultural Studies and Theoretical Legacies”, en Grossberg, Nelson y Trehler (editors) *Cultural Studies*. NY, Routledge, 1992.

Lechner explica que las selecciones patrimoniales son políticas de la memoria que existen desde el inicio de los estados nacionales en el siglo XIX. Entonces digamos que estas políticas de la memoria son parte constitutiva de lo que ahora llamamos políticas culturales⁵, pero, si no existe ni una cultura fija, ni una sola cultura, ¿cómo elaborar políticas culturales que permitan que las diversas culturas adquieran su carácter vivo y que todas las culturas sean democráticamente representadas en el patrimonio?

Además, lo que ha ocurrido, según Lechner, es una *sacralización de la historia*, ya que además de la selección de los bienes patrimoniales, estos adquieren un rol simbólico al ser insertados en los museos y convertidos en monumentos nacionales. Sacramento nos remite a la fe cristiana, por lo que Lechner opina que la “[...] memoria nacional queda anclada en la imagen de la nación sagrada” (73), es decir que se usó como base el sentido ya asimilado de fervor religioso y se lo trasladó a la imagen de la nación. El museo es un sitio donde se consagran los objetos, de manera que no se hace un relato de hechos, sino una *interpretación consagrada* de ellos, ya que el marco hermenéutico está dado. La memoria común que se ha seleccionado del pasado sirve para fijar la identidad común. En otras palabras, si uno se identifica con esta cultura es parte del estado-nación, pero si no se refleja en ella, se queda al margen, des-identificado. La historia, así escenificada, adquiere una cierta naturalidad que enmarca al futuro, puesto que al elegir y representar un pasado ejemplar se están proyectando límites que también enmarcan-limitan el futuro. Las políticas de la memoria, advierte Lechner, comunican las memorias del pasado que establecen y vinculan “[...] el quienes somos y lo que queremos y debemos ser” (70). Se utilizan

⁵ Entendemos políticas culturales como un marco hermenéutico que impone reglas interpretativas y conlleva una intención implícita o explícita.

estrategias [...] que las sacan de su contexto histórico y las transforma “[...] en un mito atemporal que legitima las metas políticas del presente” (71).

Patrimonio, Símbolo y Mito.

Para la producción del patrimonio cultural se menciona: concepto, símbolo y mito – elementos singulares para la elaboración y significación del patrimonio- por lo que aquí se profundiza en el/los sentido(s) y en los usos simbólicos y mitológicos de las diferentes culturas, que luego ayudará a entender las representaciones patrimoniales culturales en el Museo de las Culturas de Cotacachi.

Comenzando por concepto, se puede decir que el concepto es una representación intelectual de una idea que se inscribe en la *lógica de la razón*. Pero descubrimos otra lógica cuando Oswaldo Dallera⁶ dice, sobre la Teoría semiológica de Greimas, “[...] la semiótica es solo otro nombre que se le da a la *lógica del sentido*. La semiótica es la disciplina que intenta explicar cómo se produce y cómo se capta el sentido”. (18) Hay dos diferentes formas de lógicas: la de la razón y la del sentido. Veremos como estas acepciones se relacionan al patrimonio, ahondando en el (los) sentido(s) de símbolo y mito, que deberán servir como herramientas para la invención del patrimonio. Los museos frecuentemente intentan representar los mitos y símbolos culturales, por lo que es necesario aclarar los sentidos y la importancia de contar con un conocimiento profundo de los mitos y símbolos.

⁶ Dallera, Oswaldo. “La Teoría Semiológica de Greimas” en: *Seis Semiólogos en Busca del Lector*, Quito, Ediciones Abya Yala, 2000.

Símbolo.- El símbolo se diferencia del signo por tener un carácter trascendente que no permite asirlo racionalmente y obedece a una lógica propia. Chevalier⁷ explica que, el ícono, el emblema, etc, son signos, es decir son figuras de representación que caen dentro del marco de representación a nivel intelectual e imaginativo “ [...] que desempeñan un papel de espejo[...]" (18). Para C. G. Jung el símbolo no es ciertamente, ni una alegoría, ni un simple signo, sino más bien:

una imagen apta para designar lo mejor posible la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu [...] el símbolo no encierra nada, no explica, remite más allá de sí mismo hacia un sentido aún en el más allá, inasible, oscuramente presentido, que ninguna palabra de la lengua que hablamos podría expresar de forma satisfactoria. (Jung citado en Chevalier, p.22).

El símbolo no puede ser señalado por palabras y límites concretos, solo sugiere, ya que es indecible. Hay un doble trayecto para las diferentes formas de representación: el del consciente y el del inconsciente que develan la diferencia del símbolo. Los símbolos abarcan el consciente y el inconsciente y remiten a un más allá de los límites de la razón siendo un complemento necesario de ésta. El símbolo permite un acercamiento entre lo material y lo espiritual, acerca lo lejano.

Al no estar fijo, el símbolo permite la percepción individual. Se demuestra así, que existe una libertad de percepción individual, sin requerir mayor o menor nivel de conocimiento o percepción, ya que se encuentra más en el campo del sentimiento y percepción inmediata que en el nivel intelectual y racional que intenta medir conocimiento e inteligencia. El símbolo dice Chevalier “[...] tiende puentes, reúne elementos separados, enlaza el cielo y la tierra, la materia y el espíritu, la naturaleza y la cultura, lo real y el sueño, lo inconsciente y

⁷ Chevallier, Jean, Cheerbrandt, Allain. *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Harar, Barcelona, 1995

la conciencia” (26). Entonces la razón, por su propia lógica, solo puede comprender separando tiempo, espacio e idea mientras que a través del símbolo se logra reunir los contrarios, los tiempos y los espacios en su percepción inmediata e irrecuperable. Aquí resalta la importancia del símbolo para la producción del patrimonio, ya que el símbolo es quizá el medio que puede atemporalizar y reunir los sentidos culturales y así servir de enlace al estado-nación.

Umberto Eco⁸ indica que el objeto simbólico puede ser traducible de manera infinita, no se queda en una sola significación, ya que el símbolo en ese momento muere. Señala que los símbolos están liberados debido a que no pueden entablar un control social ni permitir manipulaciones de poder, excepto explica, cuando hay un intérprete con el mismo grado carismático; los símbolos son abiertos, es decir que son re-interpretables pero no permiten una mistificación.

Eco asigna al modo simbólico una “*especial [...] modalidad de producción o interpretación textual*” (285). Su modo de producción requiere de un “[...] *proceso de invención aplicado a un reconocimiento*” (Ibid). Eco enfatiza el uso del modo simbólico como una manera de usar el texto, es decir, apela al lector del texto a leerlo en el modo simbólico a interpretarlo simbólicamente, de esta manera el reconocimiento se da en una proyección de contenido vago.

El uso del símbolo es entonces, imprescindible para la producción de patrimonio y añadimos la importancia para la interpretación del bien patrimonial. Es el modo simbólico

⁸ Eco, Umberto. *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*. Barcelona, Editorial Lumen S.A., 1995.

que nos permite explicar por qué el patrimonio de las culturas indígenas ha sobrevivido 500 años de colonización, no obstante la imposición del omni concepto unicultural del estado-nación, ya que el símbolo se puede insertar sin ser visto y permite la libre connotación del objeto simbólico.

El patrimonio de las culturas indígenas se entiende aquí como los conocimientos indígenas ancestrales, su respeto a la naturaleza, su uso medicinal, lo cultural-espiritual, la comunidad, las relaciones de reciprocidad que contrastan con lo cultural-religioso, la sociedad y el mercantilismo y capitalismo occidental. Si admitimos, pues, el modo simbólico que explica Eco, nos explicamos el porqué los indígenas han insertado en la religión católica impuesta, su propio simbolismo, es decir que han usado la *estructura* de la religión católica y han insertado en ella sus propios símbolos ancestrales, ya que según explica Eco, el símbolo se presta para que el lector escoja el contenido vago sin por ello cambiar su texto original, hecho que ha quedado plasmado en el arte barroco del siglo XVI en América Latina, donde encontramos elementos simbólicos indígenas junto a los católicos.

La sociedad, otro concepto abstracto utilizado para afirmar el concepto de estado-nación, no ha borrado el convivir comunitario que se remite a un grupo determinado de personas conocidas y relacionadas directamente entre sí. Y, por último, el concepto de reciprocidad que aún perdura en sus celebraciones rituales y que muchas veces significa para un indígena el ahorro del capital de trabajo de todo un año, solo con la intención de compartirlo con su comunidad un día del año, es totalmente incomprensible para la mentalidad capitalista.

El modo simbólico entonces, puede ser un procedimiento para el uso del texto, es decir una decisión consciente de interpretarlo simbólicamente: un texto puede tener un sentido literal y un sentido simbólico, ya sea desde su producción misma o desde su lectura. En el modo simbólico, el símbolo sugiere la existencia de un significado indirecto. Su significado va más allá de la lógica literal del texto, es sugerido, contingente al texto. Supera los medios convencionales de comunicación ya que, como dice Eco, concentra energía intraducible al lenguaje humano.

Eco asigna al símbolo el carácter carismático e indecible, pero añade que el proceso de producción semiótica requiere de un proceso de invención y de reconocimiento, entre el productor y el receptor respectivamente, lo que expone el doble juego del símbolo entre el productor y el receptor. Así visto, el modo simbólico se revela importante en la producción del museo, al contribuir con una forma que intermedia el dialogo entre las diferentes culturas. Permite el modo simbólico, ¿el soñar una utopía común y al mismo tiempo mantener su propia connotación cultural?

El Mito.- Roland Barthes⁹ realiza un análisis semiológico exhaustivo donde denuncia que todo puede ser un mito, el mito “[...] es el uso social que se agrega a la materia [...]”. (200) No surge de la propia naturaleza de las cosas, sino que es asignado una significación; es un mensaje que puede estar representado en la escritura, figura, gesto, es decir no es solo lo oral, o lo escrito sino “[...] toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual [...]” (201). Por lo tanto, Barthes llama a tomar conciencia de que todo a nuestro alrededor tiene una significación intencionada, todo quiere decir algo.

⁹ Barthes, Roland. *Mitologías*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores S.A., 1994.

Al contrario del símbolo cuyo significado es vago, según Barthes, el mito se repite, es perfectamente manifiesto “[...] su función es de deformar, no la de hacer desaparecer”(213). La relación espacial está limitada, su presencia está dentro de esos límites. El mito es un concepto que conlleva una intención, pero su forma lo presenta como algo eternamente naturalizado. Por lo que Barthes subraya que el problema con la recepción del mito es que se lo toma como algo factual, como un hecho reproducido real, cuando lo que debe ver el lector es que el mito es un sistema semiológico cargado de valores que su mensaje quiere instaurar (225). Esta explicación de la creación del mito, me sirve para reforzar mi tesis de la importancia de develar y transparentar la intención de la producción del bien patrimonial cultural, ya que implanta los valores a transmitirse.

Lotman¹⁰ asigna a la conciencia mitológica una identidad inmediata a través de la relación lengua-objeto, es decir palabra-objeto, que se remite al objeto mismo. En la conciencia mitológica no hay una jerarquía lógica, se remite a un todo unitario y está en un nivel meta-descriptivo, es decir que el significado está pre-asignado. Lotman, igual que Barthes señala que hay una concepción mitológica del espacio, donde el espacio no es un continuum, más bien el espacio está constituido por objetos aislados, marcados y nombres propios. La acción que implica un tiempo está ya constituida y determinada en el sujeto. Pero añade que al manejarse el tiempo arbitrariamente, cuando un mismo objeto es cambiado de lugar se puede cambiar su condición, es decir su sentido. Antes se dijo que el patrimonio inicialmente fue concebido como un continuum en el espacio, sin embargo, si el patrimonio

¹⁰ Lotman, M. Jurit, Uspenskij, A. Boris, “Mito, Nombre y Cultura” En: *Semiótica de la Cultura*, Cátedra, Madrid, s.e. 1979.

es un mito, las representaciones patrimoniales no cumplen su rol de continuum en el tiempo espacio, al menos que tengan elementos simbólicos que permitan esa continuidad.

Dice Lotman que al ser intraducible la conciencia mitológica, cuando se intenta traducir el mito, puede generar metáforas y en el texto mitológico la metáfora es imposible. Entonces el mito debe ser representado tal como fue concebido, por lo que se establece que las personas con el mejor conocimiento del mismo deberán ser las que lo reproduzcan.

Radcliffe y Westwood dan un ejemplo al señalar que la importancia que los occidentales otorgan al espacio los llevó a establecer la Mitad del Mundo espacial, pero que para los indígenas la mitad del mundo está ubicada en el tiempo. Luis Macas¹¹, líder indígena, explica que el concepto indígena de tiempo-espacio no es un espacio lineal, que va de pasado a presente y a futuro, sino que la concepción es de un espacio espiral que tiene a su interior ciclos de tiempo y que cada uno tiene un valor y dentro de estos ciclos ocurren cambios fundamentales en las sociedades. Estas diferentes nociones culturales de tiempo y espacio demuestran la dificultad y, por lo tanto, la importancia de crear una política cultural que a la vez logre fusión y diferencia de las diferentes nociones culturales.

Lotman comenta que se ha probado que grupos étnicos que se caracterizan dentro de la conciencia mitológica de pensamiento, tienen aptitud para construir clasificaciones lógicas complejas y detalladas. “...la lengua de los nombres propios que sirve a colectividades arcaicas, es plenamente capaz de expresar conceptos que corresponden a nuestras

¹¹ Luis Macas fue el primer presidente de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, actualmente es Director del Instituto Científico de Culturas Indígenas y Rector de la Universidad Intercultural de las Nacionalidades y de los Pueblos Indígenas.

categorías abstractas” (133). Esta opinión sirve para señalar que Lotman está pensando desde lo que llama Mignolo¹² “[...] una colonialidad epistemológica del conocimiento [...]” que marca y revela, la noción de que el punto de vista occidental es el poseedor de la verdad, el paradigma contra el cual se deberá comparar cualquier otra cultura. Esto ejemplifica el peligro de dar cuenta del sentido común cultural de otras culturas o conceptos culturales sin haber logrado un entendimiento profundo de ellas.

Se han expuesto dos concepciones de mito y de la conciencia mitológica. Para el uso patrimonial, se pueden tomar en cuenta las dos con mucho cuidado, ya que el pensar de Barthes toma todo como un mito, por lo que la producción patrimonial también es un mito y Lotman establece al mito como un pensar de las culturas arcaicas no occidentales, es decir que Lotman está mitificando la cultura occidental como la válida y tipificando a las culturas arcaicas no occidentales, con un pensar puramente mitológico.

Eco y Barthes exponen al símbolo y al mito como dos formas de producción y de lectura semiológica de las que es necesario estar conscientes para la producción patrimonial en el museo. El símbolo como el indecible que por su misma cualidad permite salvaguardar identidades culturales y el mito que se construye para explicar los valores de una sola cultura, pero que no deberá verse como el único válido en el sentido religioso tradicional, sino simplemente como una expresión y explicación cultural de valores temporal y espacialmente limitados.

¹² Mignolo, Walter, “Interculturalidad desde la perspectiva de los estudios coloniales, post coloniales” En: Seminario Andino, *Conflictos y Políticas Interculturales: Territorios y Educaciones*, Cochabamba, Bolivia, octubre 1999.

La Semiótica en el Patrimonio

En términos semióticos, el elegir un bien como patrimonio quiere decir que se está haciendo una producción de sentido. Eliseo Verón¹³ establece tres aspectos fundamentales para todo sistema productivo: producción, circulación y reconocimiento/recepción, que mantienen una relación circular. Existe un *desfasaje* entre producción y recepción por lo que nunca hay un solo efecto en la recepción. Verón resalta la importancia de las condiciones sociales de producción y de las condiciones sociales de recepción e indica el desplazamiento que existe entre las condiciones de producción y las condiciones de recepción.

Si se aplica este modelo a la producción de sentido del patrimonio, el *desfasaje* sería doble ya que hay primero las condiciones del elemento en el momento de su existencia inicial, segundo las condiciones en el momento en que es elegido patrimonio y, luego, las condiciones de la recepción. Según este modelo, podemos entonces reconstruir las condiciones sociales de la producción del texto¹⁴ (bien patrimonial) y las condiciones de su elección. El análisis mitológico de Barthes también advierte sobre la intención que conlleva la producción de sentido. El reconocimiento solo se puede inferir desde la producción del texto, pero no en la recepción.

Este trabajo se sirve del modelo semiótico de Verón, sumado al anterior argumento del modo simbólico de Eco y al análisis del mito de Barthes, para el estudio de caso: El Museo de Las Culturas de Cotacachi. Investiga la intención de los creadores en la producción

¹³ Verón, Eliseo, *Semiosis de lo Ideológico y del Poder*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones CEIC, 1995.

¹⁴ Texto aquí toma la definición de Verón como lo que está circulando en la sociedad de manera escrita, oral u otra forma fuera del lenguaje, es decir como objetos empíricos identificables en la realidad.

misma del museo, para descubrir el sentido que busca producir y el reconocimiento o el no-reconocimiento que se realiza en el momento de la elección del patrimonio y las condiciones sociales dentro de las cuales se realiza.

García Canclini¹⁵ realiza un extenso estudio de los bienes patrimoniales, pero me pregunto por qué no toma en cuenta los estudios semiológicos y más bien toma una posición contraria al considerar que es importante investigar la recepción y solicita que los gobiernos investiguen los efectos de la recepción de los bienes culturales.

Raymond Williams¹⁶ ofrece una respuesta, al señalar dos troncos de los estudios culturales: uno que enfoca en lo estético y otro en lo social, lo que conduce a una generalización de lo cultural y de lo social. De esta manera se establece la estética en la cultura alta y en el lado opuesto las “comunicaciones de masas”, que dirigen las investigaciones hacia la búsqueda de los efectos de las llamadas “masas”. Williams critica que la inversión en los efectos comunicacionales en las masas, no es válido y que, además, la forma de investigación tradicional, al enfocarse en el efecto omite la intención en la producción misma. Una vez más, se revalida mi tesis inicial: la importancia de la intención en la producción misma del patrimonio. Parecería que Canclini, al instar que los gobiernos estudien los efectos, cae en la misma concepción de los estudiosos de las culturas de masas. Williams y Verón enfocan la importancia en la intención y en las condiciones sociales de la producción de sentido que, además, se refuerzan con las anteriores exposiciones de Eco y Barthes.

¹⁵ García Canclini, Nestor. *Antropología Aplicada*, Patricio Guerrero (Comp.), Ediciones UPS/Edic. Quito, Abya Yala, 1997.

¹⁶ Williams, Raymond. “Las comunicaciones como ciencia cultural”. En Martín Barbero, Jesús y Silva, Armando. comp. *Proyectar la Comunicación*. Santafé de Bogota, Tercer Mundo Editores, 1997.

Elementos Políticos del Patrimonio

Barthes define a la política como “[...] conjunto de relaciones humanas en su poder de construcción del mundo” (239). En este sentido, uno de los elementos políticos del patrimonio es el de la elección misma de lo que debe ser patrimonio y el cómo y por quién debe ser representado, producido y protegido. Si el patrimonio es una selección de la memoria que está sujeto a elección, se debería admitir una elección democrática, es decir participativa y representativa, por lo que se devela como uno de los puntos claves a ser desarrollado en las políticas culturales del patrimonio.

El patrimonio representa un valor de una comunidad imaginada ya que el patrimonio por sí solo no tiene valor, sino como representación cultural de una comunidad. Como tal, el hecho de que alguien tenga la facultad de asignar un valor a un bien (seleccionado) implica un uso de poder y si el poder siempre está en manos del mismo grupo socio-cultural, la representación patrimonial resulta unidimensional y se perpetúa, ya que representa un solo pensar, una sola cultura, una sola meta. La política patrimonial aplicada por el estado ha sido pues el uso del poder de representación.

García Canclini¹⁷ bien acusa que el patrimonio histórico es utilizado para mantener estable el régimen político, es decir que los bienes patrimoniales han sido, son y podrán ser utilizados como un mecanismo de poder, al imponer lo que se considera patrimonio que a su vez sirve para crear identidades y subidentidades.

¹⁷ García Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas*. México D.F., Grijalbo, 1990

Radcliff y Westwood señalan que en el Ecuador, los monumentos públicos son utilizados para marcar espacios imaginarios y “[...] constituyen nodos con respecto a los sentimientos de pertenencia, identidad y continuidad [...]” (91) pero al mismo tiempo sirven para alienar, distanciar y fragmentar. Se ve el uso del poder hegemónico que expone Canclini. Así se establecen jerarquías entre las diferentes regiones, otorgándoles más valor a unas que a otras y se utilizan las razas para establecer fronteras imaginarias territoriales (126).

La democracia tradicional ha pretendido dar acceso a los bienes del patrimonio y culturales, pero solo bajo parámetros homogéneos, previamente establecidos por las elites. Digo democracia tradicional, porque este concepto de democracia se basa en la autorización para que la mayoría elija, la mayoría este representada, es decir la mayoría exista políticamente. Sin embargo, la democracia ahora no puede excluir y dejar sin participación y representación a todos los sectores minoritarios. Por esto, se da una suerte de lucha de poderes entre los significados y entre los nuevos agentes que quieren asignar significados de valor que reflejen a su propia comunidad.

Canclini afirma que el patrimonio construye un imaginario de valor incuestionable para los diferentes grupos sociales, así pues, el patrimonio es donde sobrevive la ideología oligárquica. Los bienes culturales como los centros históricos y el saber mismo han sido constituidos por la clase hegemónica como lo auténtico y valioso frente a lo *otro* que luego ha sido incorporado como *folclor* o artesanía. Esto acentúa la diferencia entre lo culto y lo popular, este último que ha sido menospreciado.

Fernando Carrión¹⁸, en su estudio de Centros Históricos, critica el uso patrimonial que ha pretendido el traspaso entre realidades homogéneas y no ha tomado en cuenta al sujeto patrimonial, a la definición del proceso social y el conflicto inherente a este. Es decir que ha sido escenificado de manera fija y permanente, sin tomar en cuenta los grupos y las relaciones cambiantes que se han integrado en este territorio. Piensa que se puede mantener un centro histórico vivo, agregándole valor continuamente y enriqueciéndole, ya que de esta manera “... se le añade más pasado al presente” (12). Observa que anteriormente el sujeto patrimonial, antes limitado a las elites, se está abriendo hacia otros grupos poblacionales y por lo tanto se está democratizando el patrimonio. Por esto, ahora se debe escenificar el conflicto conformado por todos los ciudadanos que reclaman el patrimonio. Aclara que el derecho reclamado por todos los grupos debe coincidir con el deber ciudadano de su recuperación. De esta manera se nos muestra el Centro Histórico, la ciudad misma, como un escenario donde coexisten diferentes culturas que deben tener tanto derechos como obligaciones, es decir que la participación se vuelve un elemento importante en la resignificación del patrimonio cultural.

Canclini afirma que “[...] el patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos”(151). Cuando Canclini usa el termino teatralización del patrimonio está enfatizando en el componente de producción teatral, es decir está demostrando que no se presenta algo real, sino que justamente, las autoridades usan la representación teatral para escenificar un acto civil, un monumento o un museo, en la educación misma se impone una imagen fija hegemónica de lo que es la

¹⁸ Carrión, Fernando, Editor. Introducción: “El Gobierno de los centros históricos” en: *Desarrollo cultural y gestión en centros históricos*, Quito, FLACSO, 2000.

sociedad, de lo que vale en la sociedad y de esa manera se invalida e invisibiliza a los *otros*. Esta escenificación pretende establecer un origen, una verdad que fija las pautas bajo las cuales la sociedad debe recrearse, debe identificarse y lo que debe valorarse de ésta. La reproducción de las ceremonias y los rituales sirven para mantener la hegemonía y el patrimonio adquiere una forma naturalizada. Concluye Canclini que esta teatralización/escenificación se realiza desde la escuela, que hay una ritualización excesiva y un dogmatismo que incapacita a las personas a que actúen en respuesta a preguntas y situaciones diferentes, a vivir en el mundo actual heterogéneo y móvil, con el objetivo de “[...] neutralizar la inestabilidad de lo social.” (158).

No comparto esta afirmación de Canclini, apoyándome en el modo simbólico de Eco y en lo que se ha dado en la práctica en la sociedad ecuatoriana. En efecto, podemos ver la real movilidad de los movimientos indígenas que, en los últimos años, han logrado insertarse como actores políticos al mismo tiempo manteniendo sus rituales y ceremonias, y más aún, los rituales y ceremonias indígenas a los que han sido atraídos los sectores no-indígenas. Lo que más bien se descubre es el artificio de los indígenas en re-significar los símbolos de las ceremonias y rituales patrimoniales instituidos por el estado-nación, a los que se refiere Canclini, ya que estos ni llegan a todos, ni logran homogenizar las identidades.

Así se afirma que el modo simbólico permite una interpretación individualizada ilimitada. Además, se descubre que el patrimonio cultural, desde el estado-nación, da una apariencia de algo que no es real ni en su pasado histórico, ni en su presente, ya que no está representando a todas las culturas del país. Entonces lo que está escenificando es una intención de mantener el poder hegemónico. Pero esta intención no se efectiviza, ya que

subsiste un sitio semiológico impenetrable donde esa intención se demuestra inútil, el sitio del símbolo que no admite ser apoderado o fijado por elementos de representación, sino que permite mantener su propio sentido semiológico. Parecería que lo que ha ocurrido es una convivencia de diversos modos simbólicos y/o mitológicos a través de luchas internas de poder simbólico y semiológico.

La idea de teatralización del patrimonio de Canclini, y por tanto, de un escenario que antes de nada está vacío, nos remite a Claude Lefort¹⁹ quien afirma que la característica revolucionaria de la democracia es que el lugar del poder se convierta en una cara vacía. Indica así que los gobiernos son temporales y no pueden apoderarse permanentemente del poder para sí mismo y por esto es necesario que exista ese espacio vacío. Entonces el patrimonio, en su representación museificada, pensado en su esencia democrática y como escenario de poder, no debe entenderse como un escenario fijo y permanente, sino como un escenario también vacío, donde se permita el cambio y la representación y articulación de poderes que están en constante lucha material y simbólica, un espacio donde se pueda articular un proceso social siempre conflictivo pero real.

El teatro por excelencia, es el teatro que brinda espacio para toda expresión cultural, que puede interpelar a todas las culturas en sus diferentes tiempos y espacios y donde acuden los que más están apelados a presenciar, a identificarse, o a criticar tal representación. Si tomamos al museo, como ejemplo del patrimonio cultural, y decimos que es un teatro donde se escenifican las culturas, vemos que los elementos democráticos de elección, participación y representación pueden encontrarse en este espacio patrimonial: la elección

¹⁹ Lefort, Claude, *Democracy and Political Theory*, Cambridge, Mass; MIT, 1986.

de lo que es patrimonio, es decir de lo que vale escenificarse debe darse por la participación de las diferentes culturas en la elección de los valores patrimoniales y en la representación-escenificación misma de ellos. Mas adelante veremos cómo a través de la interculturalidad podemos puntualizar los elementos necesarios en la escenificación de diferentes culturas.

Patrimonio, propiedad ¿de quién y para quién?

La institución de bienes patrimoniales da un nuevo sentido a la propiedad ya que el patrimonio otorga propiedad simbólica a la comunidad, no obstante la titularidad legal del bien. Más aún, en el patrimonio se pueden encontrar tres o más dimensiones de propiedad²⁰: la primera que es la propiedad legal de una persona natural o jurídica, que le da derecho a usufructuar directamente del bien²¹ pero que deberá obligarse a su preservación, la segunda es la propiedad autoritaria de la entidad gubernamental que le da el status de patrimonio y habla en nombre del estado y que adquiere el derecho y obligación de preservarlo por el valor cultural que se le ha reconocido, y la tercera que es la propiedad simbólica de la comunidad, que le obliga a contribuir a su preservación y a la vez le da derecho a reclamar su preservación.

Al otorgarle al bien un valor más allá del uso del propietario individual se le da un valor permanente comunitario que deberá continuar dando testimonio del valor social en el tiempo. El patrimonio entonces crea un concepto de *propiedad comunitaria* como objeto y sujeto responsable de su preservación. Para que esta responsabilidad propietaria sea asumida, los bienes patrimoniales deberían entonces contener el sentido simbólico de la

²⁰ Si contamos organismos internacionales como UNESCO, ésta sería la primera propiedad autoritaria.

²¹ Puede ser el propietario y habitante de una edificación colonial o una congregación religiosa en el caso de una iglesia, etc.

comunidad cultural a la que pertenecen, que podrá ser divulgado y compartido entre las diferentes comunidades culturales, y que sirva como un soporte de la identidad comunitaria. Ahora, además hay que tomar en cuenta que se entabla el derecho de la propiedad intelectual que está ligado a la cultura. Aquí es necesario revisar los conceptos de propiedad individual proveniente de la visión occidental individualista y competitiva frente a la de propiedad colectiva de reciprocidad proveniente de la cosmovisión indígena.

Las instituciones internacionales, como la OMPI -régimen internacional de propiedad intelectual, intentan designar como bienes patrimoniales de la humanidad a bienes patrimoniales tradicionalmente comunitarios, como el uso medicinal de las plantas. La biodiversidad está amenazada por mega proyectos financiados internacionalmente que buscan la homogenización, ya que se enmarca en un pensamiento uni-cultural de valores. ¿A quién beneficia y a quién perjudica esta apropiación? Debemos entonces re-pensar estos conceptos de propiedad privada o social-cultural de la biodiversidad. Se deberá establecer el derecho de uso a nivel local y/o a nivel global. ¿Qué es lo que un régimen internacional busca cuando se declara un bien patrimonio de la humanidad?

Se descubre que los derechos de propiedad intelectual están dirigidos a proteger inversiones de capital y no al reconocimiento por su valor de creatividad cultural e identitario. Los propietarios naturales originales terminan perdiendo estos recursos (el valor curativo de las plantas) tanto en lo cultural como en lo económico, ya que pasan a ser patentados para beneficio económico de farmacéuticas transnacionales. Es decir, no existe respeto por los valores culturales, no se ha planteado una filosofía intercultural.

El *folclore*, es el producto de las culturas de los pueblos indígenas; las creaciones originarias de grupos que se fundan en la tradición y que son reconocidas por manifestar una identidad cultural. Los valores culturales de un pueblo se transmiten a través de la oralidad, por la imitación u otros medios. Sus formas son: el lenguaje, literatura, música, baile, juegos, mitología, rituales, costumbre, artesanías, arquitectura y otros artes²².

¿Quién debe proteger esta propiedad cultural? ¿Los pueblos creadores y poseedores originales, el estado-nación, los regímenes internacionales?²³ El poder de propiedad que otorga los derechos de propiedad intelectual, ¿no serían una apropiación del Estado, para otorgar propiedad a terceros en vez de salvaguardar la propiedad cultural local para el beneficio nacional? Es claro que existen conflictos culturales, pero estos se cruzan con conflictos de intereses económicos y de poder.

Otros Actores del Patrimonio.- El Director General de la UNESCO, Federico Mayor²⁴, en 1999 declara que la UNESCO nació luego de la Segunda Guerra Mundial con el fin de promover una cultura de paz y democracia. Al declarar un bien como patrimonio de la humanidad se adiciona otra dimensión al sentido de propiedad, ya que no es una nación la que reclama el patrimonio sino, la UNESCO a nombre de toda la humanidad. En 1989, al fin de la guerra fría, debido a los cambios que surgen en los países comunistas -como en la antigua Yugoslavia- muchos grupos étnicos adquieren independencia. Esto provocó una

22 “Recommendations on the Safeguarding of traditional culture and Folklore”, Adopted by the General Conference at its Twenty-fifth session, Paris, 15 November 1989, in: *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*, Edited by Peter Seitel, Center for Folklife, and Cultural Heritage, Washington, D.C Smithsonian Institution, 2001.

23 En la actual guerra contra Irán, se destruyó patrimonio cultural de la humanidad sin que ningún régimen internacional hiciera nada por evitarlo.

24 Mayor, Federico, Discurso en: *Safeguarding Traditional Cultures, A Global Assessment*, Peter Seitel Editor, Center for Folklore and Cultural Heritage, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2001.

renovación en la búsqueda de identidad cultural en sus culturas locales tradicionales, por lo que la UNESCO dio una renovada importancia al patrimonio cultural y recomendó salvaguardar la cultura tradicional y el *folclore*; así se incorpora el concepto de patrimonio oral de la humanidad abriendo el concepto a lo intangible.

Al mismo tiempo, en 1989, la Agencia Española de Cooperación Internacional emprende su campaña de preservación de bienes patrimoniales en América al acercarse el quinto centenario del “descubrimiento de América”. Este organismo internacional instará a los países a preservar su legado histórico. Aquí se puede advertir una clara conciencia de riesgo de que se pierda la memoria histórica de España en América y, por lo tanto, su interés en preservarla. Actualmente, los estados también enfrentan la influencia de estos y otros actores que lo que proponen es, de parte de la Agencia Española: asignar fondos del presupuesto nacional a restaurar el legado histórico del pasado colonial.

Vemos así como los cambios geopolíticos y la globalización han obligado cambios en las políticas patrimoniales y hay ahora una nueva concepción de tesoros vivientes, de patrimonio oral y patrimonio intangible²⁵, como las artes interpretativas. Se ve pues, que cada instancia internacional al hacer estas recomendaciones tiene una posición e intención política sobre el hacer del patrimonio cultural internacional, por lo que se debe investigar cada una de las políticas culturales impuestas al patrimonio por estas u otras agencias internacionales, ya que cada una tendrá un interés para su ingerencia y se deberá asegurar que no interfieran u obstruyan los intereses comunitarios y nacionales.

²⁵ Existe un debate sobre el concepto de patrimonio intangible.

En el Ecuador, las comunidades indígenas están reclamando su participación en el patrimonio como un bien cultural ancestral que les interesa proteger. Por lo que las políticas culturales deberán involucrar a estos nuevos actores en la realización de las políticas mismas donde se deberán negociar significados, espacios y tiempos de representación.

El Patrimonio en la Globalización

Se considera que la globalización, a través de la mediatización y de la reproducción, ha provocado la homogenización y la difusión de los bienes patrimoniales simbólicos. Hay una apropiación universal de los bienes, pero es una apropiación superficial y descontextualizada. Existe una mayor demanda de bienes culturales, por lo que estos se han difundido masivamente. Lechner²⁶ señala que antes de la globalización, había una “[...] congruencia de política, economía y cultura en un mismo espacio delimitado[...].” (74) Ahora ya no hay límites sociales ni culturales, estos se mueven “[...] entre adentro y afuera, entre el prójimo y el extraño. La aceleración del tiempo resulta del desarraigo con el pasado que parece demasiado pesado y por la pérdida del horizonte de futuro que a su vez desemboca en un “presentismo acelerado” (Ibid).

El orden, dice Lechner, requiere de un marco temporal y como se ha perdido este marco temporal hemos quedado en des-orden. En este contexto, la voluntad humana no conduce, sino que es conducida automáticamente por el mercado. Las identidades colectivas, se deshacen a la vez que las personas se han individualizado en sociedad, pero sin el patrón de las identidades colectivas se hace difícil la elaboración de la identidad individual. Así pues, la memoria se individualiza, es decir que la historia misma es creada individualmente

²⁶ Lechner, Norbert, Op. Cit.

de acuerdo a las experiencias personales e igualmente el futuro adquiere una “perspectiva individual”; se puede decir que de esta manera nos convertimos en el *otro* enfrente a los demás. Hay una “delimitación del campo temporal” que enmarca el “espíritu de la época [...] el desencanto”(76). La globalización abre las fronteras territoriales y se cuestionan “[...] los límites sociales y culturales que circunscriben “lo propio” [...]” (77). Esto obliga a la sociedad a redefinirse a sí misma y a la manera de convivir socialmente.

La naturaleza misma se ha convertido en un bien patrimonial y como dice Ariño²⁷, “La conciencia de riesgo (p.3., calentamiento global, explosión atómica) genera un movimiento de defensa, de conservación, una solidaridad defensiva, que se plasma tanto en la ecología como en el patrimonio”. Ahora entonces se habla de patrimonio cultural y de patrimonio natural. ¿No forman uno parte del otro, es posible separarlos?

Las opiniones expuestas parecerían indicar que el patrimonio, como ha sido conceptualizado hasta ahora y en medio de la globalización ya no cumple su función. El desborde de las fronteras, de las comunicaciones, que ha conducido al desorden cultural demanda un re-ordenamiento de los bienes patrimoniales en un nuevo marco interpretativo intercultural. Enfrentados con las múltiples opciones que ofrece la globalización, estamos obligados a repensar los conceptos de identidad, de patrimonio, y a una comprensión más profunda de las culturas que vamos descubriendo, asumiendo y recreando.

En vista a lo antes dicho, no se puede pensar en el patrimonio sin al mismo tiempo pensar en políticas culturales. Las políticas culturales del patrimonio son iniciativas de

²⁷ Ariño, Antonio. Op Cit.

construcciones simbólicas desde múltiples espacios: Organismos Internacionales, Estados, Comunidades, Movimientos Sociales. Esto implica una gran complejidad de agentes, de luchas y por lo tanto una necesidad imperativa de examinar y actualizar las actuales políticas culturales, de repensar el patrimonio desde otras perspectivas culturales que ayuden a enfrentar las nuevas demandas de representación, dentro de un nuevo marco democrático participativo. Surge la interculturalidad como un nuevo paradigma, por medio del cual repensamos las creaciones patrimoniales de todas las culturas que habitan el espacio del estado-nación.

Conclusiones

Inicialmente se propusieron interrogantes que se ha intentado contestar: ¿Cómo nacen estos conceptos, por qué y para qué?, ¿quiénes son los que están detrás?, ¿cuál es la intención de estas acciones? Lechner ha demostrado que la concepción de Patrimonio nace dentro del concepto de estado-nación, para construir una identidad nacional. Es el sector que mantiene el poder político quien instaura los conceptos de bienes patrimoniales y con la intención de mantener la hegemonía política.

A través de Eco, Verón, Williams y Barthes he podido consolidar mi propuesta inicial de que es en la producción misma del patrimonio donde se puede y debe transparentar la intención que va detrás de las representaciones patrimoniales. Es allí donde se puede establecer quién crea el patrimonio, quién lo valida, para qué y para quién. Se identificaron además tres elementos importantes para la creación del patrimonio desde la producción misma: la *intención*, que se devela en la *selección* de la memoria histórica y la *comprensión* de los diferentes modos simbólicos y mitológicos.

Se ha expuesto, que la intención de las creaciones patrimoniales desde el estado-nación han fracasado en su intento de crear una identidad uni-cultural. El museo, como escenario de las culturas, necesita revitalizar su producción y la interculturalidad aparece como una nueva manera de re-construir el patrimonio cultural tomando en cuenta a todas las culturas en equidad y transparencia. En el siguiente capítulo se inicia explicando el pensar local de la interculturalidad para luego acercarnos a la producción misma del patrimonio en el Museo de las Culturas de Cotacachi: un escenario que se piensa intercultural.

CAPÍTULO II

LA INTERCULTURALIDAD EN UN MUSEO

Este capítulo intenta explicar el concepto de la interculturalidad a través de miradas locales ya que interesa ver desde dónde surge, por qué y para qué. Se inicia viendo dónde se está hablando de interculturalidad y se ahonda en el concepto de cultura desde los Estudios Culturales lo que ayuda a establecer la importancia teórica de la producción del patrimonio cultural. Se presenta el pensamiento indígena desde sus lugares de enunciación, junto con el pensar social y el intelectual-académico que interesa para el tema. Desde allí mi intención para el estudio de caso es ver cómo se está aplicando el concepto intercultural en el patrimonio cultural local “El Museo de las Culturas” de Cotacachi, por lo que se aborda el significado de museo para luego recorrer el museo.

Interculturalidad

La palabra intercultural literalmente significa “entre cultural”, es decir, todo lo que pasa entre diferentes culturas. Cultura entendida inicialmente como el grupo, comunidad, nación, etc, que comparte un sentido común, una forma de ser, de vivir, de ver el mundo y de accionar; es decir, de crear y recrear el mundo alrededor de uno. Es quizá en este sentido literal que inicialmente se esbozan ciertas comunidades en el Ecuador que se dicen interculturales, como Otavalo y Cotacachi. ¿Por qué se da esta autodenominación con más fuerza en estos sitios? Quizá porque es allí donde los indígenas han llegado a sitios de poder en las respectivas alcaldías y empieza a repercutir el conflicto intercultural, ya que se invierte el orden pre-establecido. Se siente una inquietud, unos en su nuevo sitio de poder y otros de subalternos y es desde allí que intento hablar más prácticamente de cómo se está procesando la interculturalidad en el escenario del patrimonio.

Lo que ocurre efectivamente, es que los blanco-y-mestizos²⁸ están sujetos al poder de los cargos municipales que ostentan los funcionarios indígenas. ¿Por qué tanta incomodidad? El conflicto aquí es tanto racial como cultural. Desde la época colonial se instauró la relación de colonizador-colonizado que autoriza el poder al primero e impone la subordinación al segundo, lo que llama Quijano²⁹ la colonialidad del poder. Esta institucionalidad gubernamental y educativa de los blanco-y-mestizos les ha enseñado que ellos son los cultural y racialmente superiores, con derecho a mantenerse eternamente en el poder y que los indígenas siempre tendrían que estar delegados a funciones consideradas inferiores. Estos sentimientos de superioridad fueron establecidos por el paradigma occidental de superioridad de la raza blanca, de la cultura occidental y desde la masculinidad. La conformación del estado-nación es una continuación de este paradigma occidental.

Resurge ahora la cultura indígena en un sitio de poder y los blanco-y-mestizos se extrañan al ver un nuevo orden cultural epistemológico, ya que la cultura indígena se organiza a través de su cosmovisión ancestral que enfatiza en relaciones comunitarias y de reciprocidad. En cuanto a los indígenas, han sufrido humillaciones y han esperado, como se los ha enseñado culturalmente, al eterno retorno ya que el tiempo es circular, por lo que nada, ni el poder se detiene permanentemente. Así ellos han esperado pacientemente y ahora desde los poderes locales -un poco en broma, un poco en serio- expresan que si ellos han sufrido por 500 años, que los mestizos se aguanten un poco. Sin embargo, debemos

²⁸ Digo blanco-y-mestizos, ya que encuentro que existe una confusión entre la identificación racial y cultural además, el término mestizo parece llegar con una cierta connotación de racismo desde los indígenas y blancos.

²⁹ Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". En: *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, editado por Santiago Castro-Gómez, Oscar Guardiola-Rivera y Carmen Millán de Benavides. Bogotá, Instituto Pensar-Centro Editorial Javeriana. 1999

tener cuidado de no generalizar lo que dicen los indígenas, ya que estaríamos desconociendo las diferencias que existen entre sus culturas y sus posicionamientos.

Frente a este escenario es que se intenta ahora construir la interculturalidad ya que no quiere significar únicamente la interacción que se da ahora entre las culturas sino lo que quiere, más que significar, es construir un nuevo mundo de equidades culturales y sociales donde el que no está ese momento en el poder vea y sienta la posibilidad de compartir el poder a través de su participación, manteniendo la posibilidad de poder hacer, poder influir y ser/estar representado, lo que implica ya su reconocimiento como individuo. Es en esta posibilidad de poder hacer que recuperamos nuestra dimensión política como: “...conjunto de relaciones humanas en su poder de construcción del mundo” (Barthes, 239) al estar todos posibilitados para la agencia política. Se establece así la interculturalidad como un proceso innatamente político.

El concepto de cultura de Hall nos ayuda a entender la interculturalidad: algo movable, no estable, difícil de asir y por tanto de definir ya que nunca está acabado. Pero, más allá, Hall pone énfasis en la importancia de los significados compartidos, es decir, se refiere a la producción y al intercambio de significados entre miembros de una sociedad o de un grupo que comparten un sentido de lo que pasa a su alrededor. Cultura, dice Hall, se refiere también a sentimientos, pertenencias “attachments” y emociones igual que a conceptos e ideas. Es decir que “[...] los significados culturales no están solo *en la cabeza*. Ellos organizan y regulan las prácticas sociales, influyen nuestra conducta y

consecuentemente tiene efectos reales y prácticos”³⁰. Las cosas por sí solas no tienen un significado, somos nosotros los que les damos el significado mediante la manera en que las representamos y por el marco hermenéutico que les otorgamos. “El significado es lo que nos da el sentido de nuestra propia identidad, de quienes somos y con quien pertenecemos” (Ibid). Goffman³¹, quien elabora extensivamente el concepto de marco, significa marco como una manera de delimitar una situación que se asume construida de acuerdo a principios organizativos que gobiernan los eventos y nuestro involucramiento subjetivo en ellos. (10) Se refiere, Goffman, a la estructura de la experiencia dentro de la cual se da un sentido. Estos conceptos de cultura y marco, toman crucial importancia al aceptar que cuando se produce un museo se delimita un marco interpretativo uni-cultural o inter-cultural.

El sentido de cultura de Hall devela al museo como un sitio de poder, ya que tiene la facultad de representar a través de una puesta en escena que puede construir, igual que puede anular o invisibilizar identidades, conocimientos y creencias. Dicho esto, la interculturalidad no se puede definir como algo claro y preciso, sino más bien como un proceso, una manera de proceder dentro de diversos paradigmas: identitario, patrimonial, social, económico, político, etc. En definitiva, no nos sirve crear discursos sobre la interculturalidad a menos que estén ligados a una verdadera práctica social, política o económica, o a una representación patrimonial cultural o identitaria. Si hablamos de interculturalidad que no esté ligada directamente a una de estas prácticas o representaciones, nos quedamos tan sólo en otro discurso teórico.

³⁰ Hall, Stuart. *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997.

³¹ Goffman, E. *Frame Analysis*, Cambridge, Harvard University Press, 1974, P.3.

La Construcción de la Interculturalidad en el Ecuador

Son los indígenas en el Ecuador quienes empiezan con fuerza el diálogo intercultural, ya que lo hacen ahora desde un lugar de poder adquirido y son también estos blanco-y-mestizos que han sido desubicados y necesitan reencontrarse. Estas diferentes culturas se encuentran en una búsqueda que aún no conoce las fronteras ni límites, pero que al trocar su sitio necesitan elaborar otras bases que enmarquen este nuevo acontecer de relaciones político-culturales. Estas búsquedas obligan a acudir a la interculturalidad y es entonces que todos empezamos a preguntarnos ¿qué mismo es esto de la interculturalidad? Catherine Walsh señala que existen muchas interpretaciones sobre la interculturalidad,³² pero debemos verlas desde su propia realidad, es decir, desde lo local aunque estén “[...] imbricadas en diseños globales” (115), por lo que a continuación se dan las posiciones locales sobre la interculturalidad.

Fernando Buendía, dice: La unidad de interpretación, o sea, la ideología política común, es el elemento central y ordenador para una acción intercultural liberadora.³³ Es decir que Buendía da una relación directa entre la interculturalidad y la política: *la ideología política común* y es en ese punto político donde se unen todas las culturas, en la búsqueda de la equidad entre las diferentes culturas, equidad cultural, económica, social, política, etc. A continuación se verá entonces como esto se va concretando en los diversos sectores culturales y sociales.

³² Walsh, Catherine. “(De) Construir la interculturalidad, Consideraciones Críticas desde la Política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador” en: *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*, Norma Fuller, Editora, Lima, Mayo 2002.

³³ Buendía, Fernando. “Multiculturalidad e interculturalidad en la experiencia de los movimientos sociales”, en *Diálogo Intercultural, Memorias del Primer Congreso Latinoamericano de Antropología aplicada*, Quito, 25-29 Enero, 1999, Abya Yala, 2000.

La CONAIE, Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, se constituye en los años 80 y es cuando los indígenas se insertan como actores sociales. En respuesta al reconocimiento de la existencia de diferentes culturas en el espacio nacional, proponen el cambio del estado uninacional al estado plurinacional, a fin de obtener el reconocimiento y la participación de todos los diferentes pueblos-naciones ecuatorianos. Definen así Estado Plurinacional:

Es la organización de Gobierno que representa el poder político, económico y social del conjunto de pueblos y nacionalidades de un país: es decir, el Estado Plurinacional se forma cuando varios pueblos y nacionalidades se unen bajo un mismo gobierno, dirigidos por una Constitución. Distinto al actual Estado Uninacional que es la representación de los sectores dominantes.³⁴ (CONAIE, 52)

Esta propuesta demuestra con obviedad que la Política Cultural del estado ecuatoriano, de crear una identidad homogénea a través de la construcción del Patrimonio Cultural Nacional, había fracasado en su intento. En respuesta a sus demandas, en 1988 el gobierno social-demócrata crea la Dirección Nacional de Educación Intercultural Bilingüe, sin embargo, en el Proyecto Político de la CONAIE en 1994, se denuncia que está llevado por un control administrativo y una visión de Estado Uninacional y se propone “Fomentar una Educación Bilingüe Intercultural Científica, orientada a la solución de los problemas económicos, sociales y culturales de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas” (Ibid, 44).

En 1989, Miguel Puwainchir, Alcalde de Huamboya, en la Provincia Morona Santiago, da una conferencia para la UNESCO sobre *La Globalización de la Interculturalidad*³⁵. Aquí la idea de la interculturalidad está ligada a la coexistencia de culturas que luchan entre sí.

³⁴ CONAIE, *Proyecto Político de la CONAIE*, Consejo de Gobierno de la CONAIE, 1994.

³⁵ Puwainchir Miguel, “The Globalization of Interculturality” en: *Safeguarding Traditional Cultures, A Global Assessment*, Peter Seitel, Editor, Washington, D.C., Center for Folklife and Cultural Heritage, Smithsonian Institution, 2001

Denuncia la irresponsabilidad de la república nacional que ignora la diversidad de culturas que coexisten en los estados modernos, y señala que en el Ecuador, solo a través de la acción conjunta de todos los grupos indígenas, se ha logrado establecer un espacio respetable tanto social y políticamente. Se anota que inicialmente, las diferentes culturas indígenas han debido llegar a acuerdos en igualdad de condiciones, en esa búsqueda de equidad común para todos ellos. “Nosotros”, dice, “...valoramos nuestra identidad. Nosotros valoramos nuestra cultura. Nosotros hemos mantenido nuestras identidades como miembros de nuestras culturas, y nosotros hemos resistido ser asimilados por otros grupos culturales [...] Nosotros trabajamos hacia buenas relaciones interculturales” (65).

Pienso que el proceso intercultural en el Ecuador se empieza a poner en práctica políticamente a partir de la creación del partido político Pachakutik³⁶ que, liderado por el Movimiento Indígena representado por la CONAIE desde 1996³⁷, avoca a “ [...] una sociedad en donde se respete el derecho a la diferencia cultural o religiosa...” (1) ya que su objetivo es “[...] constituirse en un espacio de convergencia política de los pueblos y nacionalidades indígenas, de las organizaciones sociales urbanas y rurales y del conjunto de la ciudadanía” (1). Debemos admitir que muchas veces Pachakutik-Nuevo País es llamado o pensado como un partido político de los indios, pero no es así. Es a partir de la conformación del MUPP-NP que justamente podemos empezar a hablar de una práctica política intercultural ya que Pachakutik está representando tanto a indio-y-mestizos como a

³⁶ Igualmente podemos decir que en México el Movimiento Zapatista es un movimiento político intercultural, que en una forma de accionar diferente al del ecuatoriano, también recupera las tradiciones indígenas locales pero que esta conformado no solo por indígenas sino por intelectuales de izquierda y otros sectores de la sociedad, en un nuevo marco de respeto e igualdad que se reivindican frente a la visión homogenizante occidental.

³⁷ El Movimiento de Unidad Plurinacional Pachakutik-Nuevo País, *Ideología, Política y Programa de Gobierno*, Quito, Nov. 15, 2001.

blanco-y-mestizos dentro de un marco de relaciones de respeto e igualdad cultural. Se entabla así, una nueva forma de relacionarse entre culturas diferentes en un nuevo proyecto político a largo plazo que trabaja conjuntamente hacia la construcción de una nueva sociedad intercultural. Como bien dice Luis Macas “ [...] dentro de Pachakutik no estamos solo los indios, están los trabajadores, los sindicatos, están los colegios de profesionales [...] están los ecologistas, un frente político de mujeres indígenas y no indígenas, es decir, participamos todos”³⁸.

En Pachakutik se recuperan las perspectivas indígenas, que deben entrar en diálogo entre sus diferentes etnias y con otras culturas. De esta manera crea un nuevo marco de acción política, que busca transformar las relaciones políticas y de poder, desde adentro hacia afuera. A continuación se dan sus posicionamientos culturales e identitarios:

El MUPP-NP nace como la necesidad de abrir un espacio nuevo, diferente e inédito en la historia de nuestro país, y de los sistemas de representación política, aquel espacio en el cual puedan confluír diferentes sectores de la sociedad civil bajo una matriz epistemológica diferente en el campo de la política, aquella de la interculturalidad, como reconocimiento de la profunda diversidad de nuestros pueblos y de la necesidad de aceptar, reconocer y proteger las diferentes opciones y matrices culturales, políticas e ideológicas que habitan en nuestro país [...] Aquella matriz que diferencia al MUPP-NP de los partidos tradicionales de la izquierda, así como de los movimientos de resistencia y liberación es la unidad en la diferencia, y la diferencia como criterio axiológico de respecto a la convivencia humana.³⁹

Ahora se entiende que cuando dicen la unidad en la diferencia, significa la unidad en la persecución de su objetivo de equidades comunes. Se destaca aquí que políticamente se opone al modelo neoliberal, que no tiene un proyecto mancomunado sino de libre mercado y, por lo tanto, a intereses de sectores específicos. Luego proponen:

³⁸ Macas, Luis. “¿Cómo Se Forjó la Universidad Intercultural?” En: <http://uinpi.nativeweb.org/docs/macass2/macass2.html>

³⁹ El Movimiento de Unidad Plurinacional Pachakutik-Nuevo País, Ideología, Política y Programa de Gobierno, Quito, Nov. 15, 2001, P.3.

[...] una transformación y ruptura epistemológica [...] Epistémica porque altera las condiciones de verdad las nociones de sentidos y las posibilidades de acción dentro del campo de la política...porque propone una mirada sobre nuestra historia, nuestra raíces más atávicas, nuestras formas culturales históricas...el MUPP-NP reconoce el legado de las naciones y los pueblos originarios que habitaron nuestra geografía.” (Ibid, 4)

Es un proyecto descolonizador del conocimiento mismo, ya que recupera nociones originarias que han estado cubiertas por la imposición de las verdades del colonizador.

Sobre la Interculturalidad dicen:

La noción de interculturalidad implica una transformación de los imaginarios simbólico sociales que han sido construidos desde la imagen del poder y la dominación, y de su instrumentalización a través de los sistemas de enseñanza, de los aparatos ideológicos, eclesiales, simbólicos, etc. La interculturalidad implica un dialogo en condiciones de respeto y relativizando los valores de cada cultura (Ibíd.,5)

Con relación al patrimonio cultural, se destacan los siguientes señalamientos del proyecto de Pachakutik: la producción/representación de los imaginarios simbólicos que valoricen las identidades de todas las culturas y la recuperación del conocimiento ancestral a través del diálogo intercultural en condiciones de respeto. Más adelante señalan la necesidad de patentar los saberes ancestrales a nivel mundial, ya que esto podría aportar beneficios para todo el país y además se llama a “ [...] un retorno a la paz con la naturaleza” (Ibid,14).

La Universidad Intercultural nace en el nuevo milenio⁴⁰, como otro de los importantes ejemplos de la praxis intercultural en el Ecuador, que busca “[...] emprender un diálogo teórico desde la interculturalidad” (Ibíd., 2). Luis Macas, señala que también aquí han participado “[...] hombres y mujeres indígenas y también no-indígenas. En este equipo de

⁴⁰ <http://uinpi.nativeweb.org/folleto/folleto.html>

creación de la Universidad estamos indígenas y no indígenas, porque proclamamos la interculturalidad”(Ibid).

Aquí se da la interculturalidad como la búsqueda de la reivindicación de lo indígena, no solamente por los indígenas, sino por una gama de sectores raciales, culturales, sociales, etc., desde sus propias bases y con sus propios agentes. La reivindicación de lo indígena confronta el pensar hegemónico occidental e impone reglas del juego donde los indígenas ya no son objetos de estudio, sino sujetos participativos que exigen ser representados en todo ámbito. El pensar indígena sobre la interculturalidad se centra en reivindicaciones identitarias y “[...] su relación intercultural con el mundo universal”⁴¹ es decir, que la identidad, si es que ha sido subjetivamente subalternizada, se debe recuperar desde adentro y hacia fuera obteniendo su reconocimiento en igualdad de condiciones.

Desde esta visión indígena, la identidad cobra dos perspectivas: individual y colectiva. La identidad colectiva abarca “ [...] valores tales como la lengua, la tierra, la cultura, la historia, la filosofía” (Ibid, 1). El fortalecimiento de la identidad colectiva e individual es básico para “[...] fortalecer la autoestima de tal manera que disipe de si los sentimientos de inferioridad” (Ibid,2). Desde esta visión, la interculturalidad facilitaría fortalecer la identidad individual y las relaciones con otras identidades. Cuando dicen “Por interculturalidad entendemos el respeto mutuo de identidades diversas” (Ibid), está claro que lo que se busca es el respeto y equidad cultural. Para que se de el proceso intercultural es necesario “ [...] la relación de valor a valor” (Ibid) es así que la interculturalidad se ve como equidad en todo ámbito y por lo que se la puede aplicar en los contextos: social, económico, filosófico, etc., ya que lo que busca es la condición de equidad.

⁴¹ <http://uinpi.nativeweb.org/docs/ushina/ushina.html>

La concepción indígena del tiempo espacial cíclico conduce a una contemporaneidad entre las cultura originarias y las culturas universales. “ [...] una visión de contemporaneidad mira a los acontecimientos desde el presente, se fortalece en el pasado y se proyecta al futuro”(Ibid, 1). Esta concepción ofrece una respuesta al *presentismo acelerado*, que Lechner reclama en el capítulo anterior cuando habla del patrimonio en la globalización, ya que la concepción de la contemporaneidad indígena permite rescatar los conocimientos originarios y la filosofía de “[...] un pensamiento cosmovisivo que contiene una propia racionalidad” (Ibid, 3).

Es decir, que la contemporaneidad justamente no permite alejar el caudal ancestral, sino que más bien lo acoge en el presente para la proyección hacia el futuro. Por lo que ellos piden que los saberes originarios no sean solo piezas de museo, sino que se incorporen “[...] al concierto universal de las ciencias [...]. La visión filosófica de interculturalidad científica plantea crear ciencia indígena a partir de los conocimientos presentes y perennes de los pueblos indígenas” (Ibid,3)⁴². No se rechazan los conocimientos adquiridos actuales ni los posibles futuros, sino que hay la intención de rearticularlos con el conocimiento ancestral, de enlazar el pasado con el presente y el futuro. Esto se conecta directamente al patrimonio cultural dando un espacio que obliga a la articulación y a la movilidad de la representación patrimonial, ya que la recuperación de la memoria se dirigiría a la búsqueda de la memoria ancestral desde la visión indígena misma, intentando aplicar conceptos olvidados y perdidos a manera de soslayar esa *aceleración del presente*.

⁴² Estos conceptos están en simpatía con una corriente intercultural universal que la expresa el filósofo: Ram Adhar Mall quien define a la filosofía intercultural como una orientación nueva que propone una racionalidad de filosofía perennis ubicada localmente pero con entrecruces (overlapping) y universal.

En el artículo de Walsh (*De) Construir la Interculturalidad*⁴³, se puntualiza sobre los requerimientos del proceso intercultural. Se señala que para los pueblos indígenas y afro-ecuatorianos, la interculturalidad requiere de autoconocimiento para fortalecer sus propias identidades (132). Pero va más allá cuando dice que son también luchas cognitivas, por lo que es necesario desconocer la legitimidad absolutista del conocimiento para dar paso a conocimientos ancestrales y locales (135). Walsh cita a Juan García quien representa el movimiento de las comunidades negras “[...] que pretende [...] recuperar el poder que tenía sobre la tierra [...] los conocimientos que nos habían dicho que no eran conocimientos [...] a reaprender lo propio [...]” (136)

Puwainchir⁴⁴ considera que el conocimiento de las diferentes culturas debe ser un patrimonio de la humanidad, ya que el conocer las otras culturas no significa perder nuestra propia identidad. Según él, la globalización de la interculturalidad ayudará a que su gente y su cultura continúen a existir y expresa el miedo de ser destruidos y archivados en algún museo viejo.

Puwainchir insta a que el patrimonio cultural represente el conocimiento de todas las culturas que conforman el país territorial, a la vez que resiente el uso del museo como un sitio de representación de una sola cultura, Parecería que el museo es visto como un mausoleo que al petrificar lo ancestral indígena, lo invalida como cultura viva.

⁴³ Walsh, Catherine, “(De)Construir la Interculturalidad, Consideraciones Críticas desde la Política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador” en: *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*, Norma Fuller, Editora, Lima, Mayo, 2002.

⁴⁴ Puwainchir Miguel, Op.Cit.

La interculturalidad entonces viene al museo para recuperar estos elementos culturales ancestrales, re-vivificarlos de manera que se recuperen igualmente las identidades y los conocimientos ancestrales. La identidad y el conocimiento se apuntalan como elementos claves de la interculturalidad. La identidad se nutre del conocimiento, es decir del auto-conocimiento y del re-conocimiento cultural de todas las diferentes culturas. Así se entiende el concepto de geopolíticas del conocimiento, que cuestiona la colonialidad del conocimiento mismo para rescatar el conocimiento ancestral, particular local. Por esta vía, se recupera también, uno de los elementos ancestrales patrimoniales culturales tanto para los indígenas como para los negros: la tierra. Se esclarece también que no se debe separar los conceptos de patrimonio cultural y patrimonio natural, ya que la naturaleza es parte de la cultura misma.

El Museo

En su origen griego, museo significa lugar de las musas, es decir, fuente de inspiración para las acciones del presente y proyecciones futuras. Según Brandariz⁴⁵, este significado se perdió cuando en la Edad Media el museo devino un sitio de colección de objetos de arte y decoración para la iglesia y para la realeza. Luego a mediados del siglo 18 el museo, se convirtió en un espacio para el público. La Revolución Francesa (1789) abrió el espacio del museo-colección privado y limitado para la realeza, y lo puso a exposición disponible para el pueblo.

En el siglo 19 ya se hacen cambios conceptuales en la concepción del museo con un objetivo social y pedagógico. Influye la teoría evolucionista de Darwin que conduce a una

⁴⁵ Brandariz, Gustavo, A. *Museos del Siglo 21*, <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/temas/museos8.htm>

clasificación científica que desemboca en una nueva forma de codificación que otorga un sentido valorativo. Esta nueva concepción establece relaciones que conducen a separar e imponer niveles, jerarquías, es decir a una valorización lineal. De esta manera el conocimiento mismo se institucionalizó dentro de marcos específicos, valorativos y delimitados, creándose museos de: arte, historia, ciencias naturales, etc. A partir del siglo 20 surge “ [...] el concepto democrático de la cultura [...]” (2) cambiando el rol del museo de sitio de instrucción a sitio de: debate y reflexión que conduzca a desarrollos teóricos y críticos.

Canclini opina que los museos son la “[...] sede ceremonial del patrimonio [...]”⁴⁶. Comenta además, que los museos inicialmente almacenaban de manera fúnebre objetos del pasado histórico que no resultaba de disfrute para los visitantes, pero los sesenta cambia la concepción de los museos, se convierten en centros culturales y se diversifican con innovaciones escénicas y espacios de encuentro⁴⁷. De manera que en Europa y los Estados Unidos, donde la asistencia ha crecido enormemente, renuevan la visión hegemónica cultural y reconstruyen las relaciones rituales con el saber y el arte. Sugiere así, la necesidad de una política cultural orgánica a nivel nacional para renovar también nuestras concepciones de arte, cultura y patrimonio. Nótese que el sentido de renovación que aquí se sugiere no pretende seguir los cambios de la manera que se han dado en Europa y los Estados Unidos, sino dentro de nuestras propias experiencias, necesidades y aspiraciones locales.

⁴⁶ García Canclini, *Culturas Híbridas*. Grijalbo, México. D.F. 1990.

⁴⁷ El Museo de la Ciudad de Quito es un ejemplo en el Ecuador de este cambio de conceptualización.

Tras realizar estudios del Museo de Antropología de México, Canclini señala que los museos a veces enaltecen el arte antiguo solo como objeto estético, pero le retiran la función intrínseca del objeto exhibido (su estética social), su función en la vida cotidiana o ceremonial para lo que fue creado. Retomando el modelo semiótico de Verón, se da el desplazamiento en la representación, es decir que este tipo de representación anula el significado, el sentido de la existencia original del objeto y re-crea una escenificación totalmente alienada. Esta museología que busca una estética artística des-simbolizada, le roba el sentido social y mantiene el criterio de otorgarle valor desde la visión *culta*. Estas escenificaciones de los museos que abarcan diversas culturas y diversas etnias en escenas puramente estéticas, pretenden expresar una cierta solidaridad e igualdad que no existe, es decir, al poner las piezas indígenas ancestrales en los museos como patrimonio cultural, parecería escenificar un respeto y reconocimiento a sus valores, sin embargo, al ser expuestas, como antes dicho: como en un mausoleo, se devela la intención de exhibirlas como algo muerto, las desvalida.

Estas exhibiciones esconden las realidades sociales de cómo se han relacionado y cómo han existido, a veces incluso sobrevivido ciertos grupos indígenas. Sirven solo como un objeto visual que está alejado de su historia y uso real. Canclini observa que en el museo de antropología de México, la monumentalización y a la vez la miniaturización para representar la totalidad de la nación “[...] parece un testimonio fiel de la realidad [...] Para lograr este resultado son decisivos los recursos de teatralización y ritualización”(Ibid, 173). El efecto de monumentalización y minimilización no son casuales, es un recurso de la teatralización donde “Lo distinto se hace “soluble”, digerible, cuando en el mismo acto en que se reconoce su grandeza, se le reduce y vuelve ínfimo” (Ibid, 174) y señala que el

museo no incluye otras etnias importantes, a los negros, y a otras migraciones que han influido en la creación de la nación mexicana. Entonces lo que hace el Museo de Antropología de México es poner en escena un “[...] patrimonio cultural puro y unificado” (Ibid).

Se manifiestan dos maneras de escenificar el museo: como mausoleo y como teatro. El museo escenificado, desde la visión unicultural y desde un sentido de democracia que representa a una mayoría dominante, se convierte en un mausoleo para las culturas que están fuera de la uni-cultura dominante, no es teatro, ya que el teatro intenta dar vida y si se queda en una sola representación deja de ser teatro, se vuelve monumento. El museo escenificado desde la visión intercultural y desde un sentido de democracia participativa para todas las culturas sí puede convertirse en un teatro vivo, donde haya lugar para cambios de producciones, directores, actores y escenificaciones. La metáfora de teatralización y escenificación que usa Canclini ayuda a repensar el patrimonio y los museos específicamente, pero debemos apartarnos en el momento en que diferenciamos entre una escena que se establece como estática y el teatro que se hace en diversas escenas y por diversos actores. Es así que la teatralización se convierte en herramienta útil para el museo inter-cultural.

Elementos de la Interculturalidad en el Museo

La concepción de museo como teatro y los elementos interculturales que arrojan los enunciados locales anteriores sobre la interculturalidad permiten imaginar cómo podría ser el actual museo y su rol en la sociedad, cómo crear un nuevo marco interpretativo ya que se afirma que la intención misma, ya crea un marco conceptual interpretativo, una

hermenéutica. La escenificación impone sus límites que crea el marco que contiene un código interpretativo y valorativo. Este código es tomado por el sujeto observante quien lo pasa por un filtro que es su propio conocimiento y que también conlleva una intención subjetiva y objetiva del sujeto que lo decodifica. A partir de esto, él deberá aceptar, interpelar, negar o negociar el significado. Entonces lo que se solicita del museo es la participación de todos los actores culturales, que sea un sitio donde pueda haber un diálogo, una negociación de sentidos que conduzca a consensos de espacio-tiempo representativos en la escenificación misma.

Al presentarse, el museo inicialmente debería exponer su intención/objetivo y a través de una participación/negociación de las diferentes culturas, debidamente representadas, realizar la puesta en escena del museo que luego deberá solicitar la opinión y el comentario de los visitantes. Siempre tomando en cuenta que los receptores ya no son pasivos, sino agentes activos que construyen significados. A continuación se resumen siete puntos básicos que hemos ido recuperando de los anteriores enunciados sobre la interculturalidad para el nuevo marco hermenéutico que exige el museo intercultural:

- Develar la Intención/Objetivo del museo
- Representación/participación, con transparencia, de todas las culturas:
 - en la selección de la memoria
 - en la puesta en escena.
- Conocimiento y reconocimiento mutuo (valorizando lo ancestral y lo local)
- Reciprocidad cultural en términos de equidad (fortaleciendo identidades)
- Representación contextualizada

- Permitir un continuum en el tiempo-espacio
- Investigación continua que conduzca a creación, re-creación

La producción del museo deberá evitar la imposición de significados unilaterales, tomando conciencia de que el museo es una herramienta poderosa para reforzar identidades. Deberá observar como se conectan identidades culturales diferentes, considerando lo positivo y lo negativo, las luchas reales y como cada uno se ubica en toda la red de tejidos culturales. A continuación damos una mirada al museo de Cotacachi y sus mentalizadores, en busca de su intención, su conocimiento y su posibilidad de permitir la representación/participación cultural a todas las culturas locales. ¿No recuperaría así el museo su significado inicial de sitio de inspiración que recupere el pasado en el presente para inspirar un futuro mejor?

El Museo de Las Culturas de Cotacachi

Según *Cotacachi Capitales Comunitarios y Propuestas de Desarrollo Local*⁴⁸, editado por ONG's que apoyan el proceso participativo de desarrollo local, el Cantón Cotacachi nace como una escisión de Otavalo en 1861. Está ubicado en el sur occidente de la provincia de Imbabura en una extensión de 1959 Km², estas diferencias topográficas y climáticas dividen a Cotacachi en dos zonas: la andina, a las faldas del Volcán Cotacachi con 15 a 20 grados y la subtropical o Intag con 25 a 35 grados. Se indica que los grupos étnicos que la habitan se conforman por: indígenas, mestizos y negros. Este documento señala que en los años sesenta las comunidades indígenas apoyadas por la FEI (Federación Ecuatoriana de Indios), ponen un alto a la discriminación proveniente de los grupos blanco-mestizos y se

⁴⁸ Baez, Sara, García Mary, Guerrero Fernando, Larrea Ana Maria, *Cotacachi, Capitales Comunitarios y Propuestas de desarrollo Local*, editado por Ayuda Popular Noruega, Sanrem CRPS Ecuador, Instituto de Estudios Ecuatorianos y Terranueva, Quito, Abya Yala, 1999.

niegan a pagar los diezmos a la Iglesia Católica. En los setenta se crea la Unión de Organizaciones Campesinas de Cotacachi, UNORCAC. Luego se crea en Intag, el Comité Zonal de Intag en defensa de los recursos naturales para impedir el ingreso de impresas mineras. Finalmente en 1996 se elige por primera vez un alcalde indígena, el Economista Auki Tituaña.

La página web del Cantón Cotacachi⁴⁹ nos presenta datos poblacionales del 2001, de la siguiente manera: Población: 37,254 que se distribuye en urbana: 7.361 y rural: 29.893 y se la clasifica en: indígena 60%, mestiza 35% y negra 5%. Informa que actualmente, en el cantón Cotacachi existe una amplia participación ciudadana a través de: La Asamblea de Unidad Cantonal (AUC), Consejo de Desarrollo y Gestión (CDG) y Comités Intersectoriales, ya sea en forma directa o a través de sus representantes.

Este intento de participación ciudadana ha conducido a la firma de convenios con organismos internacionales como el IBIS Dinamarca que en el 2001, firma el proyecto con el CDG para ejecutar el Proyecto de Consolidación de la Gestión Democrática e Intercultural, con el apoyo del Municipio de Cotacachi-Gobierno Local y de la UNORCAC. Se considera que el CDG ha fortalecido el proceso de relacionamiento intercultural entre las: comunidades andinas del pueblo Kichwa, barrios urbanos y campesinos de la zona subtropical. Es en este escenario que nace el Museo de las Culturas en Cotacachi en un antiguo edificio de la calle García Moreno. (Figura No. 1)

Con la intención de valerme de mi tesis, me acerco al “Museo de las Culturas” de Cotacachi que se dice Intercultural, ya que debo ver cómo se está actual y realmente

⁴⁹ <http://Cotacachi.gov.ec>

aplicando la interculturalidad en el ámbito del patrimonio cultural local. Recorro el museo en compañía de su investigadora Carmen Haro, con quien me identifico como mujer blanco-y-mestiza. Ella podrá ayudar a descubrir la intención que conlleva el museo en su propia representación. Si bien me identifico con Carmen y por tal habrá una cierta conexión cultural, conlleva una intención crítica, en busca de identificar la intención de los actores del museo, de las escenificaciones del museo y de los elementos interculturales iniciados y por construirse.

Según Ramiro Ruiz y Carmen Haro, Director e Investigadora del museo, fue la señora Virginia Romero de Jaramillo, Jefa Política del Cantón, primera mujer de Cotacachi inmersa en la acción política, quien convocó a artistas, poetas, escritores, profesores y reunió a todas las instituciones culturales para en 1984 establecer el Centro Cultural Cotacachi.

El proyecto del museo se empieza a gestar en 1985. Se cuenta con la participación del Municipio, con el Alcalde Ubidia. Luego en 1986 se destaca el aporte del Presidente de la Sociedad de Artesanos Elio Ruiz, quien da albergue prestándoles una oficina y es cuando empieza Carmen Haro a colaborar con Virginia Rosero. En este año se hace un convenio entre el Ministerio de Educación y el Municipio, logrando dos partidas presupuestarias (esto significa que los encargados del museo: director, investigador, etc., reciben partidas de docentes), el Municipio da la casa para el museo y una partida y así se inicia el proceso de investigación. Pero es en 1987 durante el gobierno de León Febres Cordero que Blasco Peñaherrera, Presidente de FONAPRE facilita un préstamo no-reembolsable de 30 millones de sucres lo que permite dar inicio al proceso de investigación y restauración de la casa.

Convoca entonces el Municipio a un Concurso de ofertas para la consultoría de restauración y estudios que la gana el equipo conformado por: Rose Marie Terán, Guillermo Bustos, Pepe Almeida, Soledad Kingman, Juan Mullo y el Arquitecto Francisco Naranjo. Indica Carmen Haro que el equipo entregó el trabajo para sustentar la propuesta histórica y la justificación teórica, pero para el montaje en sí hubo que ampliar la propuesta, de manera que se incluya la época aborígen. Queda señalado que se buscó un conocimiento profundo desde el punto de vista de la academia y que se amplió la propuesta para incluir la época aborígen.

Virginia Rosero continuaba su labor y en 1992 convocó a artesanos, músicos, educadores, escritores y artistas en general a participar en el quehacer del museo y se creó la Fundación Raíces. Esto permitió la desburocratización y autonomía, pero se mantuvo la partida del municipio, que entregó la casa en comodato por 98 años. Finalmente, en 1997, se inauguró el Museo de las Culturas. Cabe anotar que durante el período de diez años de todo este esfuerzo encaminado a la creación del museo, ninguna ONG colaboró con ellos.

Una Mirada al Museo

Ya que la intención es ver la puesta en escena del museo tal como se presenta actualmente, y cómo se indicó, Carmen Haro es su vocera principal por haber colaborado en el mismo durante 17 años, miro el museo (ver plano: Figura No. 2) en compañía de esta investigadora, quien imparte sus comentarios explicativos. (Mis comentarios a las imágenes y a las explicaciones del recorrido que luego retomaremos, van entre paréntesis).

Iniciamos nuestro recorrido en la Sala Introdutoria que presenta un contexto general de la época aborígen, luego vamos particularizando desde donde nos posibilita la historia de

Cotacachi: desde 800 a 1500 D. C., periodo de integración y relación con los pueblos locales. Esto está expuesto a través de fotografías, piezas arqueológicas (Figura No.3), mapas, actas de cantonización de Cotacachi y una maqueta de Cotacachi. Vemos además varias fotografías de los diferentes grupos étnicos del Cantón Cotacachi: una de un grupo de indígenas, una de blanco-y-mestizos y una de negros. (Figura No. 4)

Explica Carmen que Cotacachi forma parte de los Caranquis⁵⁰ señala las particularidades arquitectónicas por medio de fotos y piezas arqueológicas y dice que aún se puede ver en Cotacachi los sitios de ritualidad, los pucarás o montículos, los campos agrícolas construidos en pantanos, el observatorio militar, se exhiben las piezas arqueológicas encontradas en las tolas. Esto demuestra la importancia que le otorgaban a la muerte como el traspaso a otra vida, por lo que se la celebra con comida, con la chicha. Indica que la actual iglesia de Cotacachi está construida en la tola más alta del pueblo (la guía expone el contexto histórico a la vez que señala lo que actualmente existe en ese sitio histórico, es decir que une el pasado al presente y se van enlazando los elementos que están representados en el museo) y añade que existen como unas siete tolas que actualmente son sitios de ritualidad. La exhibición relaciona a Cotacachi con el desarrollo nacional y regional a la vez que se señala los sitios importantes, como por ejemplo: la importancia de los salineros.

Informa Carmen que en 1543 Cotacachi formaba parte de Otavalo; en 1640 se fundó el Pueblo doctrinero de Santa Ana de Cotacachi. Luego en 1770, época colonial, se expone un

⁵⁰ Los Caranquis habitaban la zona desde alrededor de 800 A.D. hasta la llegada de los Incas (fines de 1470's).

escrito del rey donde, señala Carmen, dice que las tierras se repartirán a los indios (parece que al señalar esta frase del documento hay un intento de destacar lo que se considera una buena intención del rey español al querer repartir las tierras, es decir se destaca lo positivo.) Se exhibe un documento titulado “Levantamiento Indígena de 1.777” (Figura No.5) que rinde honor a las mujeres indígenas, esposas de caciques, de Cotacachi que se sublevaron en el primer lanzamiento indígena (se demuestra así, la intención de destacar la importancia de la mujer indígena, es decir de otorgarle valor a la mujer indígena).

Pasamos al otro extremo de la sala a la exposición de artesanías, empezando por la alfarería. Se expone la fotografía⁵¹ de una mujer alfarera (Figura No.6: mujer vestida con ropa indígena pero que parece de fisonomía más bien blanca y/o mestiza) y se exponen piezas del período de integración y piezas actuales. Explica Carmen que los elementos, materia de la alfarería, que están expuestos (Figura No.7) hay que mezclarlos en pares: la tierra amarilla con la roja, la negra con la blanca mezclando los opuestos para encontrar el equilibrio (se logra entender así la cosmovisión indígena de los opuestos no como algo negativo, sino como algo que debe y puede encontrar un equilibrio. La intención aquí es de mostrar elementos valiosos e importantes de la cosmovisión ancestral indígena). Continuamos a la cestería. (Figura No.8) Se escenifica aquí un hombre trabajando (la fisonomía y la vestimenta parecería mestiza). Explica Carmen que la materia prima es extraída del bosque andino y señala aquí que los hombres artesanos dicen que la fibra vegetal es femenina por ser flexible y a la vez resistente (una vez más se manifiestan elementos que demuestran el acogimiento armónico de los opuestos y se nos explica el entendimiento que tienen los indígenas de la naturaleza y de lo femenino).

⁵¹ El museo expone muchas fotografías en todas sus salas, lo que sirve para enlazar el pasado con un presente cercano.

En la parte de la textilería se exhibe una indígena trabajando en un telar. (Figura No.9) Comenta Carmen que cuando los niños (que vienen de las escuelas: indígenas y mestizos) visitan el museo van relacionando a sus abuelos con los artesanos del museo, los identifican en una actividad productiva y se identifican con los elementos exhibidos en el museo. Señala el ingreso del español como portador de una tecnología: los telares; el algodón para la ropa, la fibra. Los españoles, dice, traen también las ovejas para la lana (se devela un intento de mostrar la llegada de los españoles como algo que añade, que aporta pero se omite la violencia, la invasión, la explotación). Las alpargatas, otro aporte de los españoles, están expuestas de manera que se indica el uso de la fibra con la tecnología, (se busca demostrar un sincretismo en la producción misma, una fusión).

La escenificación de las herramientas artesanales permite la interacción, ya que Carmen señala una pequeña mesa en la que se invita a los niños a sentarse (Figura No. 10) y a manipular las herramientas a la vez que se les indica el proceso y la labor que constituye la manufactura y de esta manera, dice Carmen, ellos van conscientizando el tiempo, la temporalidad, (es decir que al sentarse a imitar la creación ancestral, se trasladan e identifican con sus ancestros en tiempo y espacio, se logra otra vez, enlazar el pasado con el presente. Una crítica usual que se hace del museo es su intento de estatificar: ¿sirve esto de inspiración para el futuro, o está fijando una meta para los indígenas, o más bien dicho limitando una proyección diferente hacia el futuro? Se critica este intento de momificar el tiempo, es decir volver estática una identidad en cuanto a su posibilidad de evolución hacia otras actividades relacionadas a la política, como actores sociales, sin embargo, de hecho vemos que esto no ha sido un limitante. ¿No se debería quizás mostrar también logros más actuales como por ejemplo una foto del actual alcalde, el Economista Auki Tituaña y otros

actores político- sociales en Cotacachi, de esta manera se estaría mirando hacia el pasado, pero con muestras del presente para una proyección mas real hacia el futuro?).

Pienso que cuando el museo muestra como se cambia el proceso de producción al introducir la tecnología traída por los españoles, se está mostrando esa posibilidad de cambio de manera positiva, utilizando la creatividad artesanal con la tecnología. Intenta mostrar la posibilidad de potenciar dos bagajes culturales.

La platería está escenificada (Figura No. 11) con un hombre trabajador vestido de blanco-mestizo, explica Carmen que en la platería igualmente se les permite una cierta manipulación a los niños para el descubrimiento de los pasos que involucran el proceso de creación artesanal. El uso de las herramientas, del abanico, la formación y la transformación del metal. Informa además que ya no se practica la platería.

La talabartería (quizás por ser una actividad del presente) no está escenificada con personas, sino más bien se escenifican las herramientas y el proceso. Se indica que lo expuesto se conformó con una donación de los mismos talabarteros de las piezas, (aquí además de lograr la identificación de los niños con sus abuelos se da el reconocimiento con los padres que actualmente desarrollan ese trabajo, se quiere dar valor a las actividades de los artesanos).

Carmen va indicando cómo la artesanía autóctona se va mestizando con la influencia europea, como va creciendo, añadiendo, es decir se ve que la intención es de demostrar lo positivo de la influencia española en la producción indígena a la vez que se destacan

elementos ancestrales de la cosmovisión indígena. En la sala artesanal, el mestizaje está escenificado en el proceso de producción.

Pasamos a la sala con una colorida y atractiva escenificación de las fiestas y de los rituales. Se inicia con la Fiesta de Semana Santa (Figura No. 12). Tributo a la fertilidad que utiliza el símbolo del tauna (bastón), que da paso a la edad de la adolescencia y que necesita de un bastón para ser feliz, Carmen opina que este elemento simbólico viene de las cruzadas traído por los españoles, pero que otros dicen que es una arma de guerra, (parece que aquí se escenifica un símbolo que demuestra la lucha de los significados simbólicos que se da a través de un bastón-lanza-cruz o simplemente podemos ver como un mismo símbolo se re-significa para los indígenas y para los españoles, es decir que un mismo elemento utilizado en la ritualidad manifiesta diferentes significados simbólicos, en este sitio se da el entrecruce hermenéutico, la interpretación simbólica permite que cada intérprete le otorgue su propio significado cultural⁵² o bien lo ignore).

Señala Carmen que al tope tiene una cruz, pero también es de chonta y la chonta era usada por los indígenas como arma de guerra, los que llevan estos taunas son también guardianes. (Este símbolo mantiene entonces una cierta ambigüedad en su significado que está abierto a la interpretación de arma o elemento religioso, pero nos damos cuenta de que el perder datos precisos de una u otra cultura, resulta en una especie de sincretismo, mestizaje cultural, pero que allí el significado queda un poco vago o quizá aún, vacío, por lo que podría ser interesante recuperar y representar el sentido original de cada cultura para luego proceder a la representación del sincretismo, quizás de esta manera ya estaríamos

⁵² Podemos inclusive ir más allá y decir que cada uno le otorga un significado personal.

representando la imposición cultural y la sobrevivencia de ciertos elementos a pesar de la imposición). Añade Carmen que este sincretismo aporta de tal manera que sobrevive el grupo, lo valioso del grupo en conjunto. (se da así importancia a la sobrevivencia del grupo por medio de una doble significación de un símbolo que permite unir lo diferente, pero que es lo que se sacrifica para que se de la sobrevivencia y es necesario –ahora- este sacrificio?)

El sincretismo que se expresa en la fiesta, además, representa la organización del poder político, las famosas entradas a la iglesia donde se re-escenifica la organización: las fundadoras, los regidores, los esclavos y la imagen religiosa (una vez mas, si bien se identifica la existencia de los esclavos, podríamos decir que la esclavitud está desprovista del elemento de discriminación y más bien está naturalizada).

Seguimos a la fiesta del Corpus Christi y/o Danza de los Abagos (Figura No. 13). Señala Carmen que la trajeron los españoles para el proceso de la evangelización. Esta estrategia teatral de los españoles escenifica la lucha entre el bien y el mal, recordando a las luchas entre moros y cristianos. Sale el Sacha Runa el hombre de la montaña/selva que tiene que ser civilizado, se le mata, pero cuando este muere, aparece un nuevo personaje: el mestizo con trenza y alpargatas, que no sabe lo que es, tiene rostro de español y también la ropa (notamos que usa una máscara sobre su cara. El uso de la máscara permite otra interpretación, ya que no es su verdadero rostro que se transforma, ¿no será que usa esta máscara de mestizo, esperando el momento de poder quitársela?) Pero, dice Carmen, no muere, se transforma, se adapta y se expresa de diferente manera. (Esta escenificación permite un análisis clave, se representa el ángel, el cristianismo como el elemento civilizador y se representa al indígena como el no-humano, es decir que aquí sí se

escenifica la violencia cultural y racial aunque quizá no está verbalmente asumida. ¿Cómo se podría re-presentar esto en el modo intercultural?)

Continuamos con la escenificación de San Juan (Figura No. 14). Explica Carmen que en esta fiesta se invierten los roles: los hombres se visten de mujeres, los sirvientes de amos, etc., se realiza a medianoche el baño de la purificación solo para los hombres, por lo que Carmen opina que es la fiesta de la masculinidad. El baño sirve tanto para los elementos del bien y del mal, ya que esta doble fuerza es necesaria (una vez más se explica la necesidad de usar positivamente los opuestos). Luego, ellos van a las comunidades y las mujeres les cuidan. Comenta Carmen el uso de los pañuelos para cubrir la cabeza que parecería indicar una influencia árabe (esta fiesta nos recuerda al carnaval como lo describe Batkin, donde se invierten los roles y que sirve de escape a la opresión social).

Termina esta ala del museo con la escenificación de la Fiesta de Santa Ana, la patrona del pueblo Santa Ana de Cotacachi. Resalta Carmen que es la única santa que convoca a indios y blancos/mestizos. Santa Ana o Jatun Mama (Figura No. 15), no es ni blanca ni india, cada grupo pone algo, el vestido de las blancas, el sombrero de las indias, etc... (es una escenificación clarísima del sincretismo cultural, de la mezcla de los elementos de dos expresiones culturales donde se entrecruzan sus propias culturas originales a favor de una tercera que les sirve para unificar la comunidad Cotacachense). Las vestimentas que dieron los curas a los indígenas, al Coraza, prioste de la cofradía y al Capitán, mediador cultural, tienen ciertas similitudes con las vestimentas de los curas. Se escenifica aquí también la danza de los Yumbos (Figura No. 16), hombres de la montaña (los indígenas con las vestimentas de sacerdotes y máscaras blancas, ¿no demuestra también, si no el logro, la

intención colonial de invisibilizar las identidades indígenas y una vez más el uso de las máscaras permite quitárselas y recuperar su propio rostro).

Cruzamos el patio de esta hermosa casa y llegamos a la escena del Culto a la Muerte (Figura No. 17). Para los indígenas la muerte no es un fin, sino un traspaso a otra forma de vida por lo que es una fiesta y se hace un altar donde vemos diferentes fuentes de energía simbólica: la virgen, la cruz, la piedra, figuras de pan de trigo, ofrendas a los muertos. La comida es ofrecida para dar a los pobres (podríamos interpretar que en esta fiesta de alguna manera se impone la significación indígena ya que si bien incluye a la virgen como una de las fuentes de energía, hay más símbolos indígenas y el celebrar la muerte con una fiesta contrasta con el funeral sombrío cristiano).

Vemos ahora: El juego del trompo (Figura No. 18), que no es un simple trompo, pero que utiliza el cabeador para golpear la bola de madera que se coloca en la cuyumba (piedra plana) y deberá ganar el primero que llega a la meta. El juego del trompo es otro elemento importante en el museo ya que unifica en una actividad lúdica no solo a los amigos, sino a las familias y a los barrios (Esta exhibición del trompo es otra demostración de la intención de demostrar importantes elementos que sirven para unificar y armonizar a la población de Cotacachi. Aquí, se señala que, en el sentido intercultural podríamos utilizar al juego como un medio unificador intercultural, es decir algo que logra unificar dentro de la diferencia).

Finalmente se dedica una sala que se denomina Sala de la Historia de la Música (Figura No. 19) donde se exponen instrumentos: desde los aborígenes tradicionales, hasta los violines traídos por los españoles y adaptados por los indígenas (cuando nos dicen que los indígenas

han adaptado los violines, una vez más se muestra el sincretismo que se ha dado en esta sociedad; no ha habido rechazo, ni pérdida de cultura, sino que se ha sumado, se ha superado). La música es un elemento inherentemente cultural de Cotacachi, desde sus inicios. Cotacachi ha sintetizado la nostalgia del danzante, el yaraví y el yumbo y la alegría del sanjuanito, el pasacalle el aire típico y el albazo. Y se opina que estas formas “[...] no son otras cosas que la unión de melodías autóctonas indígenas con aquellas que llegaron desde Europa.”⁵³ (La música también ha servido como elemento unificador del pasado con el presente y proyectándose hacia el futuro, la música parecería haber servido como elemento de identidad unificadora singular al cotacachense, lo que no significa que no hayan existido conflictos en el camino).

Conclusiones

El recorrido por el museo muestra la intención de exponer las dos culturas en un interactuar positivo dentro de un escenario de sincretismo artesanal-tecnológico y religioso-mitológico. Sin embargo, ¿por qué las escenificaciones no muestran una representación de la población negra?, ¿cómo se está entendiendo la interculturalidad en cuanto a representación de las diferentes culturas? ¿se debe escenificar el conflicto inter-cultural? y ¿qué nivel de participación tiene el sector indígena? En el siguiente capítulo intentaremos buscar respuestas a estas y otras preguntas con relación a la interculturalidad en el museo a través de entrevistas a Carmen Haro, Ramiro Ruiz y Segundo Andrango, involucrados activamente en el museo para ver cómo se está pensando y aplicando la representación en el museo. Abordaremos las Políticas Culturales del Patrimonio en el museo para proponer un marco de políticas inter-culturales.

⁵³ [http—www.utn.edu.ec-sitios-turistic-cotacachincota-invcot.html](http://www.utn.edu.ec-sitios-turistic-cotacachincota-invcot.html)

CAPÍTULO III

DE ESCENIFICACIÓN Y POLÍTICAS CULTURALES

Este capítulo aborda la problemática de la representación en relación con cultura, identidad y poder. Luego, Carmen Haro, Ramiro Ruiz y Segundo Andrango, miembros de la Fundación Raíces involucrados en la producción/escenificación del museo, contestan preguntas específicas. Las preguntas se concentran en la concepción de la interculturalidad en el museo, la representación de las culturas y las posibilidades a futuro del museo. A partir de estas entrevistas, se expone cómo ellos están pensando la interculturalidad y las conclusiones incluyen una propuesta de un marco de políticas inter-culturales para el Museo de las Culturas de Cotacachi.

Los Problemas de la Representación

La palabra representación, como es actualmente usada y está significada en los diccionarios significa la sustitución de algo o alguien real, la suplantación de una persona por otra, una imitación. Es decir que, algo o alguien representa a (habla a nombre de) otra persona, a todo un grupo, comunidad, cultura, nación, etc., lo que implica la intervención de un mediador en la representación. Por esto, en la intermediación de la persona que hace la representación se está ejerciendo un poder de representación.

Así, la representación está íntimamente ligada a la cultura, a la identidad, al poder y al ser. La cultura al ser entendida no solo como los valores, costumbres, sino también como dice Hall: como los *sentidos compartidos*⁵⁴, ya que explica, que existe un sistema de

⁵⁴ Hall, Stuart, “Representation, Cultural Representations and Signifying Practices”, London, Sage, 1997,p.1.

representaciones que comparten las culturas y es por medio de este sistema que se comparten conceptos, ideas y sentimientos.

El significado que Hall da a la cultura es de un proceso, un conjunto de prácticas. La cultura concierne a la producción y al intercambio de significados “meanings”⁵⁵. Estos significados se traducen en valores que gobiernan la sociedad que comparte la cultura. La cultura entonces existe en el grupo que comparte la manera de interpretar significativamente, de darle sentido al mundo. Esto a su vez nos da un sentido de identidad por pertenencia a este grupo cultural que comparte lo que llama Hall *códigos culturales*:

El pensar y el sentir, son en sí mismo ‘sistemas de representación’, en los que nuestros conceptos, imágenes y emociones están ‘en lugar de’ o representan, en nuestra vida mental, cosas que están o pueden estar ‘allá afuera’ en el mundo. Igualmente, a fin de comunicar estos significados a otras personas, los participantes de cualquier intercambio significativo también deben poder usar los mismo códigos lingüísticos- ellos deben, en un sentido muy amplio ‘hablar el mismo idioma’.⁵⁶

Hall usa la palabra lenguaje para significar cualquier medio de comunicación visual, auditivo, oral, escrito, etc., Es quizá, por esto que decimos que cuando ya podemos compartir el sentido del humor de un grupo cultural diferente, es porque se ha logrado entender sus códigos lingüísticos. Entonces estos medios lingüísticos comunicativos, dice Hall, trabajan por medio de representaciones. Como ciertas palabras, las representaciones no existen por sí solas, sino que sirven como sustitución, imitación de algo que se supone real y con relación a otras.

⁵⁵ Hall usa la palabra “meaning” que usualmente se traduce como significado, pero que también tiene el sentido de valor “worth”.

⁵⁶ La traducción es mía.

La escenificación del museo es una representación de algo que se supone existió en algún momento, pero no es solo esto, ya que el acto de mediación para volver a presentar es una re-creación, es decir, que interviene un conocimiento, una selección, una valoración y una intención, que se va a transmitir en la escenificación. Estas representaciones están produciendo, como dice Hall “significados” sobre la cosa, persona, situación, cultura que se está poniendo en escena. Es decir que se está re-construyendo una identidad dentro de un contexto específico o carente de él. La importancia de esta reflexión para la escenificación del museo, es que en sus representaciones, el museo está creando identidades. Una identidad deberá poder efectivamente identificarse, reconocerse dentro de esa cultura y dentro de ese contexto. Hall explica:

[...] la representación se concibe como algo que entra en la misma constitución de las cosas: y entonces la cultura es conceptualizada como un proceso primario o “constitutivo”, tan importante como la “base” económica o material que conforma los sujetos sociales y los eventos históricos que no son solo un reflejo del mundo luego del evento. (6)

Hall indica que se naturaliza lo representado, se lo ve como lo real, lo válido, por lo que adquiere un poder tan importante como lo económico que conforma a los sujetos sociales y es por esto que la “representación ya no es una práctica ni simple ni transparente” (7).

Cuando Foucault habla de las relaciones de poder, comprendemos que estamos nosotros mismos entablando estas relaciones constitutivamente, es decir que subjetivamente ya hemos asumido ese poder de representación en nuestras acciones con los otros. Por ello, hablamos por los niños, hablamos por las mujeres, hablamos por los indios, etc. Es así que debemos, al tomar conciencia de esto, hablar por nosotras mismas y dejarles hablar a los

demás, es decir, dejarles ser. Es mas, cuando dice Foucault “[...] en tanto el sujeto se encuentra en relaciones de producción y significación, se encontraría igualmente en relaciones de poder, las cuales son a su vez sumamente complejas.”⁵⁷ Esto se relaciona directamente a la producción de sentido que se hace en la escenificación del museo, ya que al representar a otros, se establece una relación de poder.

Se reitera entonces que las escenificaciones en los museos pueden cuestionar o inclusive nebular identidades, invisibilizar grupos culturales, establecer lo *normal*, más puntualmente, afectar al mismo ser. Dicho de otra manera, al eliminar la participación/ acción directa de los representados, se les permite estar (pasivo) pero no ser (activo). Si no se permite que las escenificaciones se desarrollen dentro del marco cultural que se re-crean, se está imponiendo otra interpretación. Si se reconoce las diferencias culturales, se debe reconocer el derecho de cada cultura a expresar sus propias interpretaciones existenciales.

Los museos, entonces representan a las culturas, en relaciones de poder entre los que hacen la escenificación y los escenificados. De esta manera los museos muestran a las culturas como objetos fijos y estables en las representaciones culturales. Por lo que se puntualiza que, si los que hacen la escenificación pertenecen a una cultura diferente a la escenificada, la representación ya se constituye dentro de otro marco interpretativo. Así que deberían ser los mismos miembros de la cultura los que realizan las escenificaciones. Esto no elimina el uso de poder que siguen teniendo los que representan a su propia cultura, por lo que se

⁵⁷ Foucault, Michel. *El Sujeto y el Poder*, primera traducción al castellano por: Santiago Cassarale y Angélica Vitale, <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/SUJETO%20Y%20PODER%20EN%20FOUCAULT.pdf>.

sugiere que la representación esté abierta a un dialogo intra-cultural que conduzca a negociaciones consensuadas de lo escenificado.

Mignolo entabla que la representación entra en el paradigma hegemónico, mientras que Walsh añade que en el paradigma de la interculturalidad se propone la participación⁵⁸. Esto demanda que se deje hablar al otro. En un museo, esto se puede dar por medio de la participación -intercultural (de todas las culturas) e intracultural- en la escenificación del museo.

El Pensar de Los Creadores/Actores del Museo

Según Carmen Haro, el museo es:

[...] una representación de la cultura y de las relaciones locales. El museo ha intentado expresar cronológicamente la existencia de generaciones humanas a nivel local y creo que sí es un referente para entender las relaciones de la interculturalidad a nivel de la concepción de nación.

Añade que hacen falta algunos elementos, ya que es sólo el inicio de un espacio de referencia de lo local y que se puede lograr un mayor vinculo entre lo local con lo nacional.

Pregunto sobre la selección de los bienes, dentro de la intención intercultural⁵⁹, que se sostiene que deben hacerlo todos los representantes culturales de la comunidad, ¿Ha cumplido esto el museo? Nos dice Carmen:

El museo se inicio así, la Fundación Raíces tiene como fundadores a representantes de muchas organizaciones. Pedro de la Cruz y Segundo Andrango⁶⁰, miembros de la

⁵⁸ Mignolo, Walter, Conversatorio dentro del Programa de Doctorado de Estudios Culturales Latinoamericanos, UASB, Quito, Agosto, 21 2003.

⁵⁹ Por intención intercultural entiendo el respeto a todas las culturas, la igualdad cultural e identitaria.

⁶⁰ Dirigentes indígenas.

Fundación Raíces, se invitó a todos los representantes, artesanos, a los indígenas que podían tener un criterio para exigir, demandar o aportar elementos o bienes de representación de su patrimonio, los artesanos, los artistas, los músicos, sí están representados. No por sectores, por decir urbanos-rurales, pero sí están como grupos culturales.

De hecho han aportado, artesanías, instrumentos, objetos que reposan en las escenas del museo. Sin embargo son los blanco-y-mestizos que invitan a representantes indígenas, esto ya entabla una relación de poder: del que tiene la posesión del espacio, al que se invita a aportar para la escenificación, sin involucrarles directamente en la conceptualización y en las prácticas de la representación y escenificación.

Cuando puntualizo sobre la representación de los pueblos negros, población generalmente marginalizada e invisibilizada en el cantón, dice:

De Intag no han aportado, hay un referente pero ha faltado espacio para la representación y hace falta una nueva consideración en la museografía del museo para los negros de Intag [...] pero no están excluidos ya que el museo sí tiene testimonios de los negros, por ejemplo en la música y en la literatura que consta en los archivos de investigación, donde está recopilado material pero no está aún expuesto [...] hace falta una investigación mas profunda del grupo de los negros para saber cuáles son los elementos principales que se puede considerar como referentes de esos grupos [...]

Indica que trabajarían con los negros igual que con los indios, ya que ellos son investigadores y dice, los indígenas vienen acá se observan en el museo, se miran y se ven representados, en lo que se ven manipulando la cerámica, en las danzas, etc. Sólo hay un referente fotográfico de los negros, y confiesa Carmen que sí hubo un reclamo de una manera muy sana, un niño les dijo ¿qué pasa, porque nosotros no estamos aquí? Insistí en la falta de representación de los negros de Intag, a lo que comenta:

No hay exclusión, nosotros nos concretamos a una cronología, época aborígen, colonial y republicana. Posiblemente pesó mas la cuestión aborígen, como representación de los indios, la época colonial en cuanto a representación de los mestizos y de artesanías, luego pensamos que por el momento, el espacio no nos permite representar a los negros, porque los negros aparecieron en Cotacachi mas o

menos desde el siglo XIX, antes no había negros, después de la liberación de la esclavitud vienen como trabajadores libres a la zona de Intag. Es un poco complejo la presencia de los negros aquí [...] nos dimos cuenta que era más complejo el problema de representación de los negros y se necesitaba de más investigación.

Sobre la intención del museo comenta:

Suscitar, debatir, reflexionar, proponer, cuestionar, desarrollar un sentido de crítica y de pertenencia, que sea un espacio de educación, de sensibilidad, de reconocimiento a sí mismo y a los otros.

Sugiere que mientras existe una intención positiva de dialogar, de reconocer y de ser reconocidos, falta elaborar cómo se da este reconocimiento a través de la participación en la escenificación.

¿Se considera el museo intercultural y por qué?

Sí, consideramos la interculturalidad como eje de reconocimiento y ese proceso de relaciones culturales y reconocimiento de grupos étnicos. El museo si se considera intercultural porque representa la diversidad de los grupos étnicos que existen en Cotacachi y porque es el inicio como para exigir y para demandar más y mayor reconocimiento y respeto a los grupos étnicos.

El museo es un espacio donde vienen los indígenas de las escuelas y se identifican y se ubican en la historia, se sienten protagonistas de la historia y también reconocen la existencia de generaciones que vinieron después de ellos, los mestizos y los negros. Conocen y reconocen la presencia de grupos étnicos, tanto los indígenas como los mestizos. Un niño de la ciudad de Cotacachi puede ver que en un momento de la historia apareció él, pero que los indios aparecieron antes.

Parece que el museo está haciendo un recuento histórico, se valoriza el hecho de que los indígenas, los mestizos y los negros pueden identificarse y ubicarse en el tiempo-espacio, en un continuum.

En relación a los conflictos de la interculturalidad en el quehacer del museo:

No hemos tenido experiencias de conflictos con el grupo étnico, ellos han avalizado la representación que tienen los indígenas en las representaciones de este museo: han venido y han avalizado y han dicho en efecto así somos, esos somos, no están ni sobre dimensionados, ni subdimensionados, ni subestimados.

Nos cuenta Carmen que un filósofo español que visitó el museo ha pedido que se considere la parte triste de la historia, las relaciones de explotación de los conquistadores a los indígenas y que dijo “... yo hubiera querido ver como los españoles maltrataban a los indígenas...”

Si bien se dice que no ha habido conflicto, parecería que la intención ha sido evitar el conflicto, ya que este comentario de la falta de representación del conflicto así lo demuestra.

Luego pregunto a Carmen: Si se piensa que el museo debe ser un sitio que va procesando, va cambiando, ¿ha habido cambios en el museo?

No en este momento no ha habido cambios, en forma material no han habido cambios, pero hemos teorizado ya los cambios, precisamente los aportes que hacen los visitantes nos da una fuente para concretar y dimensionar los cambios, eso implica que el museo también debe modificarse sin cambiar la esencia ni la intención que el museo tiene, pero eso requiere de inversiones económicas, la debilidad del museo es la falta de recursos económicos, no se prioriza la inversión en la cultura, no se tiene confianza en la inversión en la cultura. Lo que contamos nosotros es con el recurso humano que esta dispuesto y preparado para codificar, investigar, modificar, receptor, [...]

Planteo que el museo ofrece un espacio donde se pueden explayar las diversas culturas y exponer sus luchas por el poder simbólico. Para esto es necesario conllevar, concienciar, develar la intención de la interculturalidad, entendida como el respeto a todas las culturas, la igualdad cultural e identitaria. Estas luchas de poder simbólico que se dan, ¿se pueden escenificar?

Si se pueden, pero para eso también es importante la tecnología que nos permita manipular, por ejemplo, el espacio donde se expone el adoctrinamiento de pueblos, Santa Ana de Cotacachi, ese contexto tiene muchas otras riquezas, pero yo tengo que decirte estas riquezas, en el espacio encuentras algunas cosas simbólicas, como la cruz, pero quisiéramos un espacio donde la tecnología nos permita manipular desde otro sitios externos y que voz veas la cruz y se vea como se convocaba a los tributarios a tributar, podemos poner mas en un contexto, con mas referentes, se pueden hacer exposiciones itinerantes, el museo sí puede representar esos símbolos de luchas por el poder (campana, cruz, buda). Los recursos técnicos también ayudarían en el caso que se quiere añadir la explotación. Música, imágenes, sonido que tienen otros países. Nos cuenta del video de Santa Ana, que ha realizado el museo y que habla de la cosmovisión del pueblo indígena.

En este punto se une a nuestro diálogo Ramiro Ruiz⁶¹ hago preguntas puntuales, de las que se recupera las siguientes anotaciones.

El museo debe ser:

Carmen: para no olvidar... la memoria, para problematizar y para armonizar, para reconocer.

-Estamos contando nuestra⁶² visión de la historia, ¿les dejamos que ellos (los otros grupos étnicos) den la versión de su historia?

Carmen: Ellos dan su versión pero no es suficiente, la memoria oral ha sido una fuente de investigación, ellos dieron a conocer su memoria, indios y mestizos, pero también la memoria puede estar cargada de equivocaciones, hay que ser muy cuidadosos.

Ramiro : [...] hay que verificar.

Se está validando la palabra escrita, como la poseedora de la verdad y no se da suficiente valor a la memoria oral.

-Si decimos que la cultura es una creación humana, que nosotros creamos nuestra propia cultura, el museo ¿debe hacer cultura, debe crear cultura?

⁶¹ Ramiro Ruiz es el actual Director del museo.

⁶² Cuando digo nuestra: me identifico con Carmen.

Ramiro: Debe crear debates, debe ser un canal, debe también motivar a la creación, a la investigación, creación de la música, las artes plásticas, la investigación de la historia, eso es lo que estamos haciendo. También el museo debe provocar pensar lo que somos, debe preocuparse de cómo incentivar a los compositores de música, entonces el museo puede ser un actor más, de la creación de la cultura, parte de la sociedad que dinamiza la cultura. Así fue creado el museo.

Carmen: Tampoco el museo impone valores ni cánones ni esquemas. Queremos en Cotacachi, la cultura de la paz, el dialogo que puede promover el museo.

Ramiro: Es importante promover el conocimiento de lo que somos, porque desgraciadamente no nos conocemos. Debe ser también promotor de los valores sociales humanos permanentes, de la educación en valores, debemos meternos en educación para mejorar la calidad de educación, para insertar en el currículo el conocimiento de las culturas.

Se da importancia a fortalecer el conocimiento cultural, los valores, de uno mismo y de los otros. Se encuentra una intención sincera de dialogar hacia la *cultura de la paz*, que se podría considerar como el elemento utópico unificador de las culturas Cotacachenses.

-¿Creen ustedes que se puede hacer algo a favor de la sociedad en general a través de la interculturalidad?

Carmen: Se puede hacer todo, bastante. Por medio del respeto.

Ramiro: El problema de la ultima guerra y de otras guerras es por no aprender a conocer al otro, el desconocimiento del otro. Hubo un mutuo desconocimiento.

Carmen: Sí, estamos en esa necesidad de reconocernos, de respetarnos, de relacionarnos, de querernos ...

Ramiro: La intención es llevar el museo virtual especialmente a los niños, a los lugares donde ni siquiera hay carreteras, puentes, sería de llevar al museo para que miren y entrar en procesos para que ellos piensen, reflexionen analicen, sobre lo que somos a través del museo que no sean simples turistas, observadores.

La entrevista a Segundo Andrango aporta una visión indígena⁶³ que sirve para validar o cuestionar los planteamientos de los antes entrevistados y más aún, para descubrir cómo puede ir creciendo el museo interculturalmente.

Segundo Andrango cuenta que ha sido miembro de la Fundación Raíces desde sus inicios.

Le pregunto si considera que el museo es intercultural y reconoce que el museo ha hecho un gran esfuerzo, pero admite que falta mucho por hacerse, falta investigar.

Considero que ha habido un esfuerzo bastante importante desde la fundación y la ciudadanía ha estado apoyándoles en busca de un centro donde se pueda mostrar la cultura local. Pero yo creo que la participación del lado indígena fue tomada en cuenta sólo desde el lado de la UNORCAC⁶⁴ que plantea la revitalización cultural. Pero para un museo creo que debemos remontarnos más a los orígenes. Como pueblo, fuimos nosotros parte de la cultura otavaleña y yo creo que seguimos siendo parte de la cultura otavaleña. Este discurso actual de los pueblos y nacionalidades, un poco nos quiebra [...] el pueblo Cotacachi es otro pueblo Kichwa más, [...] y entonces yo creo que está todavía pendiente como hacen el estudio histórico del origen del pueblo, sus valores y símbolos. No hay mucha diferencia con el pueblo Otavalo, pero la cantonización ha hecho que nos separemos. Todo eso ha influido para que en actualidad nos consideremos un pueblo diferente.

Pero el museo no evolucionó tomando en cuenta este factor, está pendiente para que en el futuro podamos reconstituir el patrimonio cultural y ecológico, la reserva ecológica [...] El símbolo principal del patrimonio cultural es el cerro Cotacachi que es el eje donde están las áreas de la reserva ecológica Cotacachi-Cayapas. Entonces, la interculturalidad, tu puedes levantarle desde allí, como un área mucho más consistente y lo mismo se puede revisar la historia del pueblo mestizo, y como estos se reconocen manteniendo las diferencias pero las diferencias culturales y étnicas como para aproximarnos y tener una relación de igual a igual y enriquecer la cultura local que sirva para el desarrollo y vivir en paz y todo con una convivencia de paz.

Digamos el museo no esta sustentado así pero lo que pasa es que el museo no tuvo suficientes recursos para partir de una investigación mas sostenida se ajustó el presupuesto limitado a pasar rápidamente al montaje.

⁶³ Solicitamos una entrevista con Pedro de la Cruz, pero éste nos manifestó que no había participado en el museo, ya que solo fue miembro de la fundación durante 4 años, cuando fue concejal.

⁶⁴ La UNORCAC, Unión de Organizaciones Campesinas de Cotacachi, inicialmente “Federación de Comunas de Cotacachi”, agrupa a 43 comunidades campesinas indígenas del cantón, aproximadamente 3.220 familias.

Sobre su participación en el museo, incluyendo la toma de decisiones de lo que se va a representar y cómo:

No, yo soy mas un miembro pasivo, yo he estado mas como dirigente de la UNORCAC. De la UNORCAC algunas personas habían contribuido dando algunas ideas. Pero sí ha habido entonces contribución de indígenas en la creación del museo. Sí. Mi contribución ha sido un poco, es que no puedo yo ponerme como crédito de que he contribuido, he contribuido muy poco, por ejemplo yo soy ingeniero textil. En Cotacachi, hay una fuertísima tradición de las mujeres mestizas para elaborar, tejer las mantas -señala la alpargata que esta usando- que es un tejido de gasa. Y entonces las mestizas tejen hasta ahora, en la horma, este tejido que es bien compacto para que dure, es de algodón y en cambio la planta, no la hacen las mestizas sino, la hacen las indígenas entonces ahí hay un flujo entre las mujeres mestizas con las indígenas. Antes era de cabuya pero la relación se mantiene. Yo quise un poco diversificar la tecnología y entonces saqué ese bolsito (se refiere a un bolso que está escenificado en el museo).

... Entonces el museo si es intercultural porque está haciendo esfuerzos por mostrar la cultura indígena y también la mestiza así se ve en todos los cuadros que están representando y me parece también últimamente están dando algunos servicios de capacitación en arte allá van algunos maestros de música, unos en guitarra, otros en bandolines [...] alumnos y maestros, hay indios y mestizos. Los indios van porque la música para ellos no es un hobby sino es una mercadería que representa un ingreso, para los jóvenes indígenas que van a aprender la música, su proyección es para formar un grupo y moverse en Europa y vender la música tal como se vende una mercadería [...] la cultura, los bienes culturales, el patrimonio esta sirviendo un poco para mover la economía entonces en ese sentido ha habido interés de los jóvenes indígenas.

Con relación a sentirse representado cómo indígena, comenta:

Si pero el museo está todavía inconcluso [...] si hay algunos rituales que muestran algunas danzas, mira, ahí está representada la danza de los yumbos, esta danza es una danza ancestral que ya desapareció pero hay una intención de recuperarle, este museo estuvo un tanto dándonos un apoyo en ropaje, mas o menos se mantuvo pero se necesita que las instituciones den otro impulso, entonces, esa danza de los yumbos es muy ancestral [...] Y es muy importante para las ritualidades, para la pasada de cargo, para todo tipo de grandes acontecimientos, entonces las comunidades valoran eso enormemente, tiene un valor propio el estar representado haber sido valorado.

Sobre si los indígenas pueden sentirse subestimados o sobreestimados o están en una visión real de lo que se sienten lo que ellos son, de sus identidades mismas:

Yo creo que más bien es el orgullo que se fortalece, el orgullo de las comunidades. Todavía esta en mente de los dirigentes de la UNORCAC de que debe Cotacachi trabajar por ampliar mas las representaciones del patrimonio cultural, pero no hay un acuerdo. La UNORCAC a veces esta planteando tener su propio museo pero no hay un proyecto. Por ejemplo, se podría construir un museo de la sabiduría ancestral, un museo vivo donde se muestre un poco la sabiduría de la medicina a partir de los shamanes y tener un centro de intercambio con shamanes de otros países. Eso esta escrito en una propuesta pero no ha sido una prioridad.

El municipio esta planteando crear el templo del sol. Entonces, como tu veras, esta latente el interés de las comunidades indígenas del pueblo mestizo y también de las instituciones pero hasta ahora no hay un acuerdo global, cuando no hay un acuerdo global lo probable es que salgan dos tres museos pequeños, en lugar de uno más grande.

Con relación a la representación de los negros en el museo:

Se me ocurre pensar dos cosas, primero los negros son una minoría, no creo que sea mas del 2% de la población. Ese es un punto es una minoría y no ha habido quien impulse con mas fuerza y el otro punto es que los negros están muy distantes de la cabecera cantonal donde están la mayor parte del pueblo mestizo y la mayor parte de los pueblos indígenas y entonces están excluidos en ese sentido, seria muy interesante que los tres pueblos estuvieran representados dignamente, así debería ser, esa seria una interculturalidad mas completa.

Al preguntarle si debería haber otra forma de representación, planteando la posibilidad de que sean las personas de la misma cultura que hagan la representación, define el museo como un proyecto mestizo:

Eso no sé, la fundación en su mayoría son mestizos, un 90 % son mestizos. Falta participación, representación considerando que el 60% de Cotacachi somos indígenas. No está equilibrado, yo creo que los conceptos nuevos no se con respecto a museos, pero, son cuando incorporas aspectos indígenas mostrando sus sabidurías, ya sea algunas tecnologías artesanales o agropecuarias [...] Y entonces eso es mas impresionante.

-¿Crees que se debe y se puede considerar la representación de la parte triste de la historia:

las relaciones de explotación de los conquistadores a los indígenas, el maltrato?

Yo creo que es necesario contar la historia tal como ha sido. Lo importante de eso es como lo analizas, por ejemplo, en la conquista es necesario mostrar, no solo a los indígenas y a los mestizos y a los negros, a los locales sino también a los visitantes. Es necesario mostrar tal como fue la historia, pero con un análisis positivo y en eso creo que la interculturalidad puede contribuir enormemente a mitigar las adversidades que todavía tenemos entre indios y mestizos y el racismo. Entonces el museo puede contribuir a trabajar por este reencuentro y a avanzar en el desarrollo local [...] Porque tu puedes hacer el análisis de la misma conquista desde diversos ángulos de las adversidades, pero también tu puedes mostrar como potencialidades que tiene el pueblo de Cotacachi que estas potencialidades nos ayudan si las aprovechamos al máximo para avanzar.

... uno de los factores del racismo que todavía existe en Otavalo es un poco el manejo político de sobreestimación indígena en Otavalo y eso te produce una reacción igual. En Otavalo [...] los jóvenes mestizos acostumbrados a mostrarse como superiores ante los otros jóvenes indígenas y los jóvenes indígenas que regresan de Europa no están dispuestos a tolerar y entonces en estos espacios de las peñas se dan confrontaciones físicas y también a veces en la calle aparecen algunos graffitis que ya no son graffitis sino son insultos [...] Y entonces es probable que todavía esta vivo el racismo y una resistencia también yo diría hacia la interculturalidad [...] en buena hora el alcalde es muy claro en este punto y [...] es reconocido tanto por los indígenas como por los mestizos. El alcalde esta llevando muy prudentemente el tema. Recordaras por ejemplo, que los mestizos querían sacarle a Rumiñahui del parque y los indios querían mantenerlo pero en cambio el alcalde está llamando a los dos frentes para dialogar, porque no se trata de que por la fuerza un grupo étnico pueda desplazarle al otro [...] justamente estos símbolos sirven para un encuentro mutuo y entonces el debate está, y tarde o temprano llegarán a una selección.

Ahora en Cotacachi la interculturalidad se trabajó políticamente de una manera mucho mas avanzada porque en Otavalo [...] es un discurso del pueblo [...] Debemos un poco mirar con más atención al discurso de los pueblos Kichwas porque se están diciendo *la interculturalidad*, pero a veces es por la moda. Ellos están hablando de la interculturalidad entre similares: entre el pueblo Saraguro con el pueblo Napabuela. Hay que ver algunos comportamientos fundamentalistas a veces que se dan desde los movimientos indígenas contra los mestizos. Entonces en este punto Cotacachi superó con mas anterioridad a la organización de Otavalo en cuanto a las relaciones indígenas con los mestizos. La relación en Cotacachi con los mestizos es mucho más avanzada y con más calidad desde el punto de la interculturalidad es por el trabajo de la organización, de la FENOCIN y de la UNORCAC.

Luego pregunto a Segundo, si le gustaría participar personalmente en la escenificación del museo, si él cambiaría algo del museo y expresa que en la UNORCAC contribuye –trabajo voluntario- en un programa de eco-etno turismo, por lo que se intuye un interés de contribuir:

Tal vez falta una mujer indígena. En todos los niveles [...] Primero por el punto de la equidad, los dirigentes en la mayoría somos hombres, y por el punto de la imagen, de afuera.

Se revela que si existe un deseo de que una indígena este presente en el museo, no solo en la escenificación, sino que hable por ellos. Continúa sobre el museo:

Parece que le falta sonido⁶⁵ [...] Yo creo que la casa es lindísima pero es una casa colonial, al lado hay un espacio de terreno, falta un poco cambiar y colocar la arquitectura ancestral en el fondo, que le daría mas fuerza. Otra cosa, cuando te digo de los museos vivientes seria justamente que puedan venir aquí ancianos que tengan conocimientos especiales, di tu un shamán una vez al mes o una tejedora de fajas, una mujer mayorcita indígena para ella eso seria un fuerte impacto, de que el turismo, si le compra unas dos fajitas se va a sentir feliz, aparte del ingreso se va a sentir [...] Entra un poco el afecto. Darle mas vida.

Le inquiero sobre las 3 fotos en la primera sala del museo, que representan a indígenas, a blanco-y-mestizos y a negros. Le comento que he observado que los indígenas y los negros aparecen en un grupo familiar bien cerrado, en cambio los blanco-y-mestizos están representados caminando por una plaza abierta,

Es la cosmovisión: los mestizos desde la cultura occidental es una cultura mas individualista, en cambio la cultura indígenas es mas comunitaria mas colectiva hasta las últimas consecuencias [...] a veces el 90% tiende a ser vida publica y el 10% es para ser privada en cambio en la vida occidental a veces yo les envidio el 90% es vida individual y el 10%, que es muy poco, es colectivo [...] no existe la perfección [...] Parece que la gente de la comunidad quiere controlarte mucho tu individualidad [...] Lo comunitario lo valoro enormemente eso es lo que nos diferencia de los mestizos, pero yo creo que en tiempos modernos el gobierno comunitario también debe velar por incrementarnos un poquito la vida individual.

⁶⁵ Carmen también opinó que le falta sonido al museo.

Luego, le pregunto sobre el proyecto para hacer el Templo del Sol:

El templo del sol en realidad es una propuesta del patrimonio indígena [...] Pero lo raro es que allí, no esta liderando la UNORCAC [...] El Templo del Sol es una fundación donde el alcalde es socio, Nina Pacari es socia, personas, eso limita porque el municipio pudo haber promovido eso, pero dándole a la UNORCAC, que es la organización representativa indígena, que ella sea la que lidere o represente el patrimonio cultural indígena porque el Templo del Sol es eso.

Retomo el punto de la representación en el museo, y le pregunto más puntualmente, ¿cómo ha sido la participación indígena en el museo? Segundo reconfirma lo que Carmen ya ha dicho sobre la consulta a los indígenas y la invitación a participar y el uso de herramientas que ellos aportaron.

Carmita sí fue a la comunidad a conversar con los verdaderos mayores [...] Ellos fueron los que contribuyeron dándoles ideas y a veces le vendieron las herramientas que se exhiben en el museo.

Luego comenta detalladamente sobre la danza de los Abagos, que se representa en el museo:

La de los Abagos es impresionante porque son unos danzarines que son hombres y están como si nunca se hubieran bañado y llevan una madera que simboliza el poder shamánico. La interpretación que hemos hecho en la UNORCAC es que, en el pasado había encuentros interculturales entre los runas Cotacachis y los runas de la selva -a todo indio de la selva se le llamaba yumbo- pero hoy recordando eso, fueron los Chachis los que tenían una vía de comunicación hacia Cotacachi [...] Mi papá me cuenta que los Chachis olían fuertemente y llegaban a vender plantas medicinales y se llevaban perros. Me decía que olían a plantas medicinales pero creo que los Chachis atravesaban la cordillera para llegar y no tenían facilidades para bañarse. Ahora ya no hay esa comunicación, ya no llegan. Hasta hace poco tiempo había los intercambios.

Las danzas [...] representaban eso. La danza de los yumbos es el tema de la interculturalidad entre los indios serranos y los selváticos y también la de los Amagos, están representando al hombre incivilizado y al hombre un poco salvaje visto desde lo cómico, se vacilaban jugueteando todo es como una burla, por ejemplo en el baile se hacían los que se sacan los piojos y se los comen ya que para los indígenas el piojo de la cabeza tiene una simbología especial de reproducción. El indio de la selva simbolizando lo anti- natural (un hombre que se agacha y otro que

se le arrima para hacer el amor) y luego hay un trueno y caen todos muertos el que tiene la vara del poder revive primero y luego les revive uno a uno.⁶⁶

Finalmente, le pregunto a Segundo, si es que existe algún conflicto en el ámbito de la música, ya que ocupa un espacio importante en el museo. Nos dice que cada uno tiene su espacio los indígenas y los mestizos, no se ha desplazado a nadie. Sobre el trompo dice que no se sabe el verdadero origen unos dicen que es español y otros dicen que es indígena, el trompo es un símbolo más para los urbanos; se hacen competencias que sirven para unificar a los barrios; es un juego de urbanos.

De las anteriores entrevistas, se recupera ahora los elementos de la interculturalidad con relación al museo desde los dos puntos de vista: blanco-y-mestizo e indígena. Además que se contestan nuestras preguntas iniciales: ¿Cuál es la intención del museo, a quién representa, cómo y para qué?

Carmen habla de la interculturalidad como una manera de relacionarse entre las diferentes culturas. Cuando toco el tema de la representación, manifiesta que se ha invitado a los indígenas a participar, como ya se ha dicho, esto establece un sitio de poder para los blanco-y-mestizos en la producción del museo. Esto se debe a que en realidad el museo es un proyecto blanco-y-mestizo, sin embargo también se advierte que dentro de ese esquema, hay una intención positiva de representar a los indígenas, ¿cómo? utilizando sus ideas y sus herramientas, ¿para qué? En busca de armonizar las relaciones rescatando elementos unificadores. Es por esto que, Segundo avaliza el reconocimiento de los indígenas

⁶⁶ Es interesante comparar ésta descripción de la danza de los Abagos con la que Carmen hace en el museo (Pág. 64), ya que se ve la doble interpretación.

habiéndose sentido valorados a través de estas representaciones. Carmen también expresa que ellos pueden “...exigir demandar o aportar elementos o bienes de representación de su patrimonio...”. Igualmente Segundo acepta haber tenido un rol pasivo en el museo y no menciona ninguna demanda específica.

De esta manera parecería que no ha habido demanda, desde los indígenas mismos, para aportar más directamente en el museo. Este también parece el caso de la población negra, cuando Carmen dice “...no han aportado...”. Vemos que se espera que sean ellos los que soliciten su representación. También se ve una temporalización del museo, ya que Carmen indica que los negros aparecen en Cotacachi solo desde el siglo XIX. Es decir, que esta época ya no se la toma en cuenta. Otra razón expresada por ambas partes es el hecho de que los negros son una minoría y están apartados. Vale decir que se está considerando el concepto de democracia que sirve a la mayoría.

Esto a su vez devela las condiciones sociales dentro de las cuales se están dando estas producciones de sentido. Segundo expresa que Cotacachi está más avanzada que Otavalo en cuanto al relacionamiento intercultural, lo que otorga más valor a la identidad cotacachense y se ve que hay una búsqueda de armonía, incluso al punto de no escenificar concienzudamente un pasado conflictivo. Se anota aquí que la interculturalidad establece la permanencia del conflicto ya que se dan luchas simbólicas de significados.

Carmen también indica al museo como un espacio que puede ofrecer un sentido de pertenencia, sensibilidad, “...reconocimiento a si mismo y a los otros...” y ve al museo como el inicio “...para exigir y demandar más y mayor reconocimiento y respeto...”. Por lo

que se debe especificar que la representación de los *otros* mantiene su poder representativo y para que el museo crezca interculturalmente tendría que dar paso a las representaciones de los otros por los otros y a profundizar en las propias culturas. Es más, la Fundación Raíces, según las cifras de Segundo, no mantiene una representación equilibrada de las culturas.

Carmen y Ramiro usan verbos activos para el futuro del museo: promover, incentivar provocar, dinamizar la cultura, el conocimiento etc., esto también demuestra una intención de prestar movilidad y cambio al museo, de vivificarlo interculturalmente. El respeto, el reconocimiento y la necesidad de relacionarse entre culturas es también un elemento intercultural que aflora de Carmen.

Segundo aporta elementos sumamente importantes para el desarrollo del museo escenificado interculturalmente: sugiere tanto a indígenas como a mestizos “...remontarnos más a los orígenes... valores y símbolos” para desde allí levantar la interculturalidad. Desde allí reconocerse manteniendo las diferencias culturales y étnicas para aproximarse y tener una relación de igual a igual y luego propone la representación digna de los tres pueblos para avanzar en la interculturalidad. Vale señalar que Segundo es el único que establece como elemento intercultural la relación de igual a igual, es decir en equidad de condiciones.

Segundo aporta también elementos específicos para hacer un museo intercultural vivo y sugiere que debe ser la UNORCAC la que represente a los indígenas. Además se descubre que los indígenas ya han estado procesando la interculturalidad dentro de los pueblos indígenas como se escenifica en la danza de los yumbos mismo. La interculturalidad

entonces, se inicia en el Ecuador entre las diferentes culturas de los pueblos indígenas. Es encontrándose en la interculturalidad que se une y se consolida el pueblo indígena, para ahora planear la interculturalidad entre indígenas y blanco-y-mestizos.

Las entrevistas con Carmen, Ramiro y Segundo han proporcionado información valiosa que permite concluir que, si bien el museo se devela como un proyecto mestizo, allí se inicia un proceso intercultural que ha aportado a la afirmación de la cultura indígena. La intención ha sido de armonizar, de mostrar el sincretismo de las culturas en el ámbito productivo y simbólico. Tanto por las escenificaciones del museo, como por las entrevistas, parece que en el mestizaje escenificado en la producción artesanal no resalta un conflicto, si embargo, las dobles interpretaciones de los rituales escenificados muestran claramente el conflicto simbólico, los sentidos cruzados de la escenificación simbólica.

Aportaría importantes y singulares atractivos al museo las escenificaciones de las culturas previas a la colonización. Demostrar el relativismo cultural quizá a través del juego, la risa, como lo hacen los indígenas en la Danza de los Abagos. Si se desea afirmar el proceso intercultural, se deberán incluir a los negros, dar paso a las representaciones por los mismos actores culturales, enfrentar los conflictos a través del diálogo, como ellos mismo dicen: progresar hacia la cultura de la paz, que podría ser el elemento identitario de toda la comunidad Cotacachense. Si bien se ha tomado como estudio de caso el museo, cuando pensamos en las políticas culturales para el museo no es posible apartarse del entorno, es decir, deben pensarse como parte del proceso cantonal y por tanto deben ser una expresión de las políticas culturales o mejor, inter-culturales cantonales.

Políticas Inter-culturales para el Museo/Escenario

Ana María Ochoa⁶⁷ señala que “[...]el área de las políticas culturales se constituye para fines de organización o transformación cultural y/o sociopolítica.” Desde este sentido vemos que las políticas en sí tienen la intención de construir y mantener un poder ideológico, económico, cultural o social. Es de esta manera que han estado constituidas las políticas culturales –implícitas o explícitas- desde el estado y con la intención de construir la nación pero dentro del paradigma uni-cultural. El museo, como escenario del patrimonio, inicialmente ha sido escenificado dentro de este paradigma uni-cultural.

Sin embargo, si además se significa políticas como el arte de conducir un asunto para lograr un fin y el asunto es las culturas, deberemos ver como ha sido pensado el fin y cual es el fin que se está entablando. La política puesta un objetivo entonces tiene una intención y en su intento de conducir contiene un poder, pero si el fin propuesto es la interculturalidad, el poder se traduce en un poder hacer (participar) y no en un poder sobre otros (dominio / representación). El escenario del museo entonces toma la forma de teatro donde participan todos los actores culturales.

Ochoa define tres espacios desde donde se construyen las políticas culturales; desde la alta cultura, desde la cultura popular y desde las industrias culturales o industrias del entretenimiento. Menciona además que en América Latina las políticas culturales son un “[...] campo de mediación entre organización social, cultural y política y movilización de

⁶⁷ Ochoa, Ana María, “Políticas culturales, academia y sociedad”, en: Daniel Mato, *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES Universidad Central de Venezuela, 2002, p.216.

esferas de las artes específicas [...]” (216) y agrega que puesto que las políticas culturales se proponen desde diferentes esferas, se ha propuesto la pluralización de los actores sociales que constituyan este campo de las políticas culturales.

Añade que junto a esta “pluralización” del texto cultural se da una *desestetización* del campo artístico. ¿será más bien que se intenta construir una nueva estética de la cultura que permanece aparte de lo que se ha considerado como alta cultura? Y que ahora solicita una nueva definición, es decir, la definición de alta cultura podría mas bien ajustarse en la noción de arte, si definimos arte como un conjunto de reglas para hacer bien una cosa, o método, se redefine alta cultura simplemente como cultura occidental.

Entonces arte, dentro del concepto de cultura, es el trabajo o el método que una cultura dedica para perfeccionar algo que ésta cultura considera valioso y merece la pena dedicarle tiempo y esfuerzo, para a través de un método, lograr su propia estética cultural. Esto se opone a lo que se denomina la cultura de masas, que resulta más bien un recurso dirigido al mercado del entretenimiento, por lo que también se la llama cultura popular. De esta manera todas las culturas tienen su propio valor estético que deberá poder escenificarse dentro de su propio contexto.

Ochoa también opina, que en la práctica del diseño de las políticas culturales se da una

“[...] lucha entre el objeto cultural como válido por sus dimensiones estéticas y lo simbólico como válido por la mediación que hace posible a través de su movilización [...] lucha que se da en el campo de los estudios de cultura y poder o teoría crítica entre estética de los lenguajes y sociología de las representaciones [...]” (217).

Esta escisión cultural, que señala Ochoa, entre lo simbólico y lo estético, separa claramente las nociones de la cultura occidental que se centra en las artes -con un sentido estético ligado a lo material, de las nociones de la cultura latinoamericana tradicional que se centra en lo simbólico con un sentido de estética ligado a lo existencial.

El conflicto se da aquí mismo, en esta escisión pero no se trataría de eliminar al uno para dar lugar al otro sino remover la noción de inamovilidad de las dos, lo estético ligado a lo material, al ser arte debe ser creativo y la creatividad es algo nunca acabado es recreación constante y espacio abierto para nuevas y diversas nociones de estética directamente observable y representable. Lo simbólico obedece a la subjetividad indecible que llega al inconsciente, a niveles inmatrimales y también está sujeto a una re-creación o quizás más bien a una recuperación. Son dos elementos que caben dentro de la mediación cultural y pueden servirse el uno del otro.

Las Políticas Culturales deben dirigirse a las dos esferas, deben pensarse como dos niveles de representación, siendo la una directamente observable y manipulable y, por lo tanto, más fácil de manejar, gestionar e implementar. La dimensión de lo estético ligada a la representación inmediata y observable debe mantener un lugar tanto en la dimensión de la cultura como arte mayor⁶⁸, como en la cultura como arte menor -o popular o cultura de masas- que se dirige a llenar una necesidad de lo que puede considerarse como bello, como algo que se puede expresar con los sentidos y hacia los sentidos, digno de contemplar por

⁶⁸ Pensado como arte que ha sido más cultivado a manera de método disciplinario y en oposición a arte menor que es menos cultivado, más espontáneo y popular porque apela a las masas.

unos y no por otros, ya que también existen diferentes parámetros de belleza, por lo que se da en diferentes mercados de consumo cultural.

En esta línea, las políticas culturales se dirigirían a la gestión cultural, tomando en cuenta que se atienda a los requerimientos de toda la población en las diferentes demandas de arte mayor o menor, para llenar esta necesidad de transmitir expresiones representativas inmediatas. Esta dimensión estética puede ser medida, organizada y manejada más fácilmente, ya que responde a una necesidad de entretenimiento de los sentidos.

Lo simbólico de lo cultural, de alguna manera se separa de lo estético ya que lo simbólico involucra lo indecible, lo que apela a lo subjetivo a necesidades intangibles. Es en esta fase de las políticas culturales donde se expresa el Patrimonio Cultural. Es así que las escenificaciones patrimoniales de los museos se convierten en símbolos, sin decirlo, asumen esa dimensión. El museo, como Patrimonio Cultural es el instrumento simbólico de las culturas. Cuando un objeto, un sitio, un saber es declarado como Patrimonio Cultural, deja de ser lo que es en sí para convertirse en un símbolo que va más allá de sí mismo.

Los museos ponen en escena toda una serie de elementos que cuando no están contextualizados dentro de su existencia, son representados como elementos puramente estéticos, perdiendo así su verdadero sentido simbólico. Aquí se confunde la estética de lo material con la estética de lo simbólico. Los rituales crean un mundo imaginario simbólico que sirve para entrar en las subjetividades, en las estructuras mismas del ser simbólico que somos todos. Los rituales son un bien patrimonial simbólico que unifica, que ayuda a

explicar la vida, a elaborar los conflictos dentro de su propia estructura. Codifican nuestras ansiedades dándoles un espacio interior donde pueden elaborarse y explicarse.

Conclusiones

El tema de las Políticas Culturales para el museo es muy complejo y es imposible dar respuestas de cajón, ya que cada realidad tiene su propia mirada desde y hacia. Por lo que las Políticas Culturales deberán ser elaboradas con la participación de todas las culturas implicadas, intercambiando ideas, dialogando, debatiendo, para acercarse a una utilización del espacio cultural estético-simbólico, para los fines comunes y en el ámbito de su propio sentido común.

Sin embargo, creo que se puede elaborar un marco de Políticas Culturales para El Museo de las Culturas de Cotacachi, que contenga unos delineamientos que aporten herramientas básicas necesarias para ir procesando la práctica intercultural. Este marco deja el espacio abierto a la dialógica o polilógica de las comunidades, de las diversas culturas que conviven en esa. Es decir, se puede y debe establecer las grandes reglas del juego donde el juego se pueda dar en equidad, transparencia y participación, en otro decir, un juego con reglas democráticas. Democracia no entendida como la representación de todos, sino como la participación de todos.

Las siguientes palabras, del Subcomandante Marcos muestran como la palabra puede utilizarse para crear imaginarios, rituales, que van hacia lo que llamamos interculturalidad.

Hermanos y hermanas

hemos llegado a las puertas⁶⁹ del valle de México.

A partir de aquí, nuestra marcha, la marcha de la dignidad indígena, la marcha del color de la tierra, empieza a describir un círculo⁷⁰ en torno al valle donde vive el poder.

Este círculo se tenderá desde estas tierras poblanas y, dibujando su Arco⁷¹ de dignidad por los estados de Tlaxcala, Hidalgo, Querétaro, Guanajuato, Michoacán y el estado de México, habrá de cerrarse en las tierras de nuestro general Emiliano Zapata, en el estado de Morelos. Completado el círculo, haremos nuestra entrada a la ciudad de México.

.....

La dignidad es entonces una mirada.

Una mirada a nosotros que también mira al otro mirándose y mirándonos.

La dignidad es entonces reconocimiento y respeto.

Reconocimiento de lo que somos y respeto a eso que somos, si, pero también reconocimiento de lo que es el otro y respeto a lo que es el otro.

La mirada entonces es puente y mirada y reconocimiento y respeto

Entonces la dignidad es el mañana.

Pero el mañana no puede ser si no es para todos, para los que somos nosotros y para los que son otros.⁷²

Estas palabras del Subcomandante Marcos van creando un imaginario de relaciones visuales que usan la estructura del círculo para encerrar al enemigo que es el *poder*. Así logra afirmarse la dignidad indígena, a través de este recorrido simbólico que se ritualiza y crea su propio sentido. Luego se proponen relaciones entre todos, dentro de un marco de respeto y reconocimiento. Marcos usa este imaginario poético para crear un nuevo orden que reconocemos estar dentro de lo intercultural. El marco de políticas culturales que seguidamente se propone para el museo podría también crear un nuevo imaginario visual y

⁶⁹ Puerta. La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico, pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá... permite entrar y salir [...] de un dominio a otro...(Chevallier, 855)

⁷⁰ Círculo...1. "El círculo es en primer lugar un – punto extendido: participa de su perfección...tienen propiedades simbólicas comunes: perfección homogeneidad, ausencia de distinción o de división[...] el círculo simboliza pues un límite mágico infranqueable... (Ibíd., 302).

⁷¹ ...un arco.....provoca una ruptura de ritmo, de línea, de plano, que invita a la búsqueda del movimiento, del cambio, de un nuevo equilibrio; simboliza la aspiración a un mundo superior o a un nivel de vida superior. (Ibíd., 302).

⁷² Subcomandante Marcos, Palabras del EZLN, en Puebla, Puebla el 27 de febrero del 2001.

se esboza con la intención de dar paso al proceso intercultural en El Museo de Las Culturas de Cotacachi. Entonces, más que Políticas Culturales, lo que realmente se propone es Políticas Inter-culturales.

Propuesta: Marco de Políticas Inter-Culturales para El Museo de las Culturas de Cotacachi

El marco de políticas inter-culturales que propongo a continuación es el resultado de lecturas, conversaciones, conflictos, entrevistas, reflexiones, que se han procesado para este trabajo. No se pretende que sean exhaustivas, ya que serán los mismos cotacachenses que podrán tomarlas, ampliarlas, usarlas, cambiarlas o desecharlas siempre tomando en cuenta sus propias necesidades y posibilidades. Pero sí afirmo que se realizan con la intención de apoyar el proceso intercultural que considero iniciado, y contribuir a lo que ellos dicen *la cultura de la paz*.

Es este documento mismo, que arroja los siguientes lineamientos propuestos como un marco de políticas inter-culturales para el Museo de las Culturas de Cotacachi. Es más, es de los mismos actores locales aquí citados y entrevistados, y en articulación con lo escenificado en el museo de donde se formula la siguiente propuesta. Se toman los siete puntos de la interculturalidad señalados en el segundo capítulo, para articularlos con el Museo de Las Culturas de Cotacachi y crear una propuesta.

I. Develar la Intención/Objetivo del Museo.

Esto significa que el museo debería presentarse como un sitio, no que pretende sacralizar verdades de ninguna de las culturas participantes (lo que lo convertiría en

estático), sino como un lugar donde intervienen todas las culturas que habitan la comunidad (activo) en igualdad de condiciones. Esto ya establece inicialmente la intención de apertura a la participación de todas las culturas desde su misma enunciación.

II. Participación, con transparencia, de todas las culturas.

1. Ya que el Museo depende de la Fundación Raíces, ésta tendría que ampliar equitativamente la participación de todos los grupos culturales: blanco-y-mestizos, indígenas y el pueblo negro y desde allí, establecer un plan que comunique su intención de apertura y convoque a la participación de todas las culturas.

2. Una vez que se ha difundido públicamente la intención y se convoque todos los participantes, cada grupo cultural deberá debatir entre sus miembros la selección de los hechos que –a través de un consenso, deberán incluirse en la escenificación de su cultura.

3. Se considera que para la puesta en escena, si lo creen necesario pueden solicitar un técnico, pero este deberá limitarse a los pedidos del grupo cultural.

III. Conocimiento y reconocimiento mutuo.

1. Se considera necesario re-significar lo que entendemos mismo por conocimiento y su producción, recuperar los conocimientos ancestrales de parte de los indígenas, de los negros y también recuperar las raíces de los blanco-y-mestizos, ya que dentro de la interculturalidad, no por ser indígena, negro, blanco o mestizo, se carece de ancestros y culturas válidas. Es así que todos los grupos culturales pueden primero recuperar y luego salvaguardar sus identidades, no por ello, indicando que las identidades son inamovibles. Como se ha dicho, el cambio es un elemento inevitable en las culturas y por ende, en los grupos culturales.

2. Es solo a través de la recuperación de todas y cada una de las culturas involucradas en la comunidad que se podrá dar un reconocimiento entre iguales y fortalecer las identidades culturales. Cada una asumiendo un pasado cultural, que es un legado patrimonial particular a su grupo. Allí se podrán difundir las diferentes culturas y los sincretismos que han surgido entre ellas pero sin desvalorizar ninguna sino dándose a conocer y de esta manera reconocerse entre todos.

IV. Reciprocidad cultural en términos de equidad

La reciprocidad cultural, va más allá de las culturas tradicionales, cualquier grupo que comparte sentidos de vida, proyectos, etc., pertenece al mismo grupo cultural y se lo debe considerar así. En el museo, los músicos están representados como parte importante de la cultura Cotacachense, pero da espacio específicamente a los músicos indígenas y blanco-y-mestizos de Cotacachi. Como ejemplo, en la sala de música, podría participar la música de los negros de Intag –si ellos lo consideran valioso para su escenario cultural. Es de esta manera que se lograría integrar las culturas en términos de igualdad y encontrar espacios compartidos.

V. Escenificación contextualizada

Los objetos presentados en el museo, sean de la época ancestral o más inmediata deben estar contenidos dentro de un escenario que los integre en un contexto, ya que el museo no intenta buscar una objetivación estética separada de su vida útil.

VI. Permitir un continuum en el tiempo-espacio.

En cierta medida, el museo, actualmente sí está pensado de esta manera, pero si el museo pierde esta dimensión de continuum en el tiempo espacio se convierte en una tumba y pierde la posibilidad de integrar al pasado con el presente y proyectarse

hacia el futuro. El continuum permite inclusive pensar en la posibilidad de incluir futuras generaciones de inmigrantes.

VII. Investigación continua que conduzca a creación, re-creación.

1. Cada grupo cultural debe rescatar el conocimiento ancestral de su propia cultura. Son los mismos miembros de las culturas los que deben realizar las investigaciones, ya que les incumbe a ellos mismos ir seleccionando lo valioso que deberá ser validado por su grupo cultural.
2. Se deberá valorizar la memoria oral de los ancianos de la misma manera que los documentos escritos, fotografías, vestigios, etc.
3. La investigación no solo esta ligada al pasado, sino al presente y a proyecciones culturales a futuro.

Los miembros del Taller Intercultural de la UASB⁷³ hemos tenido la oportunidad de trabajar en varios talleres con la comunidad de Cotacachi. Por ello, podemos decir que hay un real interés de la gente de Cotacachi de entender a fondo y progresar en el proceso intercultural.

Sin embargo, en los talleres que hemos realizado en la comunidad, encontramos un desconocimiento de las propias culturas y por cierto un conocimiento muy superficial de las otras culturas. Esto conduce a un debilitamiento de las raíces culturales de todos los miembros de la comunidad. Es así, que consideramos que el proceso intercultural necesita

⁷³ El Taller Intercultural de la UASB trabaja bajo la dirección de Catherine Walsh con la intención de construir conocimiento no solo desde la academia sino con las comunidades mismas.

fortalecerse en los ámbitos de las culturas grupales independiente de las otras, para poder darse a conocer y reconocer a los otros.

El museo, brinda un espacio propicio para el re-descubrimiento de las culturas y el fortalecimiento inter-cultural. Sin embargo, como lo han expresado los creadores del museo, es necesario un aporte económico. Nos preguntamos, ¿por qué tanto organismo internacional que está interesado en el proceso de Cotacachi, no ha utilizado este espacio para realizar un proceso de transformación profunda? Esta es una pregunta que no intenta contestar este trabajo, pero queda pendiente.

En Cotacachi, encontramos un sitio realmente único, por su gente, que quiere superar los paradigmas colonizadores y poner en práctica una verdadera comunidad intercultural. Aunque la interculturalidad no es un tema fácil de procesar, los cotacachenses, con su participación en la Asamblea Cantonal ya han logrado un alto nivel participativo y pueden y deben continuar el proceso intercultural que ya han iniciado, quizás así puedan construir su identidad unificadora cotacachense, en la *cultura de la paz*. Precisando que dentro del concepto intercultural, entiendo la paz no como la ausencia total de conflicto, sino como el manejo pacífico del inherente conflicto cultural identitario en un marco de respeto recíproco.

BIBLIOGRAFÍA

- Ariño Villarroya, Antonio. *Construcción del patrimonio cultural e identidad en la sociedad del riesgo y de la información*, Universidad de Valencia, en: <http://www.uniovi.es/Sociología/AntonioArinyo>.
- Báez, Sara, García, Mary, Guerrero, Fernando, Larrea, Ana Maria. *Cotacachi, Capitales Comunitarios y Propuestas de Desarrollo Local*, Quito, Abya Yala, 1999.
- Barthes, Roland. *Mitologías*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores S.A., 1994.
- Brandariz, Gustavo, A., *Museos del Siglo 21*, en: <http://www//dlh.lahora.ocm.ec/paginas/temas/museos8.htm>
- Buendía, Fernando. “Multiculturalidad e interculturalidad en la experiencia de los movimientos sociales”, en: *Diálogo Intercultural, Memorias del Primer Congreso Latinoamericano de Antropología aplicada*, Quito, Abya Yala, 2000.
- Carrión Fernando. Editor, Introducción El Gobierno de los centros Históricos, en: *Desarrollo Cultural y Gestión en los centros históricos*, FLACSO, 2002.
- CONAIE. *Proyecto Político de la CONAIE*, Consejo de Gobierno de la CONAIE, 1994.
- Chevallier, Jean, Cheerbrandt, Allain. *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Harar, Barcelona, 1995.
- Dallera, Oswaldo. “La Teoría Semiológica de Greimas” en : *Seis Semiólogos en Busca del Lector*, Zechetto Victorino, Coordinador, Ediciones Abya Yala, 2000.
- Eco, Umberto. *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*, Editorial Lumen, Barcelona, 1995.
- Folleto: Museo de las Culturas de Cotacachi.
- Foucault, Michel. *El Sujeto y el Poder*, primera traducción al castellano por: Santiago Cassarale y Angélica Vitale, en: <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/SUJETO%20Y%20PODER%20EN%20FOUCAULT.pdf>.
- García Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas*. Grijalbo, México, D.F., 1990.
-----“La Política Cultural en Países en Vías de Subdesarrollo”, en:
Antropología Aplicada, Patricio Guerrero (Comp.) Ediciones UPS/Edic. Abya Yala, Quito, 1997.
- Goffman, E. *Frame Analysis*, Harvard University Press, Cambridge, 1974.

Hall, Stuart. "Cultural Studies and Theoretical Legacies", en: Grossberg, Nelson y Trehler (editors) *Cultural Studies*. NY: Routledge, 1992.

-----*Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*, London. Sage, 1997.

Lechner, Norbert. "Orden y Memoria" en: *Museo, Memoria y Nación* Misión de los Museos Nacionales para los Ciudadanos del Futuro, Sánchez Gómez, Gonzalo y Wills Obregón, María Emma, Compiladores. Museo Nacional de Colombia, 24, 25 y 26 de noviembre 1999.

Lefort, Claude. *Democracy and Political Theory*, Cambridge, Mass; MIT, 1986

Lotman, M. Jurit, Uspenskij, A. Boris "Mito, Nombre y Cultura" en: *Semiótica de la Cultura*, Cátedra, s.e. Madrid, 1979.

Macas, Luis. "¿Cómo Se Forjó la Universidad Intercultural?" en: <http://uinpi.nativeweb.org/docs/macass2/macass2.html>

Mayor, Federico. Discurso en: *Safeguarding Traditional Cultures, A Global Assessment*, Peter Seitel Editor. Washington, D.C. Center for Folklore and Cultural Heritage, Smithsonian Institution, 2001.

Mignolo, Walter. "Interculturalidad desde la perspectiva de los estudios coloniales, post coloniales", en: Seminario Andino, *Conflictos y Políticas Interculturales: Territorios y Educaciones*, Cochabamba, Bolivia, octubre 1999.

El Movimiento de Unidad Plurinacional Pachakutik-Nuevo País. *Ideología, Política y Programa de Gobierno*, Quito, Nov. 15, 2001.

Ochoa, Ana María. "Políticas culturales, academia y sociedad" en: *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Comp. Daniel Mato, Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES. Universidad Central de Venezuela, 2002.

Pacitti, Domenico. "Signs of the Times", Entrevista a Umberto Eco, en: *The Guardian* (Londres), Martes Marzo 24 1998,

Puwainchir Miguel. "The Globalization of Interculturality" en: *Safeguarding Traditional Cultures, A Global Assessment*, Peter Seitel. Editor, Center for Folklife and Cultural Heritage, Smithsonian Institution, 2001.

Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina", en: *Pensar (en) los intersticios. Teoría y practica de la critica poscolonial*, editado por Santiago Castro-Gómez, Oscar Guardiola-Rivera y Carmen Millán de Benavides. Bogotá: Instituto Pensar-Centro Editorial Javeriana, 1999.

Radcliff, Sarah y Westwood, Sallie. *Rehaciendo la NACIÓN, Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Abya Yala, 1999.

Recommendations on the Safeguarding of traditional culture and Folklore, Adopted by the General Conference at its Twenty-fifth session, Paris, 15 November 1989, in: *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*, Edited by Peter Seitel, Washington, D.C., Center for Folklife, and Cultural Heritage, Smithsonian Institution, 2001.

Subcomandante Marcos. "Palabras del EZLN el 27 de febrero del 2001", Puebla, Puebla. En: <http://www.ezln.org/marcha/20010227b.es.htm>

Verón Eliseo, *Semiosis de lo Ideológico y del Poder*, Oficina de Publicaciones CEIC, Buenos Aires, 1995.

Walsh, Catherine. "(De) Construir la Interculturalidad, Consideraciones Críticas desde la Política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador" en: *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*, Norma Fuller, Editora. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, Mayo 2002.

Williams, Raymond. "Las comunicaciones como ciencia cultura", en: Martín Barbero, Jesús y Silva, Armando. comp. *Proyectar la Comunicación*. Tercer mundo Editores, Bogota, 1997.

<http://Cotacachi.gov.ec>

<http://uinpi.nativeweb.org/folleto/folleto.html>

<http://uinpi.nativeweb.org/docs/ushina/ushina.html>

<http://www.utn.edu.ec-sitios-turistic-cotacachinfcota-invcot.html>

ANEXOS⁷⁴

Figuras 1 – 3	A1
Figuras 4 - 5	A2
Figuras 6 - 8	A3
Figuras 9 - 10	A4
Figuras 11-13	A5
Figuras 14-15	A6
Figuras 16-17	A7
Figuras 18-19	A8

⁷⁴ Las fotografías presentadas en los anexos son tomadas por mi y tomadas del folleto del Museo de las Culturas de Cotacachi.

CR1



Figura No 1
Museo de las Culturas de Cotacachi

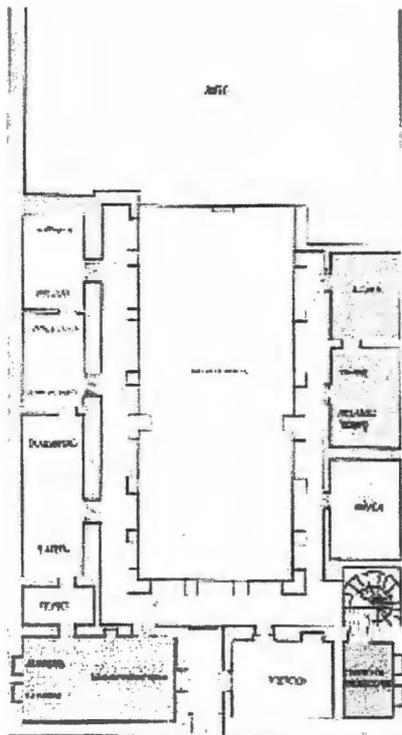


Figura No 2
Plano del Museo

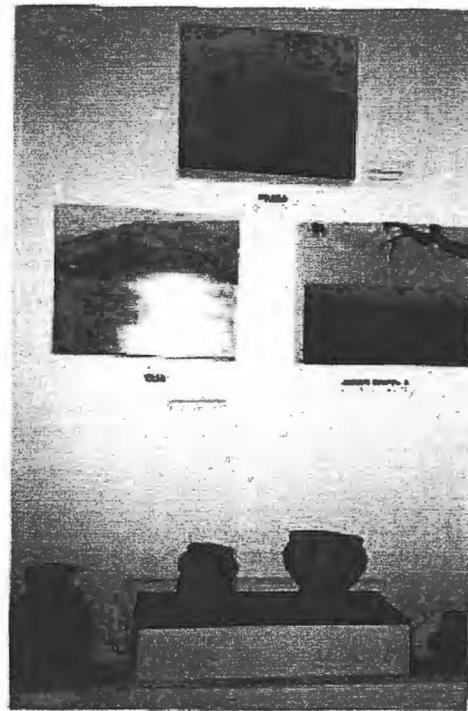
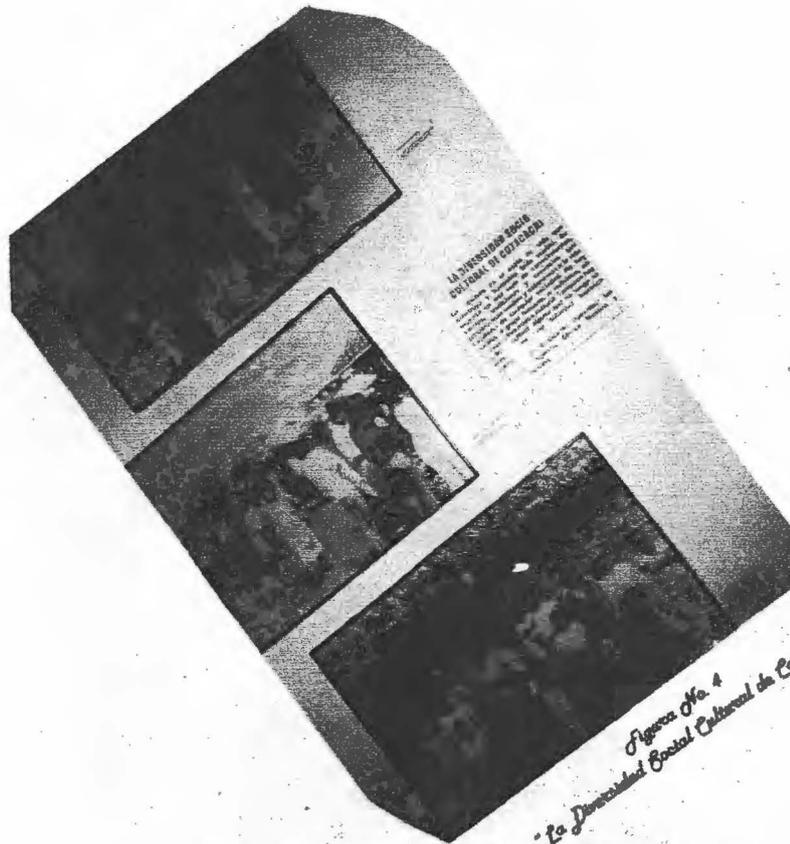


Figura No 3
Detalle de Sala Intraestructura



*Figura No. 4
La Independencia Social Cultural de Cotacachi*



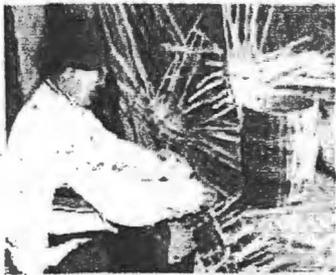
*Figura No. 5
Levantamiento Indígena de 1777*



*Figura No. 6
Fotografía de Mayer, Alfarero*



*Figura No. 7
Elementos de la Alfareria*



*Figura No. 8
Castro*



Figura No. 9
Textiliza

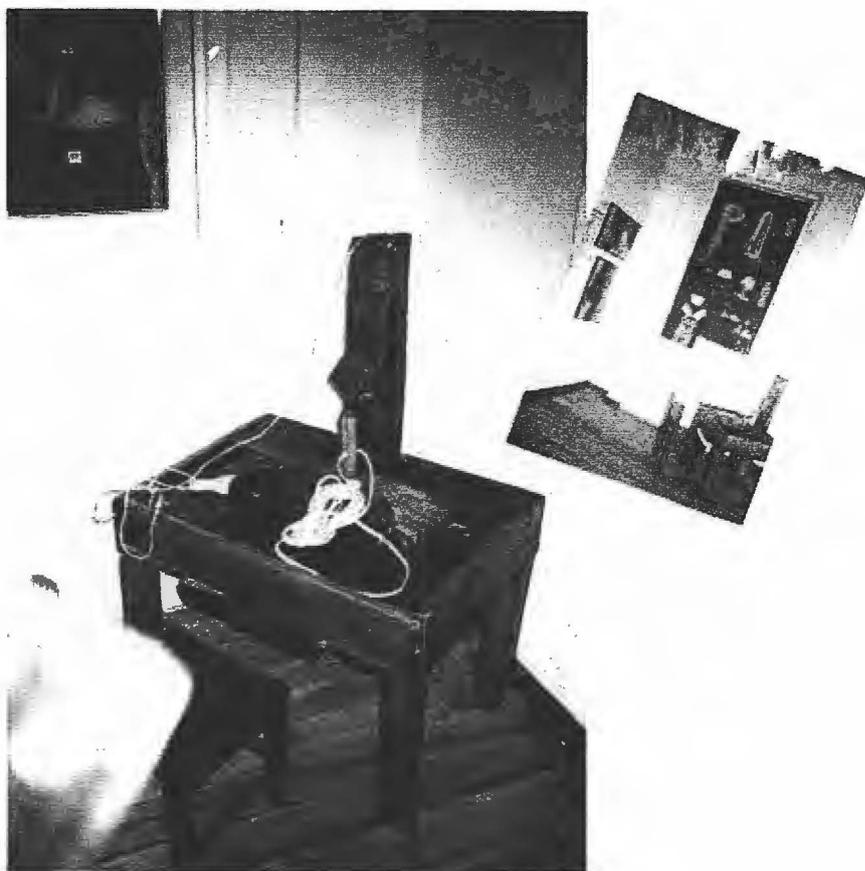


Figura No. 10
Manufactura de Alpacas y Lana Interactiva

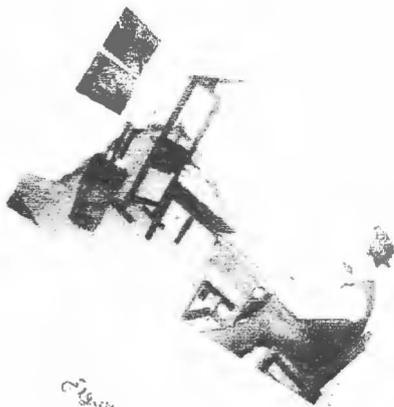


Figura No 11
Paseo



Figura No 12
Fiesta de Semana Santa



Figura No 13
Fiesta de Corpus Christi y/o Danza de los Atayos

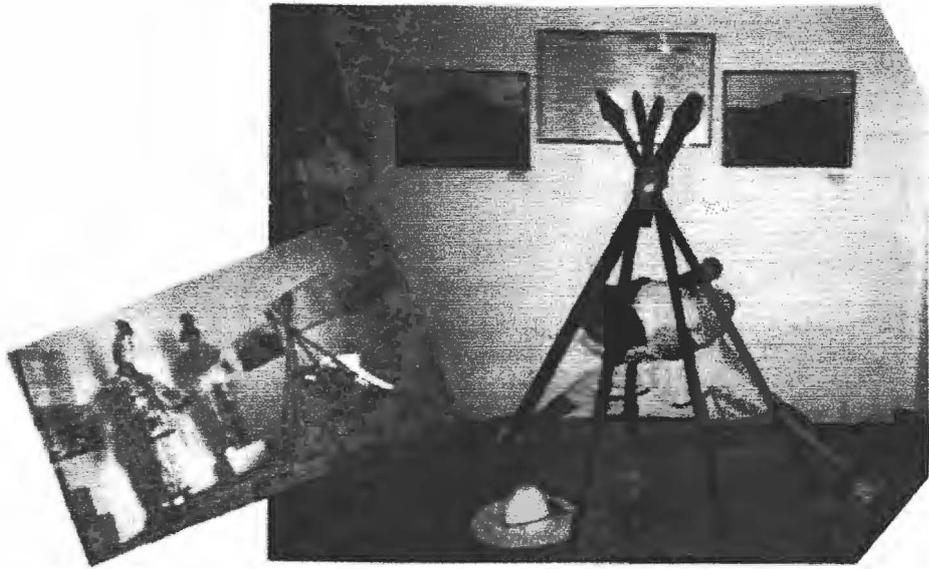


Figura No. 14
Fiesta de San Juan



Figura No 15
Orografía de Fiesta de Santa Ana o Jaur Mana

A7



*Figura No 16
Danza de los Yumbos*



*Figura No 17
Culto a la floresta*



Figura No. 18
Juego del tiempo



Figura No. 19
Gala de Historia de la ceguera