

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Análisis del discurso museológico de la muestra permanente del MuNa  
en el periodo enero – junio 2022**

María Augusta Álvarez Moreno

Tutora: Trinidad Pérez Arias

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	<b>Reconocimiento de créditos de la obra</b> No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia



## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, María Augusta Álvarez Moreno, autora del trabajo “Análisis del discurso museológico de la muestra permanente del MuNa en el periodo enero – junio 2022”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

16 de mayo de 2024

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

En América Latina los museos nacionales empezaron a crearse durante el siglo XIX; fueron utilizados por los Estados–nación para contribuir a la creación de los idearios nacionalistas. Estos primeros museos nacionales armaron sus discursos replicando formas coloniales de representación en sus exposiciones, guiados por conceptos de segregación y jerarquización social y cultural, algunos de los cuales continúan difundiéndose en los discursos actuales.

La creación de un museo nacional conlleva una gran dificultad, en primer lugar, porque lo *nacional* no constituye una realidad concreta, sino un constructo ideológico que, de acuerdo con el lugar desde donde es emitido, crea inevitablemente inclusiones y exclusiones de distintos sectores de la población.

En mayo de 2018 se inauguró el nuevo Museo Nacional del Ecuador (MuNa). Esta institución fue presentada con el objetivo de construir relatos menos sesgados y más incluyentes, que se deslinden del pasado colonial que guio a sus entidades antecesoras.

Con estos antecedentes y enmarcada en el ámbito de los Estudios Culturales, en esta tesis he realizado un análisis museológico de la exhibición permanente del *nuevo Museo Nacional del Ecuador (MuNa)*, expuesta entre enero y junio de 2022. El objetivo de este análisis es identificar si en el relato que el Museo exhibe prevalecen remanentes del discurso colonial –excluyente y sesgado– característico de los museos nacionales decimonónicos. O si, por el contrario, el MuNa cumple su objetivo de constituirse en una institución abierta e incluyente, guiada por las tendencias académicas y las exigencias sociales actuales.

Luego de analizar las salas objeto de este estudio he encontrado que la forma en la que el MuNa utiliza su colección contradice los objetivos institucionales planteados en su inauguración. Por el contrario, su exposición replica formas coloniales de representación del relato nacional y reafirma las nociones de jerarquización racial y cultural por medio de inclusiones descontextualizadas, que constituyen realmente exclusiones enmascaradas.

Palabras clave: museos, estudios culturales, nación, crítica decolonial, colonialismo, historia nacional



A Gabriela y Silvio, mis hermanos, a Jonathan, mi amigo y compañero, quienes  
comparten conmigo la noción de lo importante... y a Joaquín.





## **Agradecimientos**

A Trinidad por su sensibilidad y paciencia al guiarme en este trabajo. A mis padres Jenny y Silvio por abrir camino para mí. A Gabriel, Joaquín, Martina y Sara por su amor y compañía incondicionales.



## Tabla de contenidos

Figuras .....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero El MuNa y sus antecedentes .....	21
1. El Museo Nacional del Banco Central del Ecuador .....	23
2. Del Museo Nacional del Banco Central al <i>nuevo</i> Museo Nacional del Ecuador (MuNna) .....	25
3. Creación del <i>nuevo</i> Museo Nacional del Ecuador – MuNa.....	26
4. Análisis museográfico del MuNa .....	28
5. Sala I: Una historia del Museo del Banco Central narrada por el MuNa.....	29
Capítulo segundo ¿Qué nación construye el MuNa? .....	49
1. La linealidad del tiempo en los museos tradicionales. Crítica decolonial a la puesta en escena del MuNa .....	49
2. La historia del Ecuador según el MuNa.....	52
3. Sala III: Sociedades originarias .....	52
4. Sala IV: Colonia .....	64
5. Sala V: República.....	74
Conclusiones y recomendaciones.....	81
Lista de referencias.....	85



## Figuras

Figura 1. Toma general de la sala I, 2022 .....	29
Figura 2. Piezas precolombinas expuestas en la primera sala, 2022 .....	32
Figura 3. Detalle de la cédula de la urna denominada Primeras adquisiciones, 2022....	33
Figura 4. Detalle de la cédula de la urna denominada Investigaciones arqueológicas, 2022 .....	34
Figura 5. Urna Piezas icónicas, 2022 .....	35
Figura 6. Urna titulada Investigaciones arqueológicas, 2022.....	35
Figura 7. Toma general de la sala denominada Conceptos transversales, 2022.....	41
Figura 8. Toma general de la sala denominada Conceptos transversales, 2022.....	41
Figura 9. Cédula de la instalación Dinámica de una realidad más, 2022 .....	42
Figura 10 :, Fotografías de la muestra Una realidad más, 2022 .....	43
Figura 11. Instalación denominada Interculturalidad y música de pueblos y nacionalidades del Ecuador, 2022 .....	44
Figura 12. Cédula de la instalación <i>Interculturalidad y música de pueblos y nacionalidades del Ecuador</i> , 2022 .....	45
Figura 13. Urna denominada Desarrollo Regional (500 <sup>a</sup> .p. –500), 2022 .....	53
Figura 14. Detalle de la cédula de la urna denominada Desarrollo Regional (500 <sup>a</sup> .p. – 500), 2022.....	54
Figura 15. Urna Desarrollo Regional e Integración (500 – 1534), 2022.....	55
Figura 16. Cédula de la urna Desarrollo Regional e Integración (500 – 1534), 2022....	56
Figura 17. Texto explicativo expuesto en la sala denominada Sociedades Originarias, 2022 .....	59
Figura 18. El general Quisquis, óleo sobre lienzo, de autor anónimo, XIX.....	60
Figura 19. Caran Chiri, óleo sobre lienzo, de autor anónimo, XIX.....	61
Figura 20. Vista general de la sala Colonia, 2022 .....	64
Figura 21. Divina pastora con donante, Manuel Samaniego, siglo XVII, óleo sobre lienzo .....	67
Figura 22 Figuras costumbristas expuestas en la sala Colonia.....	71
Figura 23 Cédula de la vitrina en la que se exhiben figuras costumbristas en la sala Colonia .....	71

Figura 24. Carta geográfica de la república del Ecuador, Manuel Villavicencio, 1858. 75

Figura 25. Batalla de Ayacucho, S. Gonzáles Jaramillo, siglo XIX, óleo sobre lienzo . 76

## Introducción

En medio de un contexto caracterizado por fuertes críticas hacia los conceptos de nación, debido a la dificultad creciente de unificar a las diversidades dentro de un único imaginario de identidad, y en el que predomina la tendencia de transformar y renombrar a los museos nacionales existentes, el 18 de mayo de 2018 –con ocasión de la celebración del día internacional de los museos– se inauguró el denominado *nuevo Museo Nacional del Ecuador (MuNa)*. Institución que desde su creación y hasta la fecha –junio de 2022– ha atravesado varios cambios administrativos que han desembocado en importantes reestructuraciones a su guion museológico original. A la fecha, el Museo continúa afrontando grandes retos, entre ellos, y tal vez el más importante, el de representar un relato de lo *nacional*.

La creación de un museo nacional conlleva en sí misma una gran dificultad, pues su objetivo es el de representar un imaginario de *lo nacional* como si se tratara de una realidad concreta y uniforme, cuando en realidad, lo que conocemos como nación está conformado por múltiples diversidades heterogéneas y muchas veces disímiles entre ellas. En este punto es importante recordar que la idea de nación, en América Latina, se consolidó durante el siglo XIX como resultado de los procesos de independencia liderados por las élites criollas de las colonias americanas para desvincularse del poder de las monarquías europeas.

Sin embargo, la nueva división política de los territorios convertidos en Estados independientes no guardó relación con la organización cultural y social existente entre las comunidades que los habitaban previamente, sino que respondió a un proceso más bien arbitrario por medio del cual las nuevas naciones se repartieron el espacio geográfico. De ahí que la idea de nación sea en sí misma tan conflictiva y difícil de analizar, pues, parte de un constructo social que procuró unificar –y homogenizar– imaginaria e ideológicamente territorios y culturas diversas con el objetivo de adaptarlas al ideal nacional diseñado por un grupo particular y dominante de la sociedad que, en el caso de América Latina, estuvo conformado por las élites criollas.

En palabras de Benedict Anderson, la nación es “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”, imaginada porque sus miembros jamás conocerán a la mayoría de sus compatriotas y, sin embargo, “en la mente de cada

uno vive la imagen de su comunión”; se imagina limitada porque tiene fronteras definidas y soberana porque confía en el Estado como garantía de su libertad y soberanía; y es una comunidad porque “se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal.” (1993, pág. 23). En esta misma línea de pensamiento, Hans-Joachim König, define a la nación como: “[...] un orden ficticio, determinado por una colectividad de hombres, donde la naturaleza de este conjunto se deduce de los criterios o cualidades diferentes, como los definen en la mayoría de los casos las élites dominantes.” (2014, pág. 3).

Siguiendo esta línea de reflexión, la nación es, por tanto, una elaboración cultural que responde a diversos –pero bien definidos– conceptos creados para satisfacer los intereses y necesidades de un grupo particular de la sociedad, en el momento en el que fueron pensados. En tal sentido, la narración de la nación y su identidad constituye un sistema de “significaciones culturales y representaciones sociales” –uno entre muchos otros posibles– y en este proceso de creación y difusión de los conceptos que sustentan el ideario de la identidad nacional, los museos desempeñaron un rol fundamental en la medida en que a través de estas instituciones se creó la forma de entender esa identidad (Borja, 2015, pág. 36).

Entre otras, por estas razones, el concepto mismo de nación ha sido fuertemente cuestionado y analizado durante las últimas décadas y, en consonancia con estas críticas, los conocidos como museos nacionales de todo el mundo han realizado grandes esfuerzos para reestructurar sus guiones con el fin de salvar las dificultades conceptuales que los envuelven, los actos de discriminación y exclusión por los que han sido criticados históricamente, y, sobre todo, para superar en sus actuales discursos los resquicios de las prácticas coloniales que guiaron sus exposiciones originarias, en tanto instituciones decimonónicas cuya aparición respondió a las necesidades de los entonces nuevos Estados-nación, como apoyo en el proyecto de lograr la consolidación de las recién creadas repúblicas. Este proyecto de construcción nacional implicó fuertes procesos de exclusión en los que los museos, principalmente los llamados nacionales, desempeñaron un rol importante como instituciones legitimadoras del discurso oficial (MartínBarbero 1987, 169).

Debido a lo complejo de esta tarea y, principalmente, de las múltiples repercusiones que esta exhibición podría tener, considero importante analizar la puesta en escena que el MuNa presenta al público y revisar si los postulados que están guiando a la Institución se encuentran acordes a las exigencias sociales y culturales de nuestra época. Es decir, si el Museo, a través de su propuesta conceptual y exhibición, logra



superar el discurso colonial característico de los museos nacionales latinoamericanos o, si por el contrario, el MuNa continúa reproduciendo este discurso a través de sus salas de exposición. Para lograr este objetivo, he realizado un análisis museológico de las cinco salas que conforman la exposición permanente del Museo. La investigación está dividida en dos partes: en la primera reviso los antecedentes históricos del Museo Nacional, y en la segunda, analizo la exposición del relato histórico del Ecuador que presenta el MuNa.

Históricamente los museos nacionales, principalmente en América Latina, tendieron a crear y narrar una historia que se difundió como única y verdadera, por medio de la cual se creó la idea de una ciudadanía abstracta y uniforme en la que la diversidad fue exotizada o mitificada y relegada a un pasado lejano. De esta manera, la diversidad y heterogeneidad características de la mayoría de los países latinoamericanos atravesó, según Martín-Barbero (1987, 169), un fuerte proceso de funcionalización, “allí donde la diferencia cultural es grande, insoslayable, la originalidad es desplazada y proyectada sobre el conjunto de la Nación. Allí donde la diferencia no es tan ‘grande’ como para constituirse en patrimonio nacional será folklorizada, ofrecida como curiosidad a los extranjeros”. Como resultado, las minorías étnicas y culturales de los países latinoamericanos fueron utilizadas como elementos exóticos dentro del discurso nacional y fueron representados e incluidos solo en tal sentido, subsumidos en masas de gente sin poder de agencia.

El esfuerzo realizado por los estados nacionales para crear perfiles subjetivos de identidad nacional conllevó la necesidad de construir representaciones dicotómicas y antagónicas que permitan mantener el ideario de ciudadanía. Por esta razón Beatriz González Stephan sostiene que la invención de la ciudadanía y la invención del otro constituyeron dos procesos estrechamente relacionados, ya que “crear la identidad del ciudadano moderno en América Latina implicaba generar un contraluz a partir del cual esa identidad pudiera medirse y afirmarse como tal. La construcción del imaginario de la ‘civilización’ exigía necesariamente la producción de su contraparte: el imaginario de la ‘barbarie’” (González Stephan, citada en CastroGómez 2004, 91).

Es importante indicar que las taxonomías creadas por las ciencias sociales y por las instituciones culturales –entre ellas los museos– no constituían ni constituyen un sistema abstracto de reglas, sino que, por el contrario, tienen consecuencias prácticas reales en el desarrollo de la sociedad, en la medida en que son capaces de legitimar las políticas regulativas del Estado (Castro-Gómez 2004, 89). Es aquí donde radica la importancia que tienen los museos, pues, a través de las representaciones que exhiben,

normalizan las relaciones y patrones de poder, las exclusiones, la segregación y discriminación que luego son replicadas en la sociedad. En el intento por constituirse como estados–nación, como explica Jaime Humberto Borja Gómez (2015, 35), los nuevos países –europeos y posteriormente también los americanos– “buscaron con ahínco recoger el pasado –aunque no fuera suyo– para dar rostro al incipiente nacionalismo” y los museos se convirtieron en lugares que inventaron un pasado y un imaginario que se constituiría en la esencia de la identidad nacional.

De esta manera los museos nacionales replicaron en las nuevas repúblicas las formas y estrategias coloniales de dominación históricamente utilizadas por Europa en sus procesos de conquista desde comienzos del siglo XV, cuando distintas monarquías europeas empezaron a financiar expediciones por regiones hasta entonces desconocidas por ellos, que les permitieron conquistar territorios y abrir mercados para mejorar su economía en crisis. Amparados bajo la justificación de la investigación científica y la necesidad de civilización y evangelización, dieron paso a la creación de colonias europeas alrededor del mundo. La consolidación de este proyecto implicó que Europa –principalmente Europa occidental– desarrollara un discurso que hoy se conoce como el discurso colonial, que se basa en la creación de un rango de diferencias y discriminaciones cuyo objetivo es justificar la violencia y explotación humana de los procesos de conquista bajo el argumento de la supuesta barbarie e incivilización adjudicados al colonizado (Bhabha 2002, 92).

En América Latina, este sistema de poder colonialista que, basado en la clasificación y jerarquización racial y cultural, justifica la racialización, la discriminación y los abusos de poder se consolidó durante el proceso de conquista de América y la instauración del régimen colonial de administración –de ahí que se lo conoce como *colonialismo*–. Con el tiempo este discurso colonial permeó en las distintas esferas del conocimiento y de la vida de las sociedades latinoamericanas.

En tal sentido, los museos, principalmente los llamados nacionales, en tanto instituciones legitimadoras del conocimiento y creadoras del relato de la historia nacional ejercieron un rol fundamental en el proceso de reproducción del discurso colonial y la construcción de identidades excluyentes, por medio de los cuales se relegó o eliminó la diversidad. Es aquí donde radica la importancia de los museos nacionales, pues a través de las representaciones que exhiben y la narración histórica que crean, incluyen y dan voz a ciertos sectores de la sociedad a costa de la exclusión y silenciamiento de otros muchos sectores y sus historias, normalizando de esta manera las relaciones y patrones de poder,

las exclusiones, la segregación y discriminación que luego son replicadas en la sociedad. Por esta razón, resulta necesario analizar la forma en la que estos museos están armando y difundiendo sus discursos e identificar y evidenciar los resquicios coloniales que pueden estar perdurando en sus guiones, sus representaciones y exhibiciones.

Cabe recordar la importancia que ejercen los relatos en la creación de la historia, como explica Marinas (1995 citado en Martín-Barbero y Corona Berkin 2017, 45), “para que la pluralidad de las culturas del mundo sea políticamente tenida en cuenta es indispensable que la diversidad de identidades nos pueda ser contada, narrada. Pues la relación de la narración con la identidad no es sólo expresiva sino constitutiva: la identidad es una construcción que se relata; no hay identidad cultural si no es contada”.

En la presente investigación pretendo, por tanto, revisar la puesta en escena que el MuNa está presentando en las salas de su muestra permanente para analizar si logra superar el discurso colonial de jerarquización y discriminación característico de los museos nacionales decimonónicos o si, por el contrario, el Museo continúa replicando las formas de representación coloniales tan fuertemente criticadas.

El objetivo de la investigación es realizar una revisión integral de la propuesta museológica y museográfica que presenta el MuNa. Se analiza el discurso museológico desde los enfoques teóricos de los Estudios Culturales –área que revisa y critica los remanentes coloniales de jerarquización y explotación social que todavía replicamos en las sociedades contemporáneas– y de los Estudios Visuales, que específicamente proponen una crítica a los modos de categorización y jerarquización las imágenes. Los Estudios Culturales y los Estudios Visuales guían el análisis, por un lado, del *discurso colonial* que puede estar prevaleciendo en el Museo –a pesar de sus declaraciones escritas– y, por otro, su expresión en el discurso museográfico: la forma en que selecciona y exhibe las piezas de su colección. Así mismo, para revisar los guiones y elementos museográficos y museológicos por medio de los cuales el MuNa expone su discurso y desarrolla su función social, se apoya en la línea de reflexión de la Museología Crítica, corriente museológica posmoderna que propone al museo como una institución intermediaria entre los públicos y los objetos, que promueve la cocreación del conocimiento, en lugar de ser el tradicional espacio de exhibición de objetos. Es importante indicar que, dado el marco teórico dentro del cual se desarrolla el presente análisis, los objetos de la exposición se analizan en tanto imágenes, sin distinguirlos como obras de arte ni realizar valoraciones de tipo estético.

La investigación está dividida en dos capítulos. En el primero se realiza un breve recorrido histórico para ubicar al lector respecto a las condiciones y circunstancias en las que fue creado el actual MuNa y analiza las dos primeras salas de su exposición permanente dedicadas, justamente, a la historia y presentación del MuNa. La primera sala, titulada *Historia del Museo Nacional del Banco Central*, presenta una breve historia de la creación de esta institución, en tanto entidad predecesora del actual Museo Nacional. La segunda sala, denominada *Ejes transversales*, expone los lineamientos teóricos que, aparentemente, guían el discurso museológico del actual MuNa. En este primer capítulo intentaré analizar y comprender los criterios técnicos e ideológicos que guían al Museo.

En el segundo capítulo se analizan las siguientes cuatro salas, a través de las cuales se expone el recorrido histórico cronológico que el MuNa presenta de la historia del Ecuador: *Sociedades originarias, Colonia, República y Moderno y Contemporáneo*. Se presenta un minucioso análisis museológico del discurso que presenta el Museo y las formas de representación que utiliza para incluir a las minorías de las que habla en su discurso de presentación. Para realizar este análisis se revisan y contrastan diferentes formas de representación características del colonialismo con el objetivo de responder a la pregunta central de la presente investigación: ¿Logra el MuNa, a través de su puesta en escena, superar las formas de representación colonial características de los museos decimonónicos que lo precedieron?

## Capítulo primero

### El MuNa y sus antecedentes

El museo se ha asumido como una *representación* del pasado (cuando no se asume, aún más sorprendentemente, que es su presentación) y que lo representa de una manera objetiva [...] Pero representación y presentación son recursos miméticos. Y la arqueología y los museos que la objetivan tienen prohibida la mimesis porque el pasado ya no existe y por lo tanto no se puede imitar, repetir, recuperar tal y como fue; sólo se puede construir como versión (Gnecco 2001, 75).

Los museos nacionales que conocemos hoy en día son herederos de las instituciones decimonónicas creadas en medio del auge del surgimiento de los Estados nación. En América Latina son instituciones nacidas de la modernidad, como tales, comparten con la mayoría de ciencias e instituciones modernas una raíz eurocéntrica y han respondido a un discurso colonial –generado con el objetivo de explicar y perpetuar el predominio europeo en el mundo, justificando su violenta expansión– caracterizado por la implementación de estrategias de clasificación y jerarquización social, racial y cultural, que continúa reproduciéndose a través de distintos medios –entre ellos por los museos– e influyendo en los procesos de segregación y discriminación que vivimos actualmente.

Con el transcurso del tiempo, este discurso colonial y las relaciones de poder que establece han sido naturalizados y normalizados al punto de que en la actualidad nos resulte difícil reconocerlos en las actividades cotidianas. Sin embargo, deben ser identificados y evidenciados en las representaciones de un museo, pues el discurso que estas instituciones emiten está legitimado y, por tanto, es asumido como cierto.

Conocer y comprender los museos en tanto artefactos culturales permite también dilucidar el poder que detentan sobre la creación de los imaginarios colectivos e identificar las consecuencias reales que estos imaginarios tienen en la sociedad. Siguiendo a Gnecco (2001, 75), la puesta en escena de un museo constituye un mensaje expresado a través de la selección y la disposición de los elementos que incluye y de aquellos que excluye en su representación. De ahí el poder y la enorme responsabilidad que estas instituciones tienen para con la sociedad –en tanto emisores privilegiados– y el cuidado

con el que deben organizar y difundir sus discursos, que expresan un particular punto de vista de entre muchos posibles, hecho que, además, debe ser transparentado.

Como la mayoría de países latinoamericanos, Ecuador posee un museo llamado *nacional*, el MuNa –inaugurado el 18 de mayo del 2018–, cuyas salas de exposición permanente constituyen el centro de análisis de la presente investigación. El discurso con el que el Museo se inauguró fue el de presentarse a sí mismo como una institución que, en consciencia de la segregación que han sufrido las minorías como consecuencia de las herencias coloniales, “reconoce las identidades diversas y sus constantes transformaciones y busca establecerse como un espacio de participación, diálogo, confrontación y representación de la esfera pública” (EC MuNa 2022). Esta tesis pretende analizar si a través de su puesta en escena, el MuNa cumple con este objetivo de deslindarse de su herencia colonial.

Con el objetivo de introducir al lector en la línea de discusión que se pretende desarrollar, se ha organizado este primer capítulo en dos secciones. En la primera, se revisa el origen histórico de la Institución, por medio del análisis de la primera sala de su exposición permanente; y, en la segunda, se analizan los conceptos transversales que guían la exhibición del Museo, a los que se encuentra dedicada la segunda sala de su muestra permanente.

A diferencia de países como Colombia y Perú, en los que sus museos nacionales fueron creados y consolidados al poco tiempo de haberse constituido sus repúblicas independientes –durante el siglo XIX–, en Ecuador la fecha de creación del primer museo nacional en el Ecuador es motivo de debate debido a que existieron varias instituciones con ese nombre, sin embargo, ninguna perduró en el tiempo, ni guarda relación alguna con el actual MuNa.<sup>1</sup>

Según el investigador Alfonso Ortiz Crespo un primer museo nacional se creó durante el periodo presidencial de Vicente Rocafuerte (1835–1839), institución que, de acuerdo con el arquitecto, se fusionó –junto con la biblioteca nacional– a la Universidad Central del Ecuador, en 1859. Posteriormente, en 1914, el gobierno central adquirió una colección privada y volvió a crear un museo nacional, cuyas piezas fueron expuestas bajo el nombre de Archivo Nacional de Historia y Museo Único. Posteriormente, el

---

<sup>1</sup> En meses recientes se publicó una tesis de Michelle Andrade (FLACSO) en la que se aborda información relacionada a la historia del MuNa, sin embargo, no fue revisada para el presente trabajo, pues este se encontraba ya en proceso final de publicación.

mencionado museo fue reubicado y adscrito a la Casa de la Cultura convirtiéndose en el Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Ortiz Crespo 2018, 06).<sup>2</sup>

No obstante haber existido varias instituciones denominadas como museos nacionales, como vemos, ellas no guardan relación con el actual MuNa. El antecedente directo del MuNa es, sin embargo, el Museo del Banco Central del Ecuador, que fue inaugurado en 1969, bajo el nombre de Museo Arqueológico y Galerías del Banco Central.<sup>3</sup> Esta institución guarda relación directa con el actual museo nacional, pues, en el año 2015 fue adscrita al Ministerio de Cultura y su colección constituye la base del acervo museístico del *nuevo* Museo Nacional del Ecuador (MuNa).

## 1. El Museo Nacional del Banco Central del Ecuador

El Banco Central del Ecuador (BCE) fue creado en 1927 –bajo el gobierno del presidente Isidro Ayora– con los objetivos de “estabilizar y unificar la moneda”. En tanto organismo encargado de regular la política monetaria nacional, como parte de sus funciones inherentes estaba obligado a mantener reservas de oro que respaldaran el dinero circulante en el país –modelo de reserva monetaria conocido como Patrón Oro–. Para cumplir con esta función, la institución adquiría oro de manera permanente y dentro de estas adquisiciones compró gran cantidad de oro arqueológico (BCE 2021, párr. 5–6).

De acuerdo con el testimonio de Carlos Landázuri, exdirector del Área Cultural del Museo Nacional del Banco Central, respondiendo al contexto económico particular de la época, la institución adquirió una gran cantidad de oro arqueológico con el objetivo de fundir el metal y convertirlo en reserva económica para el país (Landázuri, comunicación personal). Sin embargo, por gestión de Julio Araúz, científico químico responsable del laboratorio del Banco Central, las piezas de oro arqueológico consideradas más valiosas fueron preservadas (Almeida Reyes 2007, párr. 5) generándose de esta manera una extensa colección que tiempo después fue enriquecida con la adquisición de otras piezas arqueológicas, etnográficas y artísticas. Como resultado, a finales de la década de 1960, el acervo del Museo se convirtió en la más grande colección de piezas arqueológicas, etnográficas y artísticas del país y quedó conformado con un total de 100 000 piezas arqueológicas, 5 094 obras de arte colonial y republicano, 2 542

---

<sup>2</sup> Este autor exigió a Mundo Diners corregir los datos de un artículo que se publicó en esa revista. Es el único documento en el que he encontrado esta información.

<sup>3</sup> Tríptico informativo de la institución sin datos bibliográficos.

obras de arte moderno y una vasta colección de piezas etnográficas y de numismática (Almeida Reyes 2007, párr. 7).

Una vez consolidada esta colección, el BCE decidió crear un museo en el que esta pudiera exhibirse. Esta información resulta relevante debido a que permite comprender que la colección del Museo se originó en respuesta a unas necesidades financieras, no a un proyecto cultural y fue la conjunción de varias circunstancias la que permitió la conservación de sus piezas y posterior exhibición en el contexto de un museo.

Según recuerda Landázuri (comunicación personal), debido a la variedad de piezas y a la dificultad que presentaba su clasificación, se decidió desarrollar el guion museológico siguiendo la idea de una temporalidad lineal, que, además, era la tendencia museológica de la época en los museos nacionales de todo el mundo. De esta manera, el Museo quedó organizado con el objetivo de narrar cronológicamente la historia nacional del país desde el tiempo en el que el territorio ecuatoriano fue habitado por culturas prehispánicas, pasando por los procesos y guerras de independencia hasta llegar a la modernidad.

Durante el periodo comprendido entre 1970 y 1984 el Museo del Banco Central estuvo dirigido por Hernán Crespo Toral y desarrolló una variada y dinámica participación en el ámbito cultural del país. Además, de su sede matriz, ubicada en la ciudad de Quito, el museo abrió sedes en varias ciudades del país –en las que replicó la distribución cronológica del guion curatorial de la matriz–, entre ellas en Guayaquil, Cuenca, Riobamba, Manta, Esmeraldas y Loja, cubriendo de esta manera gran parte de la geografía del país con el objetivo de utilizar el acervo patrimonial para relatar la historia nacional del Ecuador (Almeida Reyes 2007, párr. 6).

Siguiendo los lineamientos del quehacer museístico internacional, en la década de 1980 el Museo del Banco Central se convirtió en el principal mecenas de la investigación arqueológica en el país. Bajo su auspicio se estudiaron, restauraron y recuperaron monumentos y espacios arqueológicos emblemáticos como: Ingapirca, Rumicucho, Pumapungo, Tulipe, Sicalpa, entre otros. Así mismo, se respaldó el desarrollo de investigaciones científicas enfocadas a combatir la llamada *huaquería* (Valdez 2010, 15).

De acuerdo con el artículo de Almeida Reyes (2007, párr. 8), como resultado de varios cambios de políticas y decisiones administrativas, en mayo de 1991, el Museo del Banco Central cerró sus instalaciones con la perspectiva de reorganizarlo y reubicar la sede matriz. Finalmente, la colección fue trasladada al edificio de la Casa de la Cultura y una parte del “nuevo museo” se inauguró en 1992 sin un guion curatorial o



museológico definido. Tres años más tarde, continúa el autor, el 30 de junio de 1995, con la intención de presentar un relato cronológico de la historia del Ecuador, se inauguraron las salas de arqueología, del oro, arte colonial, republicano y moderno, y se le dio el nuevo nombre de Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

A pesar de que las autoridades de turno lo presentaron como una nueva puesta en escena, casi 30 años después de su creación el museo mantuvo el relato cronológico de la historia nacional que había manejado desde sus inicios. Es decir, se trataba de una narración moderno-colonial de temporalidad lineal que presentaba la idea de un “proceso evolutivo” de la sociedad ecuatoriana desde su pasado prehispánico hasta la modernidad.

## **2. Del Museo Nacional del Banco Central al *nuevo* Museo Nacional del Ecuador (MuNna)**

Desde 1995, con algunas variaciones en sus guiones y con el proyecto de una reestructuración total en mente, los museos del Banco Central continuaron funcionando hasta el año 2010 cuando, mediante la Disposición General Cuarta de Reforma a la Ley de Régimen Monetario y Banco del Estado, el presidente de la república, Rafael Correa, dispuso el traspaso del Área Cultural del Banco Central del Ecuador al Ministerio de Cultura y Patrimonio, que acababa de crearse. Con esta disposición, además de traspasar la custodia y administración de la reserva del Museo Nacional al nuevo Ministerio de Cultura y Patrimonio, se resolvió “la integración de este al Sistema Nacional de Cultura con un nuevo modelo de gestión que establece, entre otros subsistemas, el Subsistema de la Memoria Social” creado con el objetivo de “integrar a todos los contenedores de memoria y patrimonio del país (archivos, bibliotecas y museos)”. Proceso que se realizó entre octubre de 2010 y junio de 2011 (Celi Piedra, Bedoya y Cevallos 2012, 2).

A pesar del impulso dado inicialmente a esta propuesta, los cambios recurrentes de autoridades ministeriales, así como la concentración de la atención estatal en los sectores productivos del país, derivaron en una ejecución parcial de lo estipulado en la mencionada disposición.

En el año 2012 se presentó la *Propuesta del Sistema Ecuatoriano de Museos y Política Nacional de Museos* (Celi Piedra, Bedoya y Cevallos), documento cuyo objetivo principal era el normar y regularizar el quehacer museístico en el país y establecer las

primeras directrices para la articulación de dichos museos en una red que los englobe a todos y se administre desde el Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Como parte del proyecto de centralización de la gestión de los museos, el 4 de noviembre de 2015 –46 años después de su creación–, mediante un comunicado publicado en su página web, el Ministerio de Cultura y Patrimonio informó el cierre temporal del Museo Nacional del Banco Central argumentando el inicio de un “proceso de re–conceptualización integral de los espacios y discursos del Museo Nacional” (Redacción Cultura 2015, párr. 2).

De esta manera, se quitó al Banco Central la custodia del denominado *patrimonio nacional* y estas funciones pasaron a cargo del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

El proceso de transferencia presentó, entre otros, inconvenientes burocráticos propios de un traspaso de esta magnitud que retrasaron la consolidación del plan inicial. Respecto a la reestructuración del *nuevo* Museo Nacional, esta tardó alrededor de dos años. Finalmente, casi tres años después de su cierre y luego de la contratación de seis consultorías externas y un largo y problemático proceso de transición y reformulación de sus guiones curatoriales, el 18 de mayo de 2018 se inauguró el denominado *nuevo Museo Nacional del Ecuador* –conocido a partir de entonces por su acrónimo como *MuNa*–.

### **3. Creación del *nuevo* Museo Nacional del Ecuador – MuNa**

El *nuevo* Museo Nacional del Ecuador (MuNa) fue inaugurado el 18 de mayo de 2018 –con ocasión de la celebración del día internacional de los museos–. La *Propuesta del Sistema Ecuatoriano de Museos y Política Nacional de Museos* indica el enfoque con el cual fue concebido:

Constituir museos nacionales implica, además de desarrollar contenidos pedagógicos y tecnológicos relacionados a la construcción de un escenario “nacional” consensuado a través de la visibilización de actores sociales, hitos históricos representativos, procesos de fortalecimiento identitario, diversidad de pueblos y nacionalidades indígenas, pueblo montubio y pueblo afroecuatoriano, evidenciar los momentos de fractura y contra–narrativas como nuevas formas de construcción de significaciones culturales y el reconocimiento de los discursos de poder detrás de los imaginarios de nación (Celi Piedra, Bedoya y Cevallos 2012, 12–3).

Como puede observarse en el texto, el objetivo trazado para el MuNa era entonces muy amplio, pues, se presentó al Museo como una institución capaz de articular un discurso de nación incluyendo en su narrativa la diversidad cultural del país –que, por

otro lado, está compuesta de más grupos que los “indígenas, pueblo montubio y pueblo afroecuatoriano” que son los mencionados en la *Propuesta del Sistema Ecuatoriano de Museos y Política Nacional de Museos* (Celi Piedra, Bedoya y Cevallos)–; siendo esta una propuesta ya bastante ambiciosa, además, se plantea la incorporación de “contra–narrativas” y el reconocimiento de los “discursos de poder detrás de los imaginarios de nación”.

Los planteamientos teóricos con los que fue presentado el MuNa pretendían desvincular al Museo de su tradición colonial exponiendo nuevas y diversas formas de concebir la nación y sus habitantes. En este sentido, aunque ambicioso, el proyecto era bastante coherente con las nuevas tendencias museológicas y las exigencias sociales actuales.

De acuerdo con lo expuesto, el Museo se presentaba a sí mismo como un “escenario de integración social, diálogos colectivos y educación alternativa, que invita a los artistas a contribuir en el manejo de lo social”, introduciendo al visitante en la discusión de lo nacional e interpeándolo sobre los procesos de conformación de las identidades y el imaginario de la nación (Guion Académico del MuNa 2018, 12–3). Asimismo, señalaba que el guion museológico se planteó de forma renovada e incluyente “no centrado en el discurso de un pasado heroico, sino en las tensiones y luchas sociales así como en los procesos colectivos” (12).

Con el objetivo de plasmar estas ideas en la puesta en escena del Museo, se realizaron varias consultorías externas para la construcción de sus guiones curatorial y museográfico, que fueron publicados en el *Guion Académico* del MuNa, publicado en mayo de 2018. Este documento constituye la guía conceptual del Museo “pero sobre todo es el documento que da sentido al discurso curatorial” (Guion Académico del MuNa 2018, 12). De acuerdo con este texto, la puesta en escena del MuNa está dividida en dos ejes temáticos principales: Poder político y organización social; y Territorio, economía y trabajo (107). Adicionalmente, el Museo se guía por los denominados *conceptos transversales*, que constituirían “el corazón del Museo Nacional”. Estos conceptos son: “género e interculturalidad; memoria social y patrimonio cultural; producción del conocimiento; y participación y ciudadanía”<sup>4</sup>. La segunda sala de exposición permanente está dedicada a estos conceptos.

---

<sup>4</sup> Trípticos informativos de la institución sin datos bibliográficos.

#### 4. Análisis museográfico del MuNa

A pesar de varias propuestas de reubicación, desde su inauguración el MuNa funciona en las instalaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la ciudad de Quito. Utiliza tres plantas distribuidas en salas y secciones temáticas en las que se exhiben piezas y obras de arte producidas por habitantes del territorio que conforma el Ecuador. Su exposición abarca un extenso periodo de tiempo –empezando por el periodo prehispánico, pasando por la época colonial, el periodo de independencia y vida republicana, y terminando con el denominado período moderno–contemporáneo–.

Desde su reapertura –en mayo de 2018– hasta la fecha actual –18 de febrero de 2022– el MuNa ha pasado por cuatro cambios administrativos y cinco reestructuraciones de guion.<sup>5</sup> Además, debido a la emergencia sanitaria resultado de la pandemia de COVID–19–, cerró sus instalaciones durante aproximadamente doce meses. Al momento, ha reabierto su atención al público presentando una reestructura absoluta de su guion museográfico inicial que, de acuerdo con la información proporcionada por personal del Museo, todavía se encuentra en desarrollo.

Hasta febrero de 2022 se encontraban habilitadas cinco de las siete salas previstas en la nueva propuesta de exposición permanente, que constituyen el objeto de estudio del presente trabajo de investigación y se encuentran ubicadas en la planta baja. Al ingresar al Museo el visitante se encuentra ante un amplio espacio abierto en el que se encuentra, a la izquierda, el espacio de recepción y en frente algunas piezas de arte. El ingreso a los pisos superiores se encuentra cerrado con un cartel en el que se indica el mensaje: Museo en construcción.

La muestra permanente del Museo está conformada por cinco salas ubicadas en la planta baja del edificio y denominadas: *Historia del Museo Nacional del Ecuador*, *Conceptos transversales*, *Sociedades originarias*, *Colonia y República*.

La primera sala, denominada *Historia del Museo Nacional del Ecuador* narra los antecedentes históricos de creación del MuNa; en la segunda sala, llamada *Conceptos transversales*, se presentan los conceptos que guían el discurso general del Museo; las

---

<sup>5</sup> Las reconceptualizaciones de guion producidas por los sucesivos cambios administrativos en el Museo dificultaron la realización de la presente investigación. Desde su inauguración, la muestra denominada como “permanente” ha sido reestructurada cinco veces en los menos de cinco años que el MuNa existe.

tres salas siguientes presentan el relato de la historia nacional organizado de forma cronológica en las salas denominadas: *Sociedades originarias, Colonia y República*.<sup>6</sup>

### 5. Sala I: Una historia del Museo del Banco Central narrada por el MuNa

La primera sala, *Historia del Museo Nacional del Ecuador*, presenta un recorrido histórico de lo que fue el Museo del Banco Central. Toda la sala está iluminada de forma indirecta, sus paredes y elementos museográficos están pintados de color oscuro. La exhibición se encuentra montada en urnas de cristal –una horizontal y cinco verticales– con bases de madera, distribuidas alrededor del espacio. Sobre ellas se exponen las piezas y documentos de archivo. Los objetos se encuentran acompañados de cédulas informativas generales, mientras que los cuadros expuestos en las paredes cuentan con cédulas individuales.

En conjunto, la sala tiene un ambiente bastante solemne y de fácil tránsito debido a que la cantidad de piezas expuestas no llena todo el espacio disponible.



Figura 1. Toma general de la sala I, 2022  
Fuente y elaboración propias.

---

<sup>6</sup> Al momento de la redacción de esta tesis no se encuentra habilitada una sexta sala –denominada *Moderno / contemporáneo*– con la que se completaría este relato histórico cronológico. De acuerdo con información brindada por una de las mediadoras del Museo, la Administración prevé abrir esta sala y parte del segundo piso del Museo en los próximos meses –2022– con una exposición temporal de arte. Mientras que una última sala –que ocuparía el tercer piso completo– estaría dedicada a la colección de orfebrería y oro arqueológico que posee el Museo –anteriormente conocida como la Sala del Oro–.

El recorrido de la sala inicia con un texto de presentación –escrito en español y quichua– en el que se narran los hechos y fechas más relevantes en la historia de creación del Museo del Banco Central. Inmediatamente después del texto inicia la exposición de una serie de fotografías de piezas arqueológicas y las fichas técnicas con las que fueron catalogadas al ingresar a la colección del antiguo Museo del Banco Central. Estas fotografías ocupan toda la pared lateral izquierda de la sala.

Luego del texto de introducción, hacia la derecha inicia el recorrido de la sala con la exposición de algunos documentos históricos y de archivo de la Institución. Ubicados en un par de pequeñas repisas, se observan recortes de prensa –no todos se encuentran identificados o fechados, pero la mayoría datan de 1969 y uno de 1970– de periódicos de circulación nacional –diarios *El Telégrafo*, *El Tiempo* y *El Comercio*– en los que se narra el evento de inauguración del Museo Arqueológico del Banco Central, en 1969, y algunas visitas posteriores en las que se resalta la asistencia de personajes destacados de los ámbitos político, cultural y religioso del país, entre ellos, se hace especial mención a la presencia del presidente de la época, José María Velasco Ibarra. Los textos presentan algunas similitudes de contenido, entre ellas, el énfasis dado al aporte cultural que se dice el Museo brindará a la sociedad por medio de su puesta en escena. En uno de estos textos se presenta parte del discurso inaugural, a cargo del entonces director del Museo del Banco Central, el señor Hernán Crespo Toral (*El Telégrafo* 1969; palabras recogidas y publicadas en uno de los recortes de periódico expuestos en el MuNa. Este recorte fue identificado y fechado a mano como de este diario), en el cual dice que el Museo presenta un “testimonio auténtico de los cimientos de nuestra verdadera nacionalidad. [...] se pueden constatar los vestigios de las primeras civilizaciones que habitaron nuestro territorio”. En la narrativa de estos textos puede apreciarse el espíritu nacionalista que guio la creación y organización del Museo.

De acuerdo con la información expuesta, el Museo Nacional del Banco Central replicó la forma en que se representaban los relatos nacionalistas en los museos nacionales del resto del mundo, principalmente, en los latinoamericanos. En su calidad de custodio del patrimonio histórico y cultural, la institución desempeñó un importante papel en el quehacer de la cultura del país y sus relatos incidieron fuertemente en el imaginario de la identidad ecuatoriana y en los procesos de organización, jerarquización y segregación social. En calidad de vocero oficial de la historia nacional llegó a tener tal importancia que la reconstrucción del pasado que presentaba en sus salas aparecía, según

Crespo Toral (*El Telégrafo* 1969), “en textos escolares y en materiales de difusión dentro y fuera de los linderos patrios”.

A continuación, se exhibe una pequeña selección de piezas arqueológicas organizadas de manera cronológica de acuerdo con su orden de adquisición por parte del Museo.

En la primera urna se encuentran dispuestos, como sobre una mesa, nueve objetos: cinco piezas arqueológicas –un plato de cerámica atribuido a la cultura Inca, un vaso también de cerámica de la cultura Puruhá, un *tumi* (cuchillo ceremonial) Inca, una vasija de cerámica Inca y una “placa familiar” de cerámica de la cultura La Tolita–, a las que se identifica por su material, cultura a la que se adjudican y año de adquisición de la pieza por el Museo del Banco Central; y cuatro documentos: un acta de compra de bienes arqueológicos, documentos identificados como “varios”, fichas de catalogación y una página con dibujos de objetos de cerámica del Museo del Banco Central. Estos documentos muestran parte del proceso, los criterios y la forma de catalogación de la colección arqueológica del Museo.

Luego, se encuentran expuestas tres esculturas precolombinas de gran tamaño identificadas como: “Personajes de alta jerarquía”, pertenecientes a la cultura Bahía. La cédula señala: “Sacerdotes y sacerdotisa elaborados en cerámica con técnicas decorativas de pastillaje y pintura. Su gran tamaño y ornamentación evidencian su importancia”.<sup>7</sup>

En el caso del MuNa no queda claro cuál es el criterio que guio la selección de piezas para esta área de la exhibición. Sin embargo, la colocación de estas piezas grandes, en conjunto con el resto de los elementos museográficos de la sala, desvían la atención del visitante hacia la forma, algo similar a lo que Rosas Mantecón, en su análisis de la museografía utilizada en el Museo del Templo Mayor (México) para representar el patrimonio mexica, denomina la *teatralidad* de la exposición. Es decir que el visitante puede distraer su atención con los elementos estéticos, en detrimento de la reflexión sobre los contextos históricos y culturales de los que estas piezas podrían o deberían dar testimonio. En palabras de Rosas Mantecón (1999, 237), “es tal el peso de la teatralidad que el visitante se ve impulsado a vivenciar esa admirable puesta en escena, más que a reflexionar sobre el contenido de la sala”.

---

<sup>7</sup> Información contenida en la cédula informativa que acompaña las piezas expuestas en el MuNa.



Figura 2. Piezas precolombinas expuestas en la primera sala, 2022  
Fuente y elaboración propias.

En las siguientes tres urnas se encuentran expuestas piezas arqueológicas – pertenecientes a distintos periodos históricos y lugares de procedencia– organizadas en conjuntos de entre seis y once piezas en cada una. En las cédulas que las acompañan se leen como criterios de clasificación: *Primeras adquisiciones*, *Investigaciones arqueológicas* y *Piezas icónicas*. La información incluida en las cédulas, relacionada a las piezas expuestas, es escasa y se limita a nombrarlas, referir el material del que están hechas, la cultura a la que se les asocia e indicar el año en que fueron adquiridas por el Museo. A continuación, analizaré con más detalle cada una de estas urnas.

En la urna titulada *Primeras adquisiciones* se encuentran dispuestas once piezas que, de acuerdo con la información incluida en su cédula, fueron adquiridas por el Banco Central “hasta los años setenta” y consisten en: vaso con “Astas de venado”, de la cultura Cañari; botella silbato zoomorfa “Mono”, de la cultura Bahía; Vasija “cocina de brujos”, atribuida a la cultura Milagro Quevedo; estatuilla zoomorfa “Iguana” y un adorno de oro, de la cultura La Tolita; bezote representación “Músico tocando el rondador”, de la cultura Pasto –de esta pieza se incluye también el dato del estilo utilizado: *capulí*–; adorno “Mariposa”, de la cultura La Tolita; mascarita antropomorfa “Hombre alado”, de la cultura La Tolita; botella silbato antropo–zoomorfa, de la cultura Chorrera–Bahía; mortero zoomorfo “Mono”, de la cultura Valdivia; y una botella silbato antropomorfa, de la cultura Chorrera–Bahía.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Información copiada textualmente de la cédula informativa que acompaña la urna denominada *Primeras adquisiciones*.



Es importante indicar que no existe ninguna información adicional que permita ubicar al visitante de forma temporal, geográfica, histórica o cultural respecto a las sociedades a las que se adjudican los objetos que observa. De este modo, las piezas aparecen como creaciones sin contexto ni historia, expuestas de acuerdo con los criterios de selección estéticos e históricos que presenta el Museo y valiosas únicamente en tanto parte de la historia de creación de la Institución.

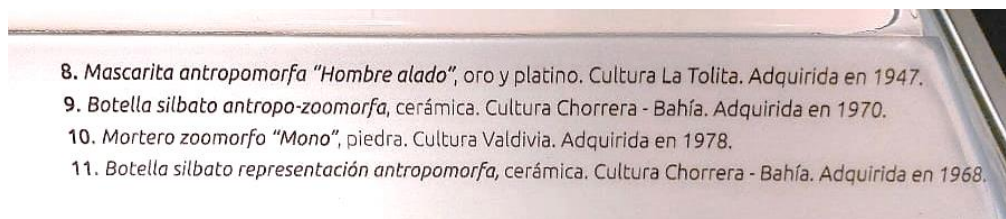


Figura 3. Detalle de la cédula de la urna denominada *Primeras adquisiciones*, 2022  
 Fuente y elaboración propias.

Esta falta de información podría deberse a decisiones de museografía que tienden a limitar la información expuesta para motivar la reflexión e interacción del público con la exposición, siguiendo algunos postulados de las nuevas corrientes de museología que apuntan a evitar la inclusión de textos explicativos extensos con la intención de que el público co-construya el conocimiento.

Sin embargo, si esa fuera la intención, en la cédula tampoco deberían incluirse conceptos e ideas preestablecidas que guíen la identificación o asociación de los objetos expuestos tales como: “adorno *Mariposa*” o “mortero zoomorfo *Mono*”, sustantivos que constituyen actos de interpretación que limitan el proceso de co-construcción del conocimiento e interacción entre el público y los objetos que observa. Por ejemplo, si en la cédula se lee “mariposa”, el visitante relacionará la palabra con la imagen mental que asocia a esta palabra y, producto de este proceso de asociación mental, verá en la pieza expuesta, una mariposa. Este tipo de etiquetas, de acuerdo con Mirzoeff (2016, 20), limita la interacción entre el visitante y los objetos que observa, pues al mirar “ensamblamos una visión del mundo que resulta coherente con lo que sabemos y ya hemos experimentado”. En este caso, con el concepto de mariposa.

En la siguiente urna *Investigaciones arqueológicas* se encuentran seis piezas arqueológicas presentadas como “registro de dos proyectos de investigación arqueológica promovidos por el Banco Central del Ecuador en 1988”.<sup>9</sup> En la cédula informativa se

<sup>9</sup> Descripción de las piezas incluida en la cédula que acompaña la urna *Investigaciones arqueológicas*, primera sala del MuNa.

clasifican las piezas en dos grupos como evidencias de excavaciones realizadas en Cotocollao –“botijuela decorada, cerámica; compotera decorada, cerámica; sartas de cuentas, concha spondylus: princeps y calcifer”– y en La Florida –“botella asa de estribo, cerámica; orejeras “Hongo”, piedra; y cráneo humano sobre compotera de piedra”–. En la cédula que acompaña la urna se ha eliminado por completo la información referente a las culturas que crearon las piezas expuestas, ni siquiera se incluye una referencia a la cultura a la que se le atribuye su creación, únicamente aparece el dato del lugar en el que fueron encontradas, pero tampoco se hace mayor mención al respecto. Por otro lado, en esta cédula ya no se incluyen nombres ni referencias de los objetos expuestos, lo que demuestra incongruencias en las decisiones museográficas tomadas para la exposición.

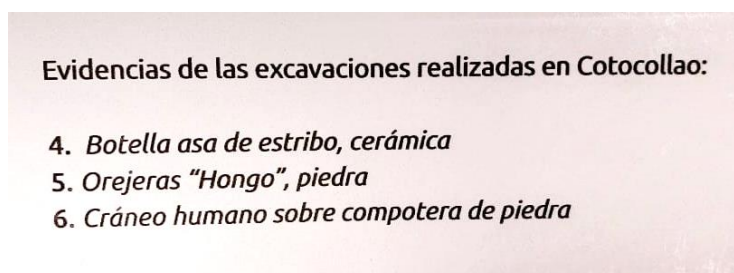


Figura 4. Detalle de la cédula de la urna denominada *Investigaciones arqueológicas*, 2022  
Fuente y elaboración propias.

A continuación, se exhibe una urna titulada *Piezas icónicas*. Contiene cinco piezas arqueológicas que, según la cédula que la acompaña, representan una “pequeña selección de las piezas más representativas de la colección nacional”.<sup>10</sup> El título de esta urna me llamó la atención de manera particular, pues considero importante la inclusión de una explicación sobre cuáles son los criterios bajo los cuales las piezas ubicadas en esta urna se consideran icónicas o representativas, puesto que lo son desde un punto de vista en particular, el del Museo, y este no necesariamente representa el criterio general de los ecuatorianos, por ejemplo. En este sentido, cabe preguntarse ¿qué es lo que el MuNa considera icónico o representativo? ¿cuáles son las características que el MuNa está ponderando o priorizando para establecer esta clasificación?

Por otro lado, el hecho de identificarlas como “piezas representativas de la colección nacional” da cuenta de una jerarquización según la cual el Museo organiza los diferentes tipos de conocimiento y representaciones artísticas y culturales que exhibe. En tal sentido, sería útil la inclusión de una explicación sobre los criterios de selección

<sup>10</sup> Información incluida en la cédula que acompaña la urna denominada *Piezas icónicas*, primera sala del MuNa.

utilizados por el Museo. De esta manera, el público podría conocer que tal selección obedece, por ejemplo, a aspectos de carácter estético y, por tanto, estos objetos no constituyen representativos de la colección en términos generales, sino respecto a un tipo de criterios específicos importantes para el Museo. Este tipo de explicaciones son necesarias por varios motivos, entre ellos, porque el MuNa representa y difunde el discurso oficial de la nación y, por ello, generalmente, el público que lo visita acepta como cierta la información expuesta en él. Al incorporar adjetivos tales como “representativos” el Museo está dando cuenta de una jerarquización y es importante que los visitantes tengan opción a reflexiona y cuestionar esa información .



Figura 5. Urna *Piezas icónicas*, 2022  
Fuente y elaboración propias.



Figura 6. Urna titulada *Investigaciones arqueológicas*, 2022  
Fuente y elaboración propias.

A continuación, expuestas en urnas individuales, se exhibe una *Custodia con cruz* –pieza religiosa elaborada en oro macizo con incrustaciones de piedras preciosas, de autor anónimo– y una escultura también religiosa –*Virgen de Quito*, atribuida a Bernardo de Legarda–. La exhibición individual de esta pieza contrasta con la exhibición de las piezas arqueológicas que se encuentran organizadas en conjuntos sin identificaciones particulares ni menciones sobre sus contextos de creación.

El recorrido continúa con dos pinturas de temática religiosa –los primeros cuadros incluidos en la muestra–: *Escena de Inquisición*, de Joaquín Pinto, en la que se observa un grupo de hombres religiosos –vestidos con túnicas– que asisten a una escena de crucifixión y sosteniendo a una mujer arrodillada con expresión de susto o dolor; *Niño Dios*, de Manuel Samaniego, en el que se observa a un infante vestido con un traje transparente y túnica, que sostiene un asta con una bandera, delante de un fondo natural de cielo azul con nubes blancas, árboles y unos pocos corderos mirándolo; el siguiente cuadro, *La Caridad*, de Antonio Salguero, si bien no es de carácter explícitamente religioso, sigue las mismas características de representación, en él se observa a una mujer vestida con túnica oscura, sentada, que sostiene un bebé en brazos, acompañada de dos niños ubicados uno a cada uno de sus lados. Todos están descalzos y con actitud sumisa o resignada. Detrás un fondo de pilares de una construcción que parece monumental.

Respecto a estos tres cuadros pueden realizarse varios análisis. En primer lugar, las piezas expuestas son primordialmente de carácter religioso católico. Recordemos que el MuNa se categoriza como “nacional”, esto significa que los visitantes que recorren sus salas están buscando confirmar sus preceptos sobre lo que se consideran parte de la nación. En este sentido, hay dos reflexiones que considero importantes: por un lado, las piezas de temática religiosa incluidas, no solo en esta primera sala, sino en todo el Museo, son representaciones católicas, no existe ninguna referencia a otro tipo de credo siendo que en el Ecuador existen, al menos, tres filiaciones religiosas principales –católica, evangélica y Testigos de Jehová– y otras seis practicadas por minorías –entre otras, por ejemplo, islam, judaísmo o budismo– y existe también un porcentaje de ecuatorianos que se consideran *no creyentes* (EC Instituto Nacional de Estadísticas y Censos 2012). El hecho de que se incluyan piezas religiosas únicamente católicas excluye tácitamente del discurso nacional a las personas que profesan otras filiaciones religiosas en el país. Este tipo de sesgos cuentan e importan cuando se trata del discurso que emite un museo identificado como nacional.

Probablemente los visitantes del MuNa no se detengan a reflexionar sobre este punto y ese es justamente el problema con las representaciones expuestas en los museos, tal como explica Mieke Bal, estas se presentan como “naturales, universales, verdaderas e inevitables”, como si el rol asignado a los sujetos en tales representaciones fuera definitivo e inamovible. Siguiendo a Bal (2016, 55) significa que “naturalizan relaciones coloniales de poder de subordinación”. De esta manera, los pobres, representados como explotados, mantendrán esta condición y no serán percibidos con otras características, los indígenas representados como incivilizados, seguirán asumiéndose como tales, etc. Esto es importante porque, como explica Castro-Gómez (2004, 89), las relaciones de inclusión y exclusión representadas en los museos tienen consecuencias reales, en tanto que materializan el poder regulativo del Estado y, al hacerlo, inciden en los procesos de segregación y discriminación social, de ahí la necesidad de analizar no solo los objetos, sino también la forma en que estos se exhiben, pues, en conjunto, muestran las narrativas dominantes que están guiando la exposición y difundiéndose por el Museo.

La segunda reflexión que me surge al ver la exposición de estas piezas es que en ellas por primera vez aparecen representaciones de mujeres en el Museo y lo hacen en formas bastante estereotipadas. En estos cuadros expuestos en la primera sala del MuNa las mujeres aparecen como representaciones metonímicas de la piedad y pureza – asociadas a ideas religiosas, como vírgenes–, o bien como madres o pecadoras. Silvia Rivera Cusicanqui (2015, 152) analiza representaciones similares en sus investigaciones sobre la construcción de las imágenes de indios y mujeres en el Álbum de la Revolución boliviana, de 1954. En sus palabras, las mujeres son presentadas como “objetos pasivos de la acción explotadora o liberadora de otros”. Es decir, incluidas en el discurso, pero siempre desempeñando un rol de sumisión o meramente estético, anuladas como sujetos históricos. “Invitadas simbólicamente a participar de los espacios de poder” (164).

Continuando con el recorrido de la sala, el siguiente cuadro que se observa es una pintura de gran formato ubicada en la pared del fondo, dominando el espacio, el cuadro se titula *Patria*, de Luis Mideros. En él se observa una figura humana de cabello muy largo sentada. En este caso, al igual que en el de los cuadros anteriores, la cédula informativa incluye una detallada descripción de la obra, su posible contexto de creación y extensa información de su autor en la que se resaltan los aportes realizados por este al arte y la cultura del país, así como algunos de los reconocimientos logrados con su trabajo. El cuadro se encuentra en el centro de la pared del fondo y, por su gran tamaño, ocupa todo el espacio. Además de la representación que puede observarse, el nombre de la obra

y el lugar privilegiado que ocupa dentro de la exhibición denotan la importancia que el MuNa da al concepto de *patria* –y a todo lo que resulta relacionado a tal concepto, haciendo referencia a su carácter de institución nacional–.

En la pared adyacente está ubicada una pintura horizontal, también de grandes dimensiones –*Procesión*, de Camilo Egas–, en la que se observa un grupo de indígenas participando de un acto religioso. Más adelante me detendré a analizar las formas en las que están representados los grupos indígenas en el MuNa; sin embargo, es importante reflexionar sobre las connotaciones que tiene la selección y exposición de esta obra en particular en esta primera sala del Museo. Tengamos en cuenta que es la primera imagen que representa a indígenas que aparece en el recorrido y la escena que representa es ritual-religiosa, en ella poco se puede abstraer sobre la realidad de las comunidades indígenas en el país y el tratamiento que el MuNa da a la pieza no contribuye a enriquecer ese contexto, sino que, por el contrario, se limita y enfoca a dar información sobre el autor del cuadro. Por este tipo de decisiones museográficas varios autores, entre ellos, Silvia Rivera Cusicanqui, reclaman la exclusión de los grupos indígenas en los discursos de poder, calificándolas como inclusiones ornamentales o simbólicas en las que los indígenas aparecen únicamente para completar el relato histórico, despojados de su calidad de actores históricos (164).

Al finalizar el recorrido de esta sala se observan expuestos dos cuadros sin enmarcar que representan reproducciones de documentos de pago del Banco Central del Ecuador, su cédula informativa se indica los datos de la obra y su autora –*Octubre 20 de 1949*, Pamela Cevallos. 2014. Óleo sobre lienzo–.

Una vez concluido el análisis de esta primera sala del MuNa, se pueden señalar las siguientes ideas: las diferencias en el tratamiento que el Museo da las piezas de su exhibición –por medio de sus decisiones museográficas, como por ejemplo, la ubicación de las piezas y el tipo y cantidad de información que incluye en sus cédulas–, es parte de lo que teóricos de los Estudios Visuales critican, en tanto que, al clasificar a las piezas en obras de arte y piezas de arqueología, por ejemplo, se las valora de forma diferente y esa valorización se demuestra en la forma en la que se las representa. El problema con esta categorización es que prioriza unas y menosprecia otras de acuerdo con su lugar de procedencia: unas son obras creadas por un sujeto identificado, reconocido por las entidades y círculos formales –siempre elitistas– y otras fueron creadas por un Otro desconocido, lejano, anónimo.

Esta forma diferente de tratar a las piezas de la colección contradice el discurso de inclusión de las diversidades con el que el Museo se presenta, así como el respeto a sus conceptos transversales. Por el contrario, demuestra una narrativa de arraigadas nociones coloniales. Estas nociones se evidencian, por ejemplo, en el contenido desigual que el Museo incluye en las cédulas informativas que acompañan la muestra. Por un lado, las piezas arqueológicas se exhiben con información mínima y generalizada sobre la cultura a la que se adjudican sin incluir datos sobre esa cultura y sus contextos. Mientras que, por otro lado, las cédulas que acompañan las esculturas y pinturas, comúnmente consideradas obras de arte, incluyen información detallada de sus autores y contextos de creación. Si bien, no existe información sobre los autores particulares de las piezas arqueológicas, un tratamiento más equitativo incluiría información que dé cuenta de las formas de vida, ubicación geográfica o datos históricos de las culturas a las que se les adjudican las piezas. Esto resultaría más inclusivo con las diversidades, pues incluir implica dar voz a esas culturas en tanto agentes históricos, no usar sus vestigios para completar un discurso invisibilizando su poder de agencia.

Este tipo de contradicciones importan porque a través de ellas se está construyendo y difundiendo el discurso de lo nacional.

Por lo expuesto, se evidencia que en la puesta en escena de esta primera sala subyace un discurso discriminatorio que jerarquiza los distintos tipos y formas de conocimiento y la diversidad de ser y de hacer en el mundo. Sin embargo, si en su discurso y textos introductorios habla de guiarse por los *conceptos transversales* de: plurinacionalidad, pluriculturalidad, patrimonio y memoria, derechos y participación, y diversidades, estos conceptos deberían evidenciarse en la puesta en escena de todo el Museo, pero, al menos en esta primera sala, no es posible identificarlos.

Empero, no es posible identificar esos conceptos transversales en la exposición de esta sala, los que, como su nombre indica, deberían constituir la línea guía, transversal de toda la exhibición del Museo, incluyendo, por supuesto, la de su primera sala; en la que, como he explicado, no existe representación de la plurinacionalidad del país, ni de su pluriculturalidad, ni se evidencia ningún derecho de participación de las diversidades. Por el contrario, la primera sala del MuNa constituye un espacio en el que las minorías –por ejemplo, sociedades precoloniales y mujeres– son incluidas únicamente de manera simbólica en la medida en la que su presencia resulta útil para presentar el discurso preestablecido, en este caso, para representar la historia del Museo Nacional del Ecuador.

Finalmente, a pesar de los pocos documentos exhibidos en el ingreso de la sala, el hilo conductor de esta sección del Museo, que se supone debería ser el relato histórico del Museo del Banco Central, se pierde completamente. La exposición no aporta información a los visitantes sobre el complejo proceso de transición que esta institución atravesó hasta que su colección pasó a constituirse en el acervo del MuNa.

A continuación, se revisa y analiza la segunda sala de exhibición del Museo, denominada *Conceptos transversales*.

## **6. Sala II: Conceptos transversales**

Esta sala contrasta fuertemente con la sala anterior. Las paredes son de color amarillo fuerte, a diferencia del estilo sobrio que se percibe en el Museo desde su ingreso general. El espacio central de la sala está casi vacío, en él se encuentran unas pocas mesas pequeñas con sillas. El recorrido inicia con un texto introductorio impreso sobre la pared de ingreso –redactado en español y quichua– en el que se indica que el espacio ha sido propuesto por la *Escuela de Mediación Colectiva MuNa*. Esto explicaría la presencia de mesas y sillas, pues, al parecer, es un espacio concebido como una sala pedagógica. La Escuela de Mediación Colectiva del MuNa fue creada en 2019 con el objetivo de proponer “estrategias de trabajo con colectivos, gestores, activistas, artistas y educadoras, para idear, juntas, nuevos relatos en sintonía con las demandas de la sociedad contemporánea”.<sup>11</sup> Esta es la primera mención que se hace sobre la existencia de esta escuela de mediación del Museo.

El texto explica que la sala constituye la primera fase de un trabajo colectivo con participantes externos invitados a presentar estrategias educativas a partir de los conceptos transversales del MuNa: plurinacionalidad y pluriculturalidad, patrimonio y memoria, derechos y participación, y diversidades.

---

<sup>11</sup> Texto de introducción a la segunda sala de la exposición permanente del MuNa, llamada *Conceptos transversales*.





Figura 7. Toma general de la sala denominada *Conceptos transversales*, 2022  
Fuente y elaboración propias.



Figura 8. Toma general de la sala denominada *Conceptos transversales*, 2022  
Fuente y elaboración propias.

El espacio se encuentra semivacío solo ocupado por algunos objetos de distinta índole, expresiones artísticas contemporáneas e instalaciones de temáticas diversas, que responden al trabajo propuesto por los distintos colectivos invitados a participar en la exposición de esta sala.

Luego del texto introductorio, en la misma pared, se exhibe la primera propuesta, denominada *Dinámica de una realidad más*, Purita Pelayo, Nueva Coccinelle, conformada por una serie de fotografías y recortes de periódico que hacen referencia a la lucha por la igualdad de derechos de género. En la cédula que acompaña la muestra se indica el nombre de su autor y se incluye un texto que llama a la reflexión sobre los abusos de poder y los fuertes y difíciles procesos de lucha de las comunidades LGBTI por lograr la igualdad de sus derechos. El texto termina con una pregunta que invita al visitante a reflexionar sobre nuevas estrategias de visibilización de estas luchas y a analizar el tema

con su propia experiencia. Finalmente, se detallan las fuentes y autores del material expuesto.

Llama la atención que el formato de la cédula utilizado en esta parte de la exposición es completamente diferente al de las cédulas que acompañan las piezas de la exposición en la primera sala del Museo. En la sala anterior las cédulas son muy escuetas, no incluyen información que aporte contexto a los objetos que acompañan, ni promueven interacción con el visitante. Por el contrario, la cédula de la primera muestra de la segunda sala incluye un texto que contextualiza el tema tratado, no se limita a especificar un nombre de autor y título de la obra, sino que, aporta información y, además, promueve la reflexión del visitante invitándolo a analizar situaciones similares y posibles soluciones para evitar la discriminación LGBTI.

El incluir preguntas y llamar a la reflexión es una, entre muchas otras, de las estrategias museográficas que promueven la co-construcción del conocimiento entre el Museo y sus visitantes. Este es el primer momento en el recorrido en el que se aprecia este tipo de recursos museísticos, que, como explica Olaia Fontal Merillas (2003, 49), permiten al espectador desempeñar un rol activo en la construcción del conocimiento y comprensión del presente por medio del análisis y reflexión surgidos a partir de los elementos del pasado, cumpliendo de esta manera la función educadora del museo.

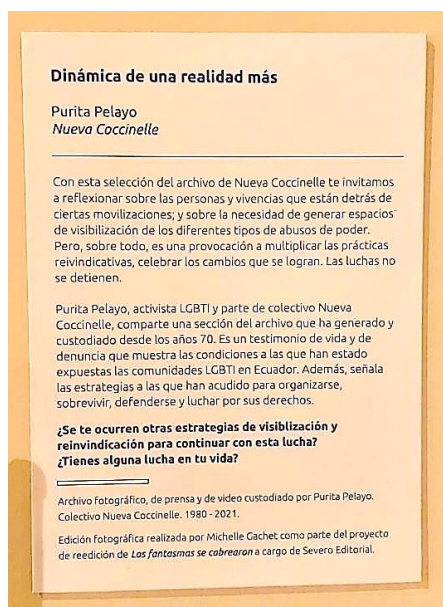


Figura 9. Cédula de la instalación *Dinámica de una realidad más*, 2022  
Fuente y elaboración propias.



Figura 10 :, Fotografías de la muestra *Una realidad más*, 2022  
Fuente y elaboración propias.

La siguiente instalación – titulada *Tejiendo derechos contra la violencia de género*, – se encuentra conformada por una pieza textil suspendida desde el techo –frente a un panel que divide la sala– y una pequeña fotografía. En la cédula que la acompaña se presenta el título de la obra, los datos de autoría –*Tania Lombeida, Archivas & Documentas*–. Al igual que en la cédula anterior, se incluye un texto que invita a la reflexión y colaboración para continuar construyendo el tejido y sumando consignas en la lucha contra la violencia de género. Adicionalmente, se incluye una breve explicación del trabajo de la autora y su trayectoria.

En la siguiente pared de la sala se exhibe la tercera instalación incluida en esta sala. La obra está conformada por una pintura al óleo, un cuadro enmarcado en el que se observa el proceso de construcción de lo que parece una represa de agua. La imagen presenta a un lado un riel de tren y al otro lado un fondo con vegetación y algunas personas representadas muy pequeñas en relación con el tamaño de la construcción. El cuadro está acompañado de una cédula con el mismo formato de las cédulas anteriores. En esta, no se prioriza el nombre de la obra expuesta, sino que se incluye el título *Árbol migrante* con el que se presenta el tema de discusión de la instalación: la migración. Se incluyen los nombres de los autores de la instalación y el colectivo al que representan Esther Gualtieri y Jefferson Días, Araguaney Educar. El texto que se incluye invita a la reflexión sobre este tema, explica la propuesta ideológica de los autores de la instalación y, finalmente, hace una breve referencia al nombre y autor del cuadro expuesto – *Construcción del ferrocarril* (sigloXX), del artista Luis Graves–.

Inmediatamente al lado del cuadro se encuentra expuesta una pieza de estructura metálica. No la acompaña ninguna cédula.

A continuación, separada de la pieza mencionada, se encuentra una urna de vidrio con tres piezas arqueológicas de cerámica y una pequeña caja con lo que parecen unos pequeños instrumentos musicales de viento. Una cédula titulada *Interculturalidad y música de pueblos y nacionalidades del Ecuador* incluye el nombre del autor de la instalación y colectivo al que pertenece –Nicolás Oquendo, Taller La Bola–. De la misma forma, el texto de la cédula llama a la reflexión sobre los sonidos de la vida diaria y a imaginar los sonidos que escucharon las personas que crearon y utilizaron los instrumentos musicales arqueológicos expuestos en la urna. En este caso, no se incluye información de las piezas utilizadas en la instalación.

La forma en la que se han utilizado las piezas arqueológicas en esta instalación me llamó la atención de forma particular porque constituye una clara muestra de formas más pedagógicas de utilizar el patrimonio que forma parte de la colección del Museo. El hecho de vincular al visitante por medio de la reflexión sobre lo que ve expuesto, los posibles contextos de la vida de quienes produjeron las piezas y la relación que se invita a hacer con la realidad actual de quien observa, constituye una manera positiva y efectiva de ejecutar en la práctica los discursos que el MuNa predica. Sin embargo, tanto la selección de las piezas como su utilización y la redacción de la cédula se explican claramente como una creación de un colectivo externo al Museo. Quizá esa sea la razón por la que el resto de la exposición no sigue la misma línea, sino que se limita a exhibir objetos descontextualizados.



Figura 11. Instalación denominada *Interculturalidad y música de pueblos y nacionalidades del Ecuador*, 2022

Fuente y elaboración propias.

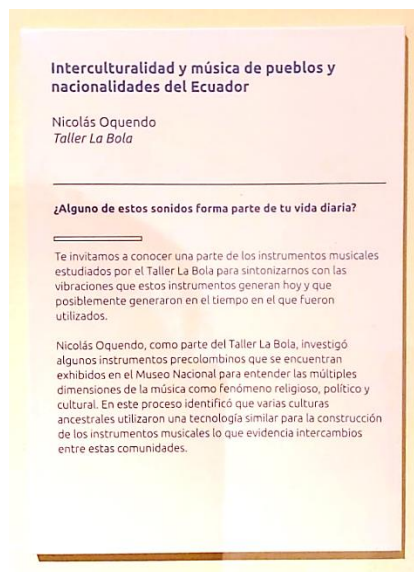


Figura 12. Cédula de la instalación *Interculturalidad y música de pueblos y nacionalidades del Ecuador*, 2022

Fuente y elaboración propias.

La sala se encuentra dividida por un panel. Al otro lado se encuentra una instalación conformada por una pintura de gran tamaño en blanco y negro en la que se representan cinco personas paradas de frente, una de las cuales tiene el rostro borroso. En la pared del fondo de la sala corriéndose reproduce un video sin sonido, en el que se observan varias tomas de personas en distintas poses. La instalación está acompañada de una cédula en la que se indican el título del video y de la instalación, el nombre de su autora y el colectivo al que pertenece –*Una sorda, otra oyente, mismo lugar, Sonidos palpables*, Vivian Rodríguez, Sordas Feministas Ecuador–. El texto invita a la reflexión sobre la necesidad de generar distintas formas de comunicación y sobre las dificultades que algunas personas sordas atraviesan ante la falta de opciones de educación formal adaptada a su discapacidad. En la cédula que acompaña la pintura utilizada en la instalación se indican el título, año de creación y autor de la obra –*Lazos de sangre*, 1996, José Luis Celi– y se invita a la reflexión sobre las formas de invisibilización en la que viven muchos grupos humanos.

En conjunto, la organización de sala permite comprender dos de los postulados indicados en su texto introductorio: por un lado, presenta instalaciones que visibilizan temas relacionados con los conceptos transversales que se supone guían el discurso general del Museo y, por otro, la forma en la que las instalaciones están presentadas se acerca mucho más al objetivo pedagógico que se propone. Esto se evidencia, principalmente en los contenidos de las cédulas informativas de esta sala, que están

enfocadas en invitar a la reflexión del visitante y promover su interacción, tanto con las instalaciones presentadas como con las piezas expuestas en ellas. De esta manera, esta sala pone en evidencia que es posible presentar otras formas de usar la colección que posee el Museo, que superan a la simple selección y exhibición de sus piezas que observamos en el resto de su exposición.

### **Conclusión:**

En conclusión, las dos primeras salas del MuNa están armadas para presentar al Museo, sus antecedentes históricos y los conceptos transversales que guían su trabajo. Las dos salas presentan un guion museográfico totalmente distinto. La primera sala sigue una tendencia más tradicional y en la forma en la que está presentada se identifican remanentes coloniales típicos de las exposiciones de los museos nacionales decimonónicos, en contradicción con los objetivos planteados en los textos introductorios y los conceptos transversales –plurinacionalidad y pluriculturalidad, patrimonio y memoria, derechos y participación, y diversidades– que deberían guiar el discurso general del Museo.

La forma en la que se encuentran expuestos los objetos y el tratamiento diferente con que se presentan no concuerda con esos conceptos transversales. Por ejemplo, las piezas de escultura y pintura –consideradas obras de arte– están expuestas de manera individual y sus cédulas contienen información detallada de la pieza y de su autor –título de la obra, fecha de creación y técnica artística mediante la cual fue creada–; mientras que las piezas arqueológicas se exhiben sin información de su contexto de creación. Este tratamiento contradictorio que el Museo da a las piezas expuestas podría no deberse a decisiones museográficas basadas en postulados académicos, sino a los remanentes coloniales de jerarquización social, cultural y racial típicos de los museos nacionales decimonónicos. Prácticas mediante las cuales los museos presentan los objetos pertenecientes a culturas diversas únicamente en la medida en que estos resultan útiles para sus discursos, reduciéndolos a elementos estéticos despojados de historia propia. De esta manera, históricamente se ha relegado a la diversidad convirtiéndola en un grupo, anónimo y lejano, en un Otro desconocido que es incluido en el museo –en este caso en el MuNa– en la medida en que sus creaciones contribuyen al discurso estético de la sala, pero es excluido en tanto actor histórico y cultural.

Por el contrario, en la segunda sala se observa un discurso apegado a estos conceptos transversales y la exposición permite mayor interacción del público con su colección. Este hecho demuestra que otros usos del patrimonio son posibles. La exposición de la sala *Conceptos transversales* se alinea mejor a los objetivos expresados por el Museo en sus textos. Además, la misma institución aclara que esta sala fue armada por colectivos ajenos a la institución en colaboración con su Escuela de mediación, cumpliendo de esta manera con uno de los objetivos institucionales que es el de convertirse en un mediador en la co-construcción del conocimiento y la visibilización de otras historias y contranarrativas.

Cabe preguntarse, entonces, ¿por qué la Escuela de mediación solamente intervino en la construcción de este espacio y no en la conceptualización del resto de la exposición? Asimismo, si la colaboración con agentes externos ha resultado positiva en la conceptualización de la segunda sala, ¿por qué el Museo no ha invitado a colectivos externos a construir sus guiones para la primera sala? Más aún, si el MuNa ha decidido mantener un discurso tradicional, desenmarcándose de sus objetivos expresados, ¿cuál es el objetivo de manejar un formato abiertamente distinto en la sala denominada *Conceptos transversales*? El Museo no brinda explicaciones ni respuestas a estas preguntas.

En definitiva, luego de recorrer y analizar estas dos primeras salas de la exposición permanente del Muna, podría concluirse que el Museo utiliza los conceptos y recursos museológicos y museográficos sin un argumento o guion transversal en su discurso. Como resultado, la exposición de la primera sala mantiene una línea tradicional, en ella se replican formas de exhibición y representación de fuerte raíz colonial, que limitan la reflexión y participación de los visitantes respecto a lo que observan, y, por otro lado, presenta una segunda sala de tendencia contemporánea, en la que se incentiva la reflexión e interacción del público, una sala visiblemente distinta y en oposición a la línea tradicionalista que el Museo presenta en su sala dedicada a la Historia del Museo Nacional.

Es importante aclarar que, a través de la exposición de la segunda sala, el Museo cumple con la función educadora que predica en sus textos. Sin embargo, considero que dicha función de educación no puede ser entendida como el objetivo de una sala particular del museo, sino que debería desarrollarse a través de todas y cada una de las acciones y decisiones expresadas a través de su exposición. Este objetivo, al menos, en la primera sala *–Historia del Museo Nacional del Ecuador–* no se cumple. En ella no existe ninguna

intención pedagógica ni es posible evidenciar relación con los conceptos transversales del Museo.

Para complementar el análisis realizado en esta sección, en el siguiente capítulo analizaré las siguientes cuatro salas de la exposición permanente del MuNa, dedicadas a la narración de la historia de la nación.



## Capítulo segundo

### ¿Qué nación construye el MuNa?

Para situar al lector en el objeto de análisis, en el capítulo anterior presenté un breve recorrido de la historia institucional del Museo Nacional del Ecuador, analizando el contenido de las dos primeras salas del MuNa: *Historia del Museo Nacional del Ecuador*, dedicada a presentar un recuento de la historia de creación del actual MuNa, y la segunda sala, denominada *Conceptos transversales*.

En este segundo capítulo analizaré tres de las siguientes cuatro salas que conforman la exposición permanente del MuNa, a través de las cuales el Museo presenta una narración de la historia del Ecuador organizada de forma cronológica. Inicia con la sala denominada *Sociedades originarias*, sigue con *Colonia*, continúa con la sala *República* y termina con la sala llamada *Moderno – Contemporáneo*. El análisis de esta investigación no contemplará esta última sala debido a que, al momento (junio 2022), se encuentra en construcción y no está abierta al público.

El primer punto que analizaré es la decisión del Museo de organizar la narrativa de la historia del Ecuador como un relato histórico lineal. Esta forma de organización de los relatos históricos es característica de los museos nacionales y ha sido criticada desde varios enfoques críticos, entre ellos, los estudios culturales. Precisamente, en sus lineamientos se enmarca este trabajo y con ellos busca integrar la puesta en escena del MuNa desde una perspectiva decolonial.

#### **1. La linealidad del tiempo en los museos tradicionales. Crítica decolonial a la puesta en escena del MuNa**

De acuerdo con los Estudios Culturales, el uso lineal del tiempo constituye una herramienta política cuyos usos se remontan a los inicios de la instauración del sistema colonial. A comienzos del siglo XV, monarquías de Europa empezaron a financiar expediciones por regiones hasta entonces desconocidas por los europeos con el objetivo de abrir mercados y recuperar su economía en crisis y, amparados bajo la justificación de la investigación científica y la necesidad de civilización y evangelización, crearon colonias europeas alrededor del mundo. Como parte de este proceso, Europa – principalmente Europa occidental– empezó a desarrollar lo que hoy se conoce como el

*discurso colonial* que, según Bhabha (2002, 92), “es una forma de discurso crucial a la ligazón de un rango de diferencias y discriminaciones que conforman las prácticas discursivas y políticas de jerarquización racial y cultural”. Mediante este discurso Europa se creó a sí misma como centro del mundo y justificó la violencia y explotación ejercida sobre los territorios conquistados. Siguiendo a este autor, el objetivo del discurso colonial “es construir al colonizado como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial, de modo de justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción” (96).

Desde entonces, y mediante la consolidación del discurso colonial, Europa se convirtió en el modelo de civilización e ideal a alcanzar por las sociedades conquistadas, denominadas “primitivas”. Bajo este calificativo se agrupó a toda una diversidad étnica y cultural. A esas sociedades se les asignó el lugar de la barbarie, convirtiéndolas de esta manera en un Otro rechazado, pero a la vez, necesario para la consecución del proyecto imperial europeo. Como explica Stuart Hall (2010, 419), “el significado depende de la diferencia entre opuestos”, es decir que, para que exista una Europa civilizada, debía existir en contraposición una *No Europa* bárbara y primitiva que requiera ser civilizada. Esta dualidad, según Quijano (2000, 366), implicó, además, la instauración de una idea lineal del tiempo, según la cual “mucho de todo lo que era No-Europa, aunque existiera en el mismo escenario temporal, en realidad correspondía al pasado de un tiempo lineal cuyo punto de llegada era Europa”.

En tal sentido, este discurso temporal constituyó otra efectiva herramienta colonial para ubicar y desplazar a los pueblos no europeos a una temporalidad distante, marginada y determinada por el tiempo occidental, definido por la idea de progreso, basada en el adelanto tecnológico y el aumento de la productividad (Giraud y Arenas, 2004). Enlazada a los propósitos civilizatorios, la idea de progreso se convertiría en el emblema de la Modernidad, identificada con la industrialización y la incorporación del ser humano al aparato productivo capitalista como fin último de su existencia. Este nuevo paradigma requirió la implementación de fuertes y excluyentes procesos de transformación social.

La idea del relato histórico lineal se popularizó y, siglos más tarde, cuando aparecieron los museos nacionales, fue adoptada como una estrategia de representación generalizada debido, en parte, a las facilidades prácticas que presenta, pues permite organizar el relato en una reducida y ordenada secuencia de fácil explicación y comprensión. El problema es que, al simplificar el relato histórico, el uso lineal del tiempo

deja por fuera muchas voces y, con ellas, otras versiones de la historia, generalmente, las de la diversidad que no forma parte del relato oficial, generando de esta manera exclusiones que, intencionadas o no, terminan modificando la percepción del relato y sus actores.

El uso discursivo del tiempo, según Gnecco, constituye un recurso político de domesticación de la alteridad:

El discurso alocrónico ha contribuido de esta manera a la reproducción de un colonialismo ausente, sin necesidad de dominación física directa, pero más vasto, más terrible y más efectivo que los viejos regímenes coloniales. El tiempo occidental es una herramienta de dominación política y el tiempo que construye la arqueología –el tiempo que construyen los museos– es el tiempo de Occidente, no el tiempo de los otros. El tiempo es un artefacto cultural y la concepción temporal de los arqueólogos y de los museos es una concepción históricamente situada y no una percepción objetiva de una supuesta realidad natural (Gnecco 2001, 74).

Siguiendo esta reflexión, al utilizar el tiempo como una herramienta de subordinación, los Estados nacionales de América Latina crearon una idea de temporalidad lineal en la que las sociedades prehispánicas quedaron relegadas a un pasado remoto, primitivo y fueron desprovistas de identidad y despojados de su calidad de sujetos históricos. Según este discurso, la organización colonial suponía un avance en el proceso de desarrollo y las repúblicas independientes constituían la cúspide de la civilización.

La representación del relato histórico como un tiempo lineal es la estrategia seleccionada por el MuNa para presentar su versión de la historia ecuatoriana. Esto queda claro desde el ingreso al Museo donde pueden leerse los textos de bienvenida en los que indican que en las salas de la planta baja se exhibe la historia del Ecuador organizada por periodos temporales denominados: *Sociedades originarias, Colonia, República y Moderno/Contemporáneo*.

En este sentido es importante recordar que el MuNa fue creado con base en la colección museística del antiguo Museo del Banco Central. Si bien el hecho de tener que armar un guion de acuerdo con la colección existente limita las posibilidades de la exposición, no necesariamente la determina. De manera que, el MuNa pudo haber armado su guion eligiendo entre otras posibilidades –muchas de las cuales constan en varias de las consultorías que la Institución contrató para armar su guion museológico–, pero la decisión institucional fue presentar un relato cronológico lineal de la historia del Ecuador. Una estrategia que, como hemos visto, es cuestionada por los Estudios decoloniales.

## 2. La historia del Ecuador según el MuNa

Una vez revisada la idea general que guía la exposición –un relato histórico cronológico–, realizaré a continuación un análisis museológico y museográfico de las tres salas mediante las cuales el Museo presenta la narración de la historia del Ecuador: *Sociedades originarias, Colonia y República*.

Las tres salas que analizaré se encuentran ubicadas de forma secuencial inmediatamente después de las salas *Historia del Museo del Banco Central* y *Conceptos transversales* –analizadas en el primer capítulo de esta tesis–. Aunque cada sala cuenta con textos introductorios, su distribución física permite el acceso por medio de dos ingresos, de manera que el visitante puede iniciar el recorrido leyendo los textos que introducen el contenido de cada sala o puede ingresar desde la mitad de estas y realizar el recorrido en el orden que prefiera. En este segundo caso, al ingresar el visitante no leerá los textos introductorios para tener una idea general del contenido de la sala. Para este análisis seguiré y describiré el recorrido de la exposición siguiendo el orden tácitamente indicado por el Museo, es decir, iniciando con la lectura y análisis de los textos introductorios.

### 3. Sala III: Sociedades originarias

En esta sala comienza el relato cronológico que el MuNa presenta sobre la historia del Ecuador. Pensada como una introducción y primer acercamiento del público con el territorio que hoy se conoce como ecuatoriano. En ella se presentan objetos arqueológicos que datan de periodos anteriores al proceso de conquista española y que, según el relato del Museo, constituyen el testimonio del pasado de la nación actual.

La sala inicia con un texto –redactado en español y en kichwa– que hace referencia a la utilidad de observar y analizar los objetos elaborados en el pasado, pues dicha observación y análisis permiten “ampliar nuestras preguntas sobre el pasado y encontrar correspondencias con nuestro presente inmediato”.<sup>12</sup> Por medio del análisis de esta sala, trataré de revisar si la puesta en escena del Museo concuerda con las declaraciones expresadas en el citado texto, es decir, si la exposición del Museo realmente promueve la

---

<sup>12</sup> Texto introductorio sala Sociedades originarias del MuNa.

reflexión del visitante para que amplíe sus preguntas respecto al pasado y encuentre correspondencias con el presente; o si, por el contrario, la forma estetizada en la que se encuentran expuestos los objetos en las dos primeras salas se repite en el resto de la exposición y limita la experiencia del visitante a la mera observación de piezas descontextualizadas que no aportan al visitante información ni condiciones que le permitan reflexionar sobre los hechos del pasado ni sus correlaciones con el presente.

En términos generales, la sala se encuentra distribuida de forma similar a la primera sala del Museo. En el espacio se encuentran colocadas seis urnas de cristal con bases de madera en las que se exhiben piezas arqueológicas procedentes de distintos territorios y adjudicadas a las diferentes culturas y civilizaciones que habitaron el territorio hoy ecuatoriano. Por razones de practicidad no detallaré el contenido de cada urna, pues resultaría bastante repetitivo y centraré el análisis en los puntos que considero relevantes para el presente análisis.

La primera urna, bajo el título *Primeros grupos humanos del Ecuador* exhibe diez objetos arqueológicos que, de acuerdo con la información incluida en su cédula, datan de los periodos Paleoindio y Formativo (10.000 a.p. – 500 a. p.). Al igual que en la primera sala del Museo, las cédulas informativas incluyen nombres y descripciones de los objetos, tales como: “puntas de proyectil y escotadura, obsidiana” o “vasija decorada, perfil compuesto de mascarones, cerámica”; y el nombre de la cultura a la que pertenecieron. Sin embargo, también siguiendo la línea de exhibición encontrada en la primera sala, no existen datos que den cuenta sobre la vida y cultura de los creadores de las piezas exhibidas.



Figura 13. Urna denominada *Desarrollo Regional* (500<sup>a</sup>.p. –500), 2022

Fuente y elaboración propias.

1. Vaso silbato "representación guerrero ritual", cerámica Cultura Jama Coaque	4. Asiento ceremonial zoomorfo "felino mítico", cerámica La Tolita
2. Recipiente motivo antropomorfo "canastero", cerámica Cultura Chorrera – La Tolita	5. Estatuilla antropomorfa femenina "sacerdotisa", cerámica Cultura Jama Coaque
3. Estatuilla antropomorfa femenina "anciana descansando", cerámica. Cultura La Tolita	6. Estatua antropomorfa masculina "jefe", cerámica Cultura Jama Coaque

Figura 14. Detalle de la cédula de la urna denominada *Desarrollo Regional* (500<sup>a</sup>.p. –500), 2022 Fuente y elaboración propias.

Este tratamiento de la información se repite en las siguientes urnas que exhiben piezas arqueológicas. Ellas están tituladas: *Desarrollo Regional (500 a.p. – 500)* –en la que se exhiben seis piezas de cerámica–; *Formativo y Desarrollo regional. Formativo (500 a.p. – 500)* –diez piezas arqueológicas–; *Integración Sierra (500 – 1534)* –ocho piezas–; *Integración Sierra – Costa (500 – 1534)* –ocho piezas arqueológicas–; y *Desarrollo Regional e Integración (500 – 1534)* –seis piezas–.

Es importante indicar que dentro de las descripciones incluidas en las cédulas que acompañan cada urna se utilizan términos y apreciaciones subjetivas por parte del Museo, que imponen percepciones estereotipadas. Por ejemplo, las figuras femeninas son descritas como “mujer descansando” o “sacerdotisa”; mientras que la figura masculina está referida como “jefe”<sup>13</sup>. Este modo de clasificación produce percepciones de discriminación de género. Rivera Cusicanqui analiza este tema refiriéndose a la forma simbólica en la que las instituciones de poder –entre ellas los museos– incluyen en sus discursos a las mujeres, despojadas de su capacidad de agencia.

En la misma línea de análisis, en otra de las cédulas se describe uno de los objetos como “salcarraza mítica” “águila arpía con serpiente”, “cerámica. Cultura Jama Coaque”. Respecto a esta descripción, llama la atención el uso del término “mítica” para describir algunas de las piezas, pues, no queda claro bajo qué criterios el Museo categoriza algo como mítico y por qué el término se utiliza solamente en la descripción de un par particular de piezas. Una vez más, al parecer, se trata de consideraciones subjetivas de la Institución, respecto de las cuales no presenta ninguna explicación, pero que, sin embargo, interfieren e influyen en la interacción del público con los objetos al presentar conceptos preestablecidos que no aportan al conocimiento del contexto histórico de los objetos ni de sus creadores, pero sesgan su apreciación.

<sup>13</sup> Descripción de las piezas en su cédula informativa.

En la cédula de la cuarta urna –*Integración Sierra – Costa (500 – 1534)*– se aprecia una forma distinta con la que el Museo presenta los objetos, pues las piezas pertenecientes a la cultura Caranqui no cuentan con información igual de detallada que las demás piezas de la misma urna, correspondientes a otras culturas. Indistintamente de cuál sea la razón para esta diferenciación, no existe ninguna explicación para el público.

Luego de revisar esta sección de la exposición, se observa que, en general, las cédulas informativas no incluyen información que permita conocer sobre la historia y forma de vida de las culturas a las que se hace referencia –al igual que en las cédulas que acompañan la exposición de la primera sala del Museo–. Sin embargo, sí incluyen categorizaciones y denominaciones subjetivas para identificar los objetos expuestos, tales como “ave estilizada” o “felino mítico”. Descripciones que, como he explicado antes, interfieren en la interacción del público con las piezas, pues, establecen preconceptos innecesarios que, lejos de contribuir a la construcción de nuevos y distintos conocimientos como pretende el Museo, reproducen la narración histórica tradicional que pondera unos saberes sobre otros y reduce a simples menciones descontextualizadas la riqueza de sociedades enteras, práctica de fuerte raíz colonial.



Figura 15. Urna *Desarrollo Regional e Integración (500 – 1534)*, 2022  
Fuente y elaboración propias.

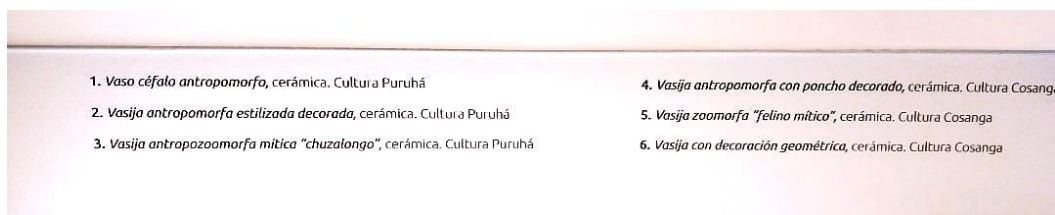


Figura 16. Cédula de la urna *Desarrollo Regional e Integración* (500 – 1534), 2022  
Fuente y elaboración propias.

Al fondo, en la misma sala, se encuentran dispuestas nueve piezas arqueológicas expuestas sin urna. Están sobre repisas empotradas en la pared. Las piezas no cuentan con información adicional a la expuesta en su cédula informativa colocada en una de las paredes adyacentes, en la que se repite el esquema de las cédulas analizadas antes, un listado de nombres, descripciones básicas y una breve referencia a la cultura a la que se le adjudican los objetos. En esta sección de la sala no se incluye información referente al período de tiempo del que datan las piezas, de manera que el visitante no puede comprender con certeza el orden o sentido del recorrido, que inicialmente se presenta como cronológico, ni la intención de la exhibición de estas piezas al fondo de la sala.

Al igual que las demás piezas arqueológicas expuestas en el Museo, la exhibición no cuenta con información que dé cuenta de los contextos de producción de los objetos exhibidos. Por el contrario, estos se encuentran completamente arrancados de sus entornos –culturales, históricos o ideológicos–. Al exhibir una pieza y pretender que, por incluir una escueta explicación del periodo temporal o el nombre de la cultura con los que se la asocia, esta representa o da cuenta de la complejidad, bagaje cultural, social, geográfico de todo un grupo humano, el MuNa cae en el error de eliminar la riqueza de los procesos sociales, los saberes, las formas de ser y hacer de esas culturas y las reduce a elementos decorativos de su exposición. James Clifford se refiere a este tipo de descontextualización que sufren los objetos exhibidos en los museos. En sus palabras, los objetos del pasado son utilizados para representar “totalidades abstractas” en las que un elemento o pieza se transforma en una metonimia etnográfica de una cultura completa. Así, por ejemplo, en el MuNa unas cuantas piezas de cerámica terminan convertidas en la representación de toda una cultura, mientras, al mismo tiempo, la forma y orden en el que las piezas se encuentran expuestas oculta “las historias específicas de la producción y apropiación del objeto. [...] El tiempo y el orden de la colección borran el trabajo social concreto de su construcción” (Clifford 1995, 261–62).



A continuación, el recorrido de la sala se corta, pues en la pared siguiente, dedicada a la narración de la presencia Inca en el territorio que hoy es Ecuador, la exposición inicia en sentido inverso. Es decir, continuando el recorrido, primero se observa una repisa con piezas de cerámica y al final se encuentra el texto, que en realidad es introductorio de la exposición ubicada en esa pared. Esto puede deberse a una intención de que la exposición de esta pared se recorra en el mismo sentido que el recorrido de las urnas, sin embargo, esto resulta difícil debido a la distribución del resto de elementos de la sala, que conducen hacia la pared del fondo siguiendo la narrativa cronológica presentada en la sala. Con esta aclaración, a continuación detallo la exposición empezando por la revisión del texto de introducción al periodo Inca.

La narración de este periodo de la historia inicia con un texto explicativo en el que se relata muy brevemente el proceso de conquista Inca e integración de los territorios existentes al imperio incaico.

Entre 1470 y 1532 muchas de estas sociedades se enfrentaron a la conquista del Imperio Inca hasta la llegada de los españoles. Los Incas se expandieron por gran parte del territorio de los actuales países: Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Su centro de poder más importante se sitió en Cuzco. Según varios investigadores, por primera y única vez un estado andino conquistó e integró territorialmente todos los espacios geográficos a su alcance y reunió bajo su dominio a una gran cantidad de pueblos con diversos desarrollos económicos, políticos e ideológicos.

La presencia Inca en nuestro territorio duró alrededor de ochenta años en el sur y cuarenta en el norte. Las producciones de este periodo dan cuenta de una necesidad de materializar su poder económico, político e ideológico, para lo que los incas se sirvieron de las élites locales existentes. En el caso ecuatoriano su impacto se puede observar a través de ciertas edificaciones en los paisajes contemporáneos como: Ingapirca, en la provincia de Cañar; Pumapungo, en Azuay y Pucará de Rumicucho en la parroquia San Antonio de Pichincha, entre otros.<sup>14</sup>

El texto hace una referencia general al complejo proceso de conquista que afrontaron las culturas ubicadas en los territorios que fueron integrados al Imperio Inca. Por otro lado, se mencionan como hitos de este periodo las principales construcciones monumentales que se atribuyen a la cultura Inca, entre ellos, los complejos de Ingapirca, Pumapungo y Pucará de Rumicucho. Esta referencia a los complejos arqueológicos más grandes con los que cuenta el país da cuenta de la importancia que la Institución continúa dando en su discurso a la monumentalidad de los vestigios arqueológicos. La práctica de rescate y difusión de objetos y complejos arqueológicos de gran tamaño –monumentales– tuvo su auge en el siglo XIX y respondió en gran medida a la intención de los nuevos

---

<sup>14</sup> Texto explicativo expuesto en el Museo.

Estados nacionales de resaltar el nivel de adelanto y/o “civilización” de las culturas que precedieron a la conquista española en los territorios americanos (Rosas Mantecón 1999, 237). Esta noción de fuerte raíz colonial, que pondera unos tipos de conocimiento y formas de vida –los civilizados/europeos– sobre otras –las indígenas, por ejemplo– no concuerda con el discurso que el MuNa presentó desde su inauguración, una institución que pretende reivindicar e incluir a las diversidades y minorías históricamente relegadas del discurso nacional, pues, su exposición continúa visibilizando los mismo lugares, los mismos nombres, los mismos vestigios utilizados por su institución predecesora. El problema de esta repetición es que, al hacerlo, también repite las ausencias de las diversidades y las minorías históricamente relegadas

Por otro lado, en el texto antes mencionado, salta a la vista que el MuNa también presenta de forma distinta las referencias que hace a los complejos arqueológicos monumentales. De todos se indican los nombres de las provincias en las que se encuentran ubicados –como localizaciones generales– y únicamente al referirse al complejo Pucará de Rumicucho, se incluye el nombre de la parroquia en la que este se encuentra. Estos “pequeños” detalles hablan de la centralidad desde la que está armado el discurso museístico y, más importante aún, denotan la prioridad que el Museo sigue dando a las regiones geográficas consideradas actualmente de mayor importancia política, en este caso la provincia de Pichincha, en la que se encuentra el mencionado complejo arqueológico. Cabe indicar que este es solo uno de los complejos arqueológicos encontrados en la provincia.

Ante este tipo de diferenciaciones, resulta imposible no reflexionar sobre el poder de representación que tienen los museos, en general, y que tiene el MuNa, en particular, y las repercusiones que sus exposiciones pueden tener en la sociedad. Pues, como explica Clifford (1995, 161–62), las decisiones curatoriales de selección y exhibición establecen directa e indirectamente las jerarquías de valor, inclusiones y exclusiones que marcan a las sociedades.

Entre 1470 y 1532 muchas de estas sociedades se enfrentaron a la conquista del Imperio Inca hasta la llegada de los españoles. Los Incas se expandieron por gran parte del territorio de los actuales países: Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Su centro de poder más importante se situó en Cuzco. Según varios investigadores, por primera y única vez un estado andino conquistó e integró territorialmente todos los espacios geográficos a su alcance y reunió bajo su dominio a una gran cantidad de pueblos con diversos desarrollos económicos, políticos e ideológicos.

La presencia Inca en nuestro territorio duró alrededor de ochenta años en el sur y cuarenta en el norte. Las producciones de este período dan cuenta de una necesidad de materializar su poder económico, político e ideológico, para lo que los incas se sirvieron de las élites locales existentes. En el caso ecuatoriano su impacto se puede observar a través de ciertas edificaciones en los paisajes contemporáneos como: Ingapirca, en la provincia de Cañar; Pumapungo en Azuay y Pucará de Rumicucho en la parroquia San Antonio de Pichincha; entre otros.

Figura 17. Texto explicativo expuesto en la sala denominada *Sociedades Originarias*, 2022  
Fuente y elaboración propias.

Luego del texto explicativo sobre el imperio incaico, la exposición continúa con tres cuadros pintados al óleo y enmarcados, que representan a caciques indígenas. Son tres cuadros al óleo pintados entre el siglo XVIII y XIX. El primero es un retrato en el que se observa el rostro de un hombre vestido con lujo, se observan algunas capas de telas adornadas con distintos diseños y joyería pesada. Lleva colgada del cuello una cadena y usa una especie de corona dorada con incrustaciones y adornos de plumas. La expresión del hombre, aunque mira hacia arriba, transmite una sensación de tristeza o resignación. No existen más elementos que acompañen al rostro, el fondo se encuentra pintado con todo marrón. En la parte superior de la pintura hay una inscripción que se lee: “Atabalipa. Roy. DV. Perv.”. La cédula que acompaña el cuadro indica que se desconoce al autor de la pintura –autor anónimo–, que data del siglo XVII y que la técnica con la que fue creado es “óleo sobre lienzo”.

A continuación, se encuentran dos pinturas de hombres de cuerpo entero. En el primer cuadro se observa a un hombre parado de perfil, ataviado con una túnica blanca y capa roja, ambas adornadas con detalles dorados. El personaje carga en su espalda un bulto que parece contener flechas y lleva en sus manos una flecha y un escudo dorados. El hombre lleva en la cabeza una especie de corona y usa sandalias de estilo romano también dorados. La pintura está ambientada en un fondo natural en el que se distinguen plantas, tal vez un paisaje selvático, y una formación rocosa.

El siguiente cuadro es muy similar, en él se observa a un hombre parado de frente vestido con túnica y capa –azul y blanca, respectivamente– y cargado de lo que parecen ser flechas. La indumentaria, al igual que en el cuadro anterior, también se encuentra adornada con color dorado. El hombre usa un penacho de plumas, aretes u orejeras y pulseras todo en dorado, además, lleva un llamativo collar que parece confeccionado con semillas o pequeños colmillos. También usa sandalias doradas de estilo romano. Al igual que en la pintura anterior, detrás del hombre se observan frondosas plantas, pero, a diferencia del otro cuadro, en este se observan edificaciones de líneas rectas al fondo de la composición. Ambos cuadros se encuentran descritos en una misma cédula informativa en la que se indican los nombres de los personajes representados: “Caran Chiri” y “El general Quisquis”, respectivamente. Ambas pinturas se indican como óleos sobre lienzo, de autor anónimo, datadas del siglo XIX.



Figura 18. El general Quisquis, óleo sobre lienzo, de autor anónimo, XIX  
Fuente y elaboración propias.



Figura 19. Caran Chiri, óleo sobre lienzo, de autor anónimo, XIX.  
Fuente y elaboración propias.

Los tres retratos descritos comparten características comunes a las formas de representación de indígenas que se hacía en el siglo XIX, tales como posturas y vestimenta similares a las utilizadas en los retratos europeos. Sin embargo, llaman la atención de manera particular las expresiones de los rostros de los hombres retratados, a quienes, si bien se los representa como guerreros –por medio de atributos de la composición y su vestimenta–, sus rostros son más bien inexpresivos. Estos detalles de la pintura son la forma en la que se acostumbraba representar y narrar la historia indígena durante el periodo colonial. Formas que han continuado utilizándose en épocas posteriores. Analizando este tipo de representaciones, Silvia Rivera Cusicanqui (2015, 154) indica que los grupos indígenas fueron incluidos en el relato histórico nacionalista de manera ornamental, solo en tanto sirvieran a los intereses de la narración patria. Por esta razón, y no por coincidencia, existen representaciones de líderes indígenas ricamente ataviados, pero sin expresión ni un contexto que dé cuenta de su propia historia, de su cultura, ni de su identidad.

En las pinturas los personajes se encuentran en primer plano y detrás de ellos se observan fondos con vegetación y, en el segundo cuadro, una construcción lejana. Estos elementos de la composición no aportan información sobre los contextos histórico y cultural en el que vivieron los personajes retratados. Estas pinturas no representan la realidad indígena que mediante ellas se pretende hacer presente en el Museo; por el contrario, reproducen formas coloniales de representación, imágenes estereotipadas del

indígena incluidas dentro de la narrativa nacional como un elemento estético y no como un actor histórico.

La decisión curatorial de utilizar estos cuadros en esta parte de la exposición permanente del MuNa da pistas acerca de cómo el Museo entiende y representa la historia nacional y sobre el lugar desde el que se expresa su discurso, el de la mayoría dominante de turno. Estos tres retratos de personajes incas son las únicas representaciones de personas incluidas en esta sala denominada *Sociedades originarias* y corresponden a un periodo particular de la historia que coincide con la asociación de un mayor nivel de organización social, el incaico.

En el resto de la sala predomina la exposición de piezas arqueológicas colocadas siguiendo cierto orden de clasificación cronológico, expuestas bajo criterios estéticos más que históricos, identificadas por el material con el que han sido elaboradas y una breve referencia a la cultura a las que se les asocia. Sin embargo, sobre las personas que constituyeron esas culturas –que ocuparon el territorio durante siglos antes de la constitución del Estado ecuatoriano– no se dice absolutamente nada. Las personas que conformaron las culturas referidas se presentan subsumidas en un grupo sin identidad ni historia propias. No existe ninguna referencia que dé cuenta de la vida de estas poblaciones a las que el Museo cataloga como “originarias”.

El recorrido de la sala termina con la exhibición de cuatro piezas de cerámica expuestas en una repisa inmediatamente después del tercer retrato Inca. En la cédula que las acompaña –al igual que en el resto de las cédulas que acompañan las piezas arqueológicas– solo se indican referencias al material y nombres asignados a las piezas por el Museo: “vaso ceremonial ‘quero<sup>15</sup> decorado’, madera. Hispano-Inca. Siglo XVIII; arívalo (*sic*; en la cédula existe un error ortográfico en la palabra *arívalo*. Con este nombre se conoce a un tipo particular de cántaro de cuello largo, considerada la forma más representativa de cerámica inca) decorado, cerámica. Inca; estatuilla antropomorfa masculina, cerámica. Inca; vaso ceremonial ‘quero decoración geométrica’, madera. Inca”.<sup>16</sup>

Con estas cuatro piezas identificadas como incas se cierra la exposición de la sala. Como expliqué en párrafos anteriores, existe una marcada diferenciación en el trato que el Museo da a las piezas dependiendo de la cultura con la que son asociadas. Únicamente sobre el periodo Inca –cuya presencia en el territorio hoy ecuatoriano, según el texto de

---

<sup>15</sup> El “quero” es un vaso ceremonial incaico.

<sup>16</sup> Texto copiado de la respectiva cédula informativa del MuNA.

la misma sala, contradictoriamente, fue una de las más cortas en términos temporales (“80 años en el sur y 40 años en el norte”)–<sup>17</sup> se presenta una breve descripción. Respecto a todas las demás culturas que habitaron el mismo territorio no se dice nada. El resto de la exposición carece de información adicional a la incluida en las escuetas cédulas informativas que acompañan las urnas y objetos expuestos, en las que se mencionan solamente nombres, materiales, en algunos casos, un periodo temporal, y los nombres de las culturas a las que son atribuidos los objetos expuestos.

De acuerdo con la explicación inicial de la sala se entiende que la exposición sigue un orden temporal lineal. Sin embargo, no se conocen ni pueden deducirse los criterios que guiaron la selección de las piezas expuestas, aunque resulta evidente que la valoración estética tiene un gran peso en la toma de decisiones curatoriales del MuNa, pues, las piezas exhibidas están distribuidas de forma ordenada dentro del espacio de cada urna y, en general, la sala presenta un ambiente bastante sobrio. De esta manera, una vez más, el visitante se ve limitado a observar un conjunto de objetos que poco le informan sobre los procesos históricos que desarrollaron los habitantes del territorio que ahora se conoce como Ecuador. Presentados de esta forma, los objetos no motivan ninguna reflexión ni permiten reformular las ideas tradicionales del pasado; al contrario, el Museo las reafirma.

En esta sala el MuNa reproduce el discurso moderno colonial que ubica la otredad en el inicio del camino evolutivo hacia la civilización y que reproduce prácticas de sometimiento y subordinación de la diferencia al eliminarla u ocultarla en la narración histórica. Por otro lado, el Museo replica las formas de representación histórica decimonónica que incluían a los grupos indígenas prehispánicos dentro del relato histórico de la nación, pero solo en tanto sirvieran para “completar” el vacío temporal que los estados nacionales requerían llenar para construir los idearios de identidad nacional. Al hacerlo, el Museo continúa implementando lo que Gnecco (2001, 74) denomina los procesos de “domesticación” que permitieron la subordinación de ciertos grupos humanos, en este caso el indígena, en el discurso y en la sociedad nacional.

En conclusión, en esta sala con la que el MuNa inicia su narración de la historia nacional del Ecuador no se identifica un eje temático definido, pues, incluso la idea temporal –que se supone guía la exposición– se interrumpe en algunas partes de la exposición. Por otro lado, la falta de información sobre ubicación geográfica, principales características, formas de vida y de producción, ideología, organización social, cultural y

---

<sup>17</sup> Texto explicativo expuesto en la sala del Museo.

política de las culturas prehispánicas que habitaron el territorio actualmente conocido como Ecuador, hace imposible tener un verdadero acercamiento a este complejo periodo de la historia a través de la exposición. Al recorrer esta sala el visitante se encuentra ante la exhibición de un cúmulo de objetos descontextualizados. Por tanto, en esta sala el Museo no cumple con su objetivo de representar un periodo histórico, ni logra “ampliar nuestras preguntas sobre el pasado y encontrar correspondencias con nuestro presente inmediato”.<sup>18</sup>

#### 4. Sala IV: Colonia

La exposición continúa con la sala denominada *Colonia* dedicada al periodo de tiempo comprendido entre los siglos XVI y XIX y abarca desde los procesos de conquista española al territorio americano, la consolidación del poder monárquico mediante la creación de las colonias propiamente dichas y finaliza con los procesos de independencia que dieron paso a las nuevas repúblicas.



Figura 20. Vista general de la sala *Colonia*, 2022  
Fuente y elaboración propias.

El recorrido es interrumpido por paneles colocados en los bordes, creando espacios relativamente cerrados dentro de la misma exposición. Al ingresar a la sala, en la pared izquierda, que se encuentra casi fuera de la sala, está expuesto un cuadro de gran formato que representa a un grupo de personas semidesnudas, paradas de espaldas o de perfil sobre la arena de una playa, observando a lo lejos la presencia de tres barcos en el

<sup>18</sup> Texto introductorio sala Sociedades originarias del MuNa.



mar. La cédula que acompaña el cuadro indica que se trata del cuadro titulado *Llegada a América*, del autor Camilo Egas, un óleo sobre lienzo de 1923. Se supone que representa la escena de llegada de los barcos españoles a América y constituye una escena narrada por la historia tradicional como el inicio del periodo colonial: un pequeño grupo de indígenas, desnudos –por tanto, incivilizados– observan y esperan impasibles la llegada de sus conquistadores. Esta es la única referencia que existe en la sala sobre el proceso de conquista y es la única representación de pobladores indígenas durante todo el relato de la época colonial que presenta el MuNa. Este hecho resulta importante porque refuerza el discurso estereotipado que tradicionalmente se ha narrado sobre la historia. Según este relato los grupos indígenas aparecen como personas sin identidad ni capacidad de agencia, indefensos y pasivos, expuestos a merced de los más fuertes. Las investigaciones históricas han desmentido esta narrativa, sin embargo, el MuNa no solo no la ha erradicado de su discurso, sino que la refuerza con sus decisiones museográficas.

El problema de las representaciones estereotipadas, tal como como explica Stuart Hall (2010, 430), es que a través de ellas se “reduce, esencializa, naturaliza y fija la diferencia”. Es decir que, a través de estas representaciones, se fijan relaciones de poder en el imaginario de quienes observan, en este caso, la exhibición del Museo. De esta manera, se da por natural que los grupos indígenas estén siempre ataviados de forma primitiva, que no se defiendan, que parezcan miserables y que “necesiten” un alguien más poderoso que los guíe. Siendo que este cuadro es la única representación indígena que el MuNa ha incluido en esta sala, persiste en el error de incluir a la diferencia solo de forma ornamental, no como sujeto histórico, siguiendo de esta forma el discurso típicamente colonial narrado por los museos nacionales modernos.

Una forma de evitar esta reproducción del discurso colonial utilizando la misma colección habría sido aplicar estrategias museográficas similares a las observadas en la sala II (Conceptos transversales). Usando recursos que inviten a la reflexión del visitante, en lugar de limitarlo a observar la exhibición.

A diferencia de las salas anteriores, en esta sala el Museo ha decidido apoyarse en varios textos explicativos como elementos museográficos que complementan la exposición. Así, continuando el recorrido se encuentra un panel con el nombre de la sala –*Colonia*– y el siguiente texto, redactado en español y kichwa:

En el siglo XVI las monarquías europeas implantaron un sistema de dominación y control en el continente americano. Se creó un nuevo orden administrativo: Virreinos, Capitanías Generales y Reales Audiencias. El proceso de conquista se hizo factible a

través de dos formas de poder: el terrenal, que recaía en los representantes administrativos; y el espiritual, asentado sobre agentes eclesiásticos. Ambas formas subsistieron bajo la creencia de que el dios judeo cristiano dirigía al pueblo elegido, o a su “rebaño”, a través de figuras escogidas.

El actual territorio del Ecuador fue parte de la Real Audiencia de Quito (1563–1822), tribunal judicial de la corona española que formó parte del Virreinato del Perú, originalmente, y luego del Virreinato de Nueva Granada. La producción de imágenes y educación artística fueron determinantes en el proceso de colonización. Se fundaron varios centros de aprendizaje para guiar a las poblaciones nativas del continente americano hacia un nuevo orden espiritual. De este modo, se obtuvo mano obrera para desarrollar los intereses económicos y se difundió un modelo de creencias y comportamiento asociados al credo católico.<sup>19</sup>

Como puede observarse, el texto hace una referencia bastante vaga al contexto general de la época colonial, enfatizando la producción artística de carácter religioso y en la injerencia católica en el orden político, social y económico de las colonias, en general, y de la Real Audiencia de Quito, en particular.

Siguiendo la temática principal del texto, una vista general de la sala permite observar la predominancia de piezas religiosas. Luego del texto de introducción, la exposición empieza con un cuadro de carácter religioso –“Divina pastora con donante, Manuel Sarmiento, siglo XVII, óleo sobre lienzo–, cuya figura central, según la cédula que acompaña al cuadro, representa a una mujer.

Esta es la primera representación femenina que aparece dentro del relato histórico nacional que presenta el MuNa, pues en la sala anterior no se incluyen representaciones de mujeres, que no sean en escenas grupales. Sin embargo, al igual que sucede en la exposición de la primera sala del Museo –*Historia del Museo del Banco Central*–, las representaciones de mujeres aparecen en la exposición, pero no como actores del relato de la historia nacional, sino bajo metonimias de la piedad, la sumisión y la divinidad. De esta manera, nuevamente, la presencia de la mujer en el Museo es meramente simbólica, no se la incluye como sujeto histórico.

---

<sup>19</sup> Texto introductorio expuesto en la entrada de la sala de exposición del MuNa denominada *Colonia*.



Figura 21. Divina pastora con donante, Manuel Samaniego, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 2022  
Fuente y elaboración propias.

El recorrido continúa con un texto explicativo, redactado solo en español, que narra la importancia del desarrollo artístico durante el periodo colonial como medio para “advertir sobre el pecado y promover el sacrificio y la sumisión”. En la segunda parte del texto se explica que durante el siglo XIX se promovió este tipo de producción artística “como un pilar sobre el cual se debía construir la incipiente identidad ecuatoriana”.

De acuerdo con la información descrita en el texto anterior el desarrollo artístico fue utilizado como un medio para consolidar la idea de una identidad nacional, sin embargo, esta afirmación contradice lo que sigue en el mismo texto, que indica que durante el periodo colonial no existía aún una idea de “identidad ecuatoriana”.

La exposición continúa con otras piezas de índole religioso: dos óleos sobre lienzo de autores anónimos –*Escena del purgatorio*, datado del siglo XIX y *Virgen de la Luz*, del siglo XVIII–; una escultura colocada dentro de una urna de cristal, en cuya cédula se indican los datos de la obra y se incluye un pequeño párrafo sobre el autor, esto debido a que se trata de uno de los nombres considerados “representativos” por el Museo. Se trata de una figura religiosa titulada *Virgen de la Luz*, adjudicada a Manuel Chilli –conocido como Caspicara–, datada del siglo XVIII. En su cédula se indica la técnica de producción y se destaca el hecho de que el autor de la obra es de origen indígena.

A pesar de que el sector indígena desempeñó un rol importante en el proceso de conquista y posterior consolidación del orden colonial, la única mención sobre este sector de la sociedad que se realiza en esta sala del Museo es la referencia incluida en la cédula de la mencionada escultura. De esta manera, el Museo invisibiliza el rol histórico que el grupo indígena desempeñó, en este caso concreto, durante el periodo temporal denominado *Colonia*. Una vez más, estos actores sociales e históricos quedan reducidos a elementos ornamentales del relato.

El recorrido continúa con más esculturas de temática religiosa y señaladas como de autor anónimo –“San Pedro Alcántara, siglo XVIII; *María Egipcíaca*, siglo XVII; y *Redoma con Adán y Eva*, datada del siglo XVIII–”.<sup>20</sup> Es importante recalcar que en todas estas piezas se repiten las mismas características de representación de mujeres asociadas a ideas de divinidad y sumisión. Así mismo, todas las expresiones que se exponen como religiosas pertenecen únicamente a la religión católica, de la misma manera que sucede con las piezas expuestas en la primera sala del Museo –analizada en el capítulo anterior–. El hecho de que el Museo exponga piezas de un único culto religioso y lo haga en tal cantidad, refuerza segregaciones y excluye de la narrativa de lo nacional a las minorías religiosas, rituales y/o de culto que cohabitaron y cohabitan el territorio que hoy comprende Ecuador. Nuevamente, el Museo cae en una narrativa tradicional colonialista en la que el discurso se emite desde el lugar de la mayoría dominante y desdice de su objetivo de constituirse en una institución abierta e incluyente que pretende crear contranarrativas del relato histórico tradicional.

A continuación, el Museo presenta otro texto explicativo en el que menciona a los gremios y cofradías artesanales, artísticos y religiosos y se refiere a este tipo de organización como “fundamental para la producción artística en la Real Audiencia de Quito”. Habla de “organización profesional” que servía a los artesanos para “garantizar ciertas condiciones de trabajo”. En general, el texto presenta una romantizada idea del trabajo y condiciones laborales y de vida de artesanos y artistas de la época, quienes, según el texto, participaban activamente de las ceremonias religiosas. De esta manera, una vez más, el Museo hace visible el importante rol que la religión católica desempeñó durante la época colonial, el problema es que, borra completamente de su relato todos los procesos sociales, políticos y económicos que tuvieron lugar durante este periodo. Si bien la iglesia católica ejerció un gran poder sobre la sociedad, la producción artística de piezas

---

<sup>20</sup> Información copiada de la cédula informativa que acompaña las esculturas.

religiosas no fue de ninguna manera la única actividad desarrollada durante el periodo temporal que el MuNa presenta bajo el nombre de *Colonia*.

Otro aspecto que es importante recalcar es que, todas las imágenes seleccionadas para la exposición muestran personas representadas con piel clara. Durante el periodo colonial esta estrategia de representación era común y, mediante ella, se pretendía inculcar e identificar con el color claro todo lo civilizado y deseable para las sociedades occidentales. En contraparte, todo lo que no era blanco, es decir, toda la diversidad étnica y racial, asociada a lo incivilizado, fue segregada y eliminada de las representaciones y de los relatos históricos y, más grave aún, fue rechazada y relegada dentro de las sociedades. El hecho de que el MuNa haya seleccionado este tipo de imágenes como únicas referencias de representación de la época colonial, sin el apoyo de otros elementos museográficos o informativos, demuestra que el Museo, lejos de incentivar la reflexión y ayudar al visitante a expandir y confrontar sus conocimientos sobre este periodo histórico, continúa replicando las formas coloniales de representación y narración de la historia. Una forma alternativa de representación habría incluido llamados a la reflexión sobre, por ejemplo, los fuertes procesos de discriminación y explotación racial que se desarrollaron durante este periodo.

La exposición sigue con una cruz de oro macizo con incrustaciones de piedras preciosas “*Cruz de oro y esmeraldas, de autor anónimo, datada del siglo XIX*” –expuesta dentro de una urna de vidrio–. A continuación, también dentro de una urna de vidrio, se encuentra expuesta una serie de objetos variados: joyas, pequeños retratos y algunas pequeñas figuras talladas. La urna no posee cédula informativa, de manera que resulta complejo comprender el sentido que el Museo pretendía dar a esta diversa selección de objetos en medio de esta sala dedicada al periodo colonial y compuesta enteramente de expresiones de arte religioso.

Inmediatamente después, el Museo presenta otro texto en uno de los paneles que dividen la sala. En este puede leerse una brevísima referencia a los procesos de segregación y jerarquización social existentes en época colonial. Es la única referencia que se hace en toda la sala sobre la existencia de otras personas o actores que no sean los artesanos y artistas religiosos. Se menciona una simple diferenciación entre criollos, mestizos, indígenas y personas “originarias de África”, indicando que “varias obras representan a estos colectivos a través de escenas cotidianas, reproduciendo los

mecanismos de diferenciación y exclusión social que existían. Aparecen junto a sus utensilios de trabajo, alimentos y paisajes propios de la región”.<sup>21</sup>

El texto antes citado resulta incongruente con el resto de la exposición –dedicada enteramente a la exhibición de piezas de arte religioso–. Además, difunde un mensaje distorsionado sobre las consecuencias sociales y culturales que esos procesos de segregación causaron en la sociedad colonial, pues presenta la jerarquización social como un hecho natural, normal. Al hacerlo, elimina la posibilidad de reflexión sobre la inequidad e injusticia que sufrieron grandes sectores de la población.

Después del texto, casi excluidas del resto de la exposición por la posición que ocupa, se encuentra expuesta una serie de pequeñas figuras en las que se representan a los actores de los estratos más bajos de la sociedad. En la vitrina se observan: una mujer de piel negra vestida de forma sencilla –primera representación de afrodescendientes en la exposición del MuNa–; tres figuras femeninas de piel clara ataviadas con trajes representativos de distintas culturas, todas cargando cestos; una pieza en la que se observa una escena religiosa; y cuatro figuras masculinas que desempeñan distintos oficios o trabajos. Ninguna de las figuras presenta rasgos muy distintivos ni elementos adicionales que den pistas de su rol en la sociedad, tampoco las acompaña una cédula que dé información sobre la identidad o contexto de estos personajes. Por el contrario, se encuentran congelados bajo la denominación de estatuillas de tipo *costumbrista*. El costumbrismo fue una corriente artística que pretendía representar los usos y costumbres (de ahí su nombre) de una sociedad. Sin embargo, como estrategia de representación tiende a perennizar la posición y el rol de los sectores dentro de la sociedad y ha sido criticada por reducir la riqueza cultural de un sector de la población a unas pocas características físicas. Es importante recalcar que el presente análisis está guiado por las teorías de los Estudios Culturales –críticas con la reproducción del pensamiento y prácticas coloniales–, de la Nueva Museología y la Museología Crítica, no desde el enfoque de la Historia del Arte. Por esta razón, las figuras no fueron revisadas por su valor estético, sino como elementos que conforman el mensaje que el Museo emite sobre lo nacional y la forma en la que lo hace.

---

<sup>21</sup> Texto explicativo expuesto en la sala Colonia.



Figura 22 Figuras costumbristas expuestas en la sala Colonia, 2022  
Fuente y elaboración propias.



Figura 23 Cédula de la vitrina en la que se exhiben figuras costumbristas en la sala Colonia, 2022  
Fuente y elaboración propias.

De esta manera, el MuNa reproduce el discurso que en su mismo texto explicativo menciona como típico de la época colonial y, al hacerlo, reproduce las relaciones de poder tradicionalmente narradas por la historia, que excluyen a las minorías sociales representándolas como masas de personas sin identidad, cultura, historia, ni capacidad de agencia propias. Este mensaje se acentúa con la información incluida en la cédula que acompaña la vitrina de las piezas, en la que se lee: “Relicario de la Sagrada Familia, autor anónimo. Siglo XVIII. Marfil y plata; Personajes costumbristas, autores anónimos. Siglo

XVIII. Madera tallada y policromada”.<sup>22</sup> Como se observa, únicamente la pieza de carácter religioso –el relicario– se describe con nombre propio, todas las otras piezas se encuentran catalogadas como “personajes costumbristas”. No existe ninguna información adicional que dé cuenta de la realidad, de las luchas, las conquistas y resistencia de estos grupos de la población representados en estas figuras.

El MuNa reduce a una pequeña vitrina y mediante una generalizada referencia –personajes costumbristas– a toda la riqueza social y cultural que habitó el territorio durante el periodo denominado colonial y que contribuyó a la construcción y desarrollo de lo que ahora se narra como la identidad nacional ecuatoriana.

La incongruencia entre los textos colocados en las paredes y la puesta en escena que presenta el MuNa es todavía más evidente en la siguiente parte de la sala *Colonia*. El texto expuesto dice:

Las representaciones de la mujer en la Colonia son diversas y ambiguas. Por un lado tenemos las imágenes de la Virgen como figura protectora y poderosa. Por otro, la constante relación de la figura femenina con el pecado original y como símbolo de tentación. También hay imágenes más sencillas que aluden a las “virtudes” de la obediencia y la austeridad. Resulta contradictoria la abundante producción de imágenes que hacen referencia a ellas a pesar de que históricamente han sido segregadas de la vida pública.

En el período colonial, las mujeres tuvieron menos opciones educativas que los hombres. Una de las pocas opciones para acceder a cierta formación era ingresar a conventos o monasterios. En estos espacios se enseñaban entre otras cosas: música, poesía, cocina, herbolaria y la doctrina cristiana. Para sostenerse, muchos de estos lugares se configuraron como centros de producción artesanal. Muchas de las mujeres que conformaron estos centros fueron productoras de obras y patrocinadoras de reconocidos autores. Se han identificado algunas creadoras en esta época como las pintoras y escultoras: Isabel de Santiago, María Estefanía Dávalos y Maldonado, y la escritora Sor Catalina Jesús Herrera; sin embargo, no hay suficiente información sobre ellas.

El texto evidencia la exclusión social de las mujeres en la Colonia y la selección de piezas expuestas por el MuNa y su distribución en el espacio –vírgenes o mujeres representadas en actitud sumisa, sufrida o resignada– no contrasta esta exclusión. Al contrario, reproduce y refuerza el discurso excluyente.

Por lo revisado en esta sala, indistintamente de cuál sea el objetivo del Museo al incluir los textos explicativos, se pueden identificar, al menos, dos cuestiones:

El MuNa continúa armando su discurso histórico de acuerdo con el relato tradicional, según el cual el hecho más representativo del periodo colonial se resume en la producción artística de fuerte influencia europea y religiosa.

---

<sup>22</sup> Información textual incluida en la cédula informativa que acompaña la exposición en el MuNa.



El Museo replica las acciones que en sus propios textos señala como estrategias decimonónicas para construir y representar la identidad nacional ecuatoriana: repite en su exposición los mismos nombres catalogados como “representativos”; replica las formas de representación que refuerzan la jerarquización y exclusión típicamente coloniales mediante la exposición del mismo tipo de figuras y recursos visuales y estéticos con los que se ha representado este periodo histórico en siglos anteriores.

La colonia fue un periodo temporal muy convulsionado, lleno de disputas y represión. Las relaciones sociales, culturales y políticas surgidas durante esta época fueron sumamente complejas y ricas para el análisis desde distintos puntos de vista. Los grupos indígenas fueron fuertemente reprimidos y explotados, borrados de la historia nacional mediante la fuerte institucionalidad administrativa política, económica y religiosa dominantes. Sin embargo, estos grupos opusieron resistencia, poseían historia, cultura y cosmovisión propias. En el otro extremo de la sociedad se encontraban los grupos españoles respaldados por el poder de la corona, grupo dominante que gozaba de los beneficios y privilegios que nadie más poseía en la colonia. Por otro lado, en medio, se encontraban los criollos, población nacida de la mezcla entre indígenas y españoles que constituyó un verdadero poder político, intelectual y cultural y, con el tiempo y los procesos de independencia, terminó desplazando a los españoles sin reivindicar los derechos de los indígenas originarios del territorio. En estos complejos procesos, la iglesia y el arte desempeñaron un rol importante en la educación y domesticación de la población, pues fueron los medios mediante los cuales los grupos de poder controlaron desde la instauración de un régimen de temor a Dios y sufrimiento en la tierra con la esperanza de una recompensa divina posterior (Borja Gómez 2010, 58).

Sin embargo, en este convulso periodo de la historia no existieron únicamente representaciones religiosas ni la población vivía toda dedicada al arte. Otros procesos sociales acontecidos están ausentes en el discurso del MuNa, que supuestamente está presentando el relato histórico de la nación. Ecuador no fue un territorio de artistas religiosos que vivían en paz y abundancia. La prolífica producción artística del periodo se debe al énfasis que los grupos de poder político le dieron a la religión como medio de dominación, proceso en el cual las representaciones visuales desempeñaron un útil rol para salvar las diferencias y dificultades de comunicación debido a la diferencia del lenguaje entre indígenas y españoles (Borja Gómez 2010, 58).

En otras palabras, la forma en la que se incluyen en el museo las diferentes representaciones importa y de acuerdo con cómo se presenten pueden seguir

constituyendo exclusiones. Por ejemplo, a lo largo de la historia los distintos grupos sociales y diversas nacionalidades –no solo el indígena y afro– que cohabitan el territorio ahora conocido como Ecuador han desempeñado un rol activo y muy importante en la construcción, no sólo de la identidad, sino de la sociedad que llamamos ecuatoriana. En tal sentido, incluir en la exposición alguna representación descontextualizada de estos grupos, que no dé cuenta de sus procesos históricos propios o de su participación activa en tanto sujetos históricos, no significa que hayan sido incluidos en el relato. Muy por el contrario, únicamente replica y ratifica su exclusión.

## 5. Sala V: República

La exposición del relato histórico nacional del MuNa continúa en la sala denominada *República*. El recorrido, al igual que en las salas anteriores, inicia con un texto introductorio:

En esta sala se presentan algunas claves históricas sobre la conformación del Estado en Ecuador. Se muestran obras relacionadas al proceso de independencia y un mapa de los nuevos límites del territorio. Asimismo contamos con información acerca de las transformaciones que promovieron nuevas dinámicas sociales en las ciudades. Además, se exhiben ciertas producciones artísticas que dan cuenta de una necesidad de generar un imaginario visual acorde a los nuevos ideales nacionales, no exento de tensiones.<sup>23</sup>

Como puede apreciarse, a diferencia de los textos introductorios incluidos en las salas precedentes –en los que se presenta información relacionada a los eventos representativos o características principales del periodo temporal que abarca la sala–, en el caso de la sala *República* el texto presenta un resumen de los objetos expuestos, mas no brinda información sobre los acontecimientos históricos acontecidos durante este periodo temporal.

La primera pieza expuesta es un mapa geográfico del territorio ecuatoriano, del año 1858. No existe información adicional al título, fecha y autor del mapa. Como recurso museográfico, los mapas constituyen herramientas muy útiles para dar contexto a las narrativas y ayudar al espectador a ubicarse y ubicar espacialmente los elementos que observa en la exhibición. Sin embargo, el mapa con el que inicia la sala *República* –que, además, es el único mapa incluido en la exposición permanente del MuNa– no se encuentra expuesto como recurso museográfico, sino como una pieza más de exhibición.

---

<sup>23</sup> Texto introductorio de la sala República en el MuNa.

Utilizada de esta forma, la pieza pierde el potencial informativo que hubiera podido aportar al relato.



Figura 24. Carta geográfica de la república del Ecuador, Manuel Villavicencio (1858), 2022  
Fuente y elaboración propias.

A continuación, un par de pinturas al óleo en las que se representan dos distintas escenas: en la una –“Soldado herido, autor anónimo, siglo XIX, óleo sobre hojalata” –, un soldado herido se apoya en una mujer para caminar, ambas figuras son de piel blanca; en la siguiente pintura –“Escenas de patriotas: 2 de agosto de 1810, autor anónimo, siglo XIX, óleo sobre lienzo”<sup>24</sup> se observa un grupo de personas en distintas posiciones, todas de piel blanca y con actitudes de sufrimiento, dentro de una habitación y tres soldados armados apuntando hacia una mujer negra arrodillada en actitud suplicante. Esta es la segunda y última representación de personas afrodescendientes en la exposición permanente del MuNa, la primera fue una mujer negra representada en una de las figuras costumbristas colocadas en la sala *Colonia*. En el resto del relato nacional que presenta el Museo no se incluyen más representaciones de este grupo étnico y ninguna de las dos da cuenta de su vida, historia o identidad cultural.

La siguiente pintura –*Batalla de Ayacucho*, S. Gonzáles Jaramillo, siglo XIX, óleo sobre lienzo– representa una escena de guerra escenificada en medio de un paisaje montañoso. En la pintura se observan soldados blancos uniformados y montando caballos liderando a un gran grupo de indígenas calzados con alpargatas, armados y llevando una bandera con los colores amarillo, azul y rojo. Esta es la única representación indígena incluida en esta sala y nuevamente, no aporta información sobre la vida y luchas propias de este grupo de la sociedad, solamente refuerzan la idea de un grupo humano sin

<sup>24</sup> Textos de la cédula informativa del MuNa que acompaña las pinturas descritas.

identidad, pero, esta vez, como parte de una batalla considerada como importante por el relato tradicional.



Figura 25. Batalla de Ayacucho, S. González Jaramillo, siglo XIX, óleo sobre lienzo, 2022  
Fuente y elaboración propias.

La exposición continúa con la exposición de cinco pinturas de gran tamaño en las que se observan distintos nevados y paisajes montañosos. La representación y exposición de este tipo de temáticas se conoce como *paisajismo* y exhibirlos fue una estrategia utilizada por los museos nacionales modernos mediante para ponderar la belleza natural de los territorios convertidos en las nuevas repúblicas. Lamentablemente, expuestas como piezas de arte y sin información adicional que aporte contexto histórico, político, cultural y/o social de la época, no aportan información sobre los hechos de este periodo y no permiten ningún tipo de interacción ni reflexión por parte del público respecto al periodo temporal que se pretende representar.

La siguiente pintura –*La sabiduría junto a la elocuencia sacan a Atahualpa del sepulcro, autor no identificado, 1865, óleo sobre lienzo*– rompe por completo la línea discursiva del tema republicano que el Museo presenta en esta sala. En la imagen se observa una escena confusa en la que aparecen tres personas –de piel blanca– ataviadas con ropajes coloridos, adornados con tonos dorados y penachos de plumas. Una de las figuras es mujer y se encuentra sentada al lado de un niño y un cordero en un segundo plano, la otra figura es un hombre con túnica roja y penacho de plumas –que, de acuerdo con la explicación de la cédula, representa a Atahualpa– con la cabeza baja es sostenido por dos personajes de pie, con postura erguida, ataviados con túnicas y cascos dorados.

La decisión de ubicar este cuadro dentro de esta parte de la exposición no se comprende. Si la razón de incluir la imagen se debe a la fecha de su producción debería explicarse porque, por lo demás, el cuadro queda completamente fuera del hilo narrativo

y, además, representa imágenes estereotipadas semejantes a las que analicé en las salas anteriores del Museo. La cédula que acompaña el cuadro ofrece una extensa explicación sobre el simbolismo del cuadro, sin embargo, no aporta al relato del periodo republicano.

El recorrido continúa con otro texto que narra brevemente el periodo de “modernización” que atravesó el país a partir del siglo XX. Un periodo marcado, según el texto de la pared, por “el fomento de proyectos educativos y artísticos, estímulo a la creación de fábricas y empresas y una preocupación por generar redes de comunicación que unan el territorio nacional”. Como dato relevante en el texto se menciona que “en muchos de estos emprendimientos se destaca la presencia de mujeres como trabajadoras y usuarias”.<sup>25</sup> Con esta breve mención el Museo se refiere por única vez en su exposición permanente a la presencia femenina como actoras en el relato histórico nacional.

A continuación, se presentan pinturas de algunos espacios y edificaciones de la ciudad de Quito y la exposición continúa con un par de cuadros –*Joven con paraguas, Luis Toro, 1920, óleo sobre lienzo* y *Sin título, Pedro León, siglo XX, óleo sobre lienzo*– en los que se representan retratos de mujeres blancas, sonriendo en primer plano. Una de ellas lleva flores y un paraguas. No existe contexto que complemente la escena ni información adicional a la descripción de las obras incluidas en la cédula que acompaña los cuadros. Por lo anotado, se deduce que las obras seleccionadas son exhibidas como obras de arte, por su valor estético, no porque aporten información sobre el relato nacional. Al igual que las pinturas de paisajes montañosos o la pintura que se exhibe a continuación: *El club estrafalario, Juan Agustín Guerrero, siglo XIX, óleo sobre lienzo*, en la que se observa una banda musical compuesta por animales.

Este tipo de representaciones rompe la narración histórica cronológica que el Museo señala al inicio de la exposición y que presenta en las salas anteriores. La intención, al parecer, es presentar parte de la producción artística de la época republicana, pero colocadas en la forma en que se encuentran, rompen el relato y no aportan información a la narrativa que se pretendía representar.

A continuación, un par de pantallas presentan una pequeña línea temporal que empieza en 1900 y en la que se señalan fechas, nombres de cantantes, títulos de canciones y discos, y géneros musicales presentados como “nacionales”. No existe ninguna explicación adicional que acompañe estas pantallas.

---

<sup>25</sup> Información copiada del texto explicativo expuesto en la sala *República* del MuNa.

La exposición de esta sala termina con una amplia selección de fotografías de escenas cotidianas en las que se aprecia una clara división entre las poblaciones rurales y las urbanas. En las fotografías se observa hombres y mujeres vestidos de manera formal, bailando, caminando en plazas, conversando en salones, trabajando, etc. Y, por otro lado, grupos indígenas empobrecidos, vendiendo en mercados, aglomerados en masas de gente sin rostro o participando en actos religiosos. Dividiendo las fotografías urbanas y rurales, se presenta el siguiente texto:

Las transformaciones espaciales, tecnológicas y económicas de esta época promovieron nuevas dinámicas sociales. En esta serie de imágenes se pueden apreciar prácticas de intercambio y consumo, expresiones culturales y manifestaciones de religiosidad popular paralelas a la oficial. No obstante a apelar a ciertos principios democráticos relacionados a la Independencia, las exigencias de integrar a las clases populares al proceso civilizatorio continuaron. Los nuevos proyectos de ciudades apuntaron paulatinamente a la distinción y a la separación social, definiendo un límite entre campo y ciudad.

Como se aprecia, las representaciones seleccionadas por el Museo se repiten en las distintas salas; es cierto que se trata de las tendencias de representación utilizadas en la época colonial, sin embargo, tal como he discutido en párrafos anteriores, la selección y ubicación de las piezas en la exposición constituye el discurso que el Museo expresa y por la forma en la que lo hace continúa replicando las formas coloniales de representación.

Luego de haber analizado las tres salas que conforman la exposición del relato histórico nacional que el MuNa presenta, se puede concluir que el Museo continúa reproduciendo un relato histórico tradicional, caracterizado por el uso de representaciones sesgadas, descontextualizadas, estereotipadas y desactualizadas.

Utilizadas de esta manera, las piezas no contribuyen a la construcción de contranarrativas ni incentivan la reflexión del público, que el Museo dice intentar lograr. Por el contrario, refuerzan las ideas tradicionales sobre las minorías raciales y sociales, utilizadas como ornamentos del relato, pero excluidas como sujetos históricos. A esto se refiere Rivera Cusicanqui cuando encuentra representaciones similares en el Álbum de la revolución boliviana que analiza, en sus reflexiones menciona que con el uso de este tipo de representaciones, “Las alteridades se “incluyen”, se analizan, pero no se asumen como parte constitutiva de los procesos históricos” (Rivera Cusicanqui 2015, 28). De esta manera, el Museo reproduce en su discurso actual las exclusiones coloniales tradicionales, ya que, como he explicado antes, una inclusión descontextualizada y estereotipada constituye realmente una exclusión.

La exposición del MuNa no introduce la información ya existente, que aportan las últimas investigaciones históricas y las discusiones sociales y culturales, respecto a las distintas versiones de la historia, las tensiones, conflictos y violencia de todo tipo que implicaron los procesos fundacionales de la nación que hoy conocemos como Ecuador. Tampoco cumple su intención de incluir a las minorías y sectores tradicionalmente excluidos del relato nacional, como expone en sus textos de presentación. Las discusiones sobre el mismo concepto de lo nacional quedan fuera del discurso del Museo y la forma en la que presenta su exposición contradice completamente los objetivos planteados por la institución en sus textos, reproduciendo, por el contrario, la narrativa típicamente colonial de los museos nacionales del siglo XIX.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Al cierre de este trabajo –junio 2022– la sala VI: Moderno – Contemporáneo se encuentra aún en construcción y, por tanto, no forma parte del análisis.





## Conclusiones y recomendaciones

### Conclusiones

El llamado *nuevo* Museo Nacional del Ecuador (MuNa) presenta dos narrativas contradictorias: una, la expresada en sus textos explicativos y de promoción –página web, textos expuestos en las paredes de inicio de cada sala, trípticos informativos–; dos, la vivencial –definida por las decisiones museográficas y curatoriales– que es la que el visitante recibe.

De acuerdo con el discurso museológico expresado en sus textos, el MuNa se presenta como un museo a la vanguardia de las tendencias en museología, una entidad conciliadora, abierta al diálogo, consciente de su rol social en tanto institución privilegiada y comprometida con el respeto e inclusión de las diversidades, la reivindicación de los sectores tradicionalmente excluidos del relato nacional y la superación de las desigualdades producidas por el discurso y prácticas coloniales de subordinación. En definitiva, se presenta como un museo contemporáneo que promueve la reflexión, la creación de contranarrativas y la coproducción del conocimiento y de la historia.

En contradicción con estos postulados declarados en los textos, la puesta en escena museística replica las formas y estrategias más tradicionales de representación colonial, perpetúa las ausencias, congela en el anonimato y la sumisión a las alteridades y minorías y continúa reproduciendo el discurso oficial excluyente, estereotipado y sesgado, característico de la tradición colonial que guio las exposiciones de los museos nacionales decimonónicos, que tanto critica en sus declaraciones teóricas. Por tanto, el MuNa no solo no logra superar el discurso colonial que critica en sus textos, sino que lo reproduce a lo largo de toda su exposición. Lo hace desde el inicio, al organizar el relato histórico de forma cronológica lineal, decisión que, como he explicado, resulta una estrategia colonial y excluyente, que desconoce la multitemporalidad que constituye lo que conocemos como contemporáneo. En segundo lugar, lo hace por medio de la selección de piezas y la forma de exhibirlas y documentarlas.

En la exposición del MuNa existe subordinación del contenido histórico a la estetización del patrimonio. Es lo que Rosas Mantecón (1999, 237) denomina la

“teatralización del patrimonio”. Es decir, la colección del Museo es utilizada para cumplir un rol de exhibición estética, en lugar de posibilitar la reflexión, la interacción con el público y la co-creación de conocimiento. De ese modo, el MuNa no cumple con el objetivo que plantea en el texto introductorio de la sala Sociedad originarias, en el que expresa que su exposición “promueve la reflexión del visitante para que amplíe sus preguntas respecto al pasado y encuentre correspondencias con el presente”.<sup>27</sup> Eso se evidencia en la selección de piezas exhibida, así como en la forma en la que se encuentran distribuidas en el espacio y expuestas al público. Es cierto que la sala denominada *Ejes transversales* presenta un formato distinto del resto de la exposición y en ella los objetos se presentan con una clara intención de generar reflexión e interacción con el espectador, sin embargo, esta modalidad no se repite en el resto de las salas del Museo.

Debido a la amplitud de su temática, al denominarse nacional, el MuNa no logra cumplir con su objetivo de representar a todo el conglomerado que constituye lo que conocemos como Ecuador. Al tratarse de un concepto tan complejo y extenso es inevitable que el Museo caiga en omisiones y exclusiones a pesar de sus esfuerzos por evitarlas.

## **Recomendaciones**

El MuNa, al ser una institución cultural pública, directamente relacionada y gestionada por la administración política de turno y, en tanto Museo Nacional, como se autodenomina, se encuentra revestido de poder; no sólo del poder de significación que todo museo posee, sino, además, del poder estatal en su calidad de cabeza de las instituciones museales del país. Su posición conlleva una gran responsabilidad social, pues, además de la autoridad asignada en tanto institución cultural estatal, cuenta con la credibilidad y confianza del público, nacional y extranjero, que lo visita. En tal sentido, las representaciones que presenta y la forma en que lo hace tienen una fuerte influencia en la sociedad. Al autodefinirse como museo *nacional* constituye la entidad responsable de la recreación y difusión del discurso histórico e identitario todo el país, el mismo que el público asumirá como legítimo.

Por lo expuesto, considero importante que el MuNa revise y replantee el discurso que está exponiendo al público para evitar las contradicciones que su actual exposición

---

<sup>27</sup> Texto de introducción a la sala III del MuNa, denominada Sociedades originarias.

presenta y logre cumplir con su objetivo de promover la reflexión, el diálogo y la visibilización real de los sectores históricamente excluidos por la tradición colonial.

En tal sentido y luego del análisis realizado, me permito proponer las siguientes recomendaciones que podrían resultar útiles para salvar las mencionadas contradicciones:

Evidenciar que su propuesta de relato histórico constituye una versión de este, no la única ni definitiva y, menos aún, “verdadera” historia del Ecuador, esclareciendo su lugar de enunciación y transparentando sus objetivos e intereses institucionales, en tanto entidad estatal.

Replantear su guion museográfico acorde a sus reales posibilidades, aceptando las limitaciones existentes, una de ellas, el hecho de tener que armar su guion con base en su colección. En este aspecto es importante mencionar que el Museo podría apoyarse y complementar su exposición con diversos recursos museográficos que le permitan subsanar las faltas en su colección; con el fin de enriquecer la experiencia del visitante y contribuir a la anhelada co-construcción del conocimiento y la generación de contranarrativas que pondera en sus textos introductorios. En este trabajo, su Escuela de Mediación debería desempeñar un rol activo en colaboración con distintos actores sociales.

Analizar la posibilidad de cambiar su nombre. El hecho de autodenominarse “nacional” lo obliga a abarcar más de lo que tal vez puede manejar y conlleva complicaciones que la Institución no puede evitar. El concepto de nación ha sido cuestionado y debatido ampliamente y, como respuesta a la dificultad que su representación conlleva, los museos nacionales de varios países alrededor del mundo han replanteado sus guiones y cambiado sus nombres con el objetivo de evitar conflictos derivados de estas discusiones.

Para terminar, quisiera recalcar que el presente trabajo de investigación, al igual que la propuesta del MuNa, constituye una entre muchas versiones posibles. El análisis aquí presentado constituye una reflexión académica y responde a mis intereses particulares sobre la temática museística y el enfoque de mi formación en Estudios Culturales; e inevitablemente se encuentra influenciado por el bagaje cultural que poseo y que influye en mi percepción. No es ni ha sido mi intención desmerecer el arduo trabajo realizado por el personal del Museo en sus diferentes instancias. Por el contrario, espero que este análisis, realizado desde un punto de vista académico, resulte útil y permita identificar posibles falencias que la exposición pudiera tener y corregirlas con el objetivo

de brindar un mejor servicio y cumplir con la misión social del Museo para beneficio de sus distintos públicos.

## Lista de referencias

- Almeida Reyes, Eduardo. 2007. "Trayectoria del Museo del Banco Central del Ecuador". *Arqueología Ecuatoriana*. 14 de febrero. [bit.ly/3Rsbc0X](https://bit.ly/3Rsbc0X).
- Anderson, B. 1993. *Comunidades Imaginadas, reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Banco Central del Ecuador. 2021. "Historia del Banco Central del Ecuador". *Banco Central del Ecuador*. Accedido el 17 de junio. <https://www.bce.fin.ec/index.php/historia>.
- Bhabha, Homi. 2002. "La otra pregunta: El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo". En *El lugar de la cultura*, 91110. Buenos Aires: Manantial.
- Borja Gómez, Jaime. 2010. "La pintura colonial y el control de los sentidos". *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte* 4 (5): 5867. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021514005>.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. 2015. "El objetomonumento y configuración de la identidad nacional". En *Museos en tiempos de conflicto: Un debate sobre el papel de los museos frente a la situación actual. Memorias del Foro Museos en Tiempos de Conflicto, realizado en el Museo Nacional de Colombia el 26 de octubre de 2000*, 3542. Bogotá: Ministerio de Cultura / Museo Nacional de Colombia.
- CastroGómez, Santiago. 2004. "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'". En *Modernidades coloniales: Otros pasados, historias presentes*, coordinado por Saurabh Dube, Ishita Banerjee Dube y Walter D. Mignolo. México: Colegio de México / Centro de Estudios de Asia y África, 2004.
- Celi Piedra, Ivette, María Elena Bedoya, y Pamela Cevallos. 2012. *Propuesta del Sistema Ecuatoriano de Museos y Política Nacional de Museos*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Clifford, James. 1995. *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa. Edición PDF.
- EC Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC). 2012. "INEC presenta por primera vez estadísticas sobre religión". *INEC*. 15 de agosto. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/inecpresentaoporprimeravezestadisticassobrereligion/>.

- EC Museo Nacional del Ecuador (MuNa). 2022. *MuNa*. Accedido el 16 de marzo. <https://muna.culturaypatrimonio.gob.ec/index.php/exposiciones/exposicionespermanentes/nucleohistorico>.
- El Telégrafo*. 1969. "Nota de prensa". Corresponde a las palabras del discurso inaugural emitido por el director del Museo del Banco Central, Hernán Crespo Toral. 2 de octubre.
- Fontal Merillas, Olaia. 2003. "Enseñar y aprender patrimonio en el museo". En *Arte para todos: Miradas para aprender y enseñar el patrimonio*, coordinado por Roser Calaf Masachs. Gijón: Trea.
- Giraudó, Silvia, y Patricia Arenas. 2004. "Científicos europeos en el altiplano bolivianoargentino: Antropología, expediciones y fotos". *Anales del Museo de América* 12: 12546. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1180387>.
- Gnecco, Cristóbal. 2001. "Observaciones sobre arqueología, objetos y museos". En *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo. Memorias de los coloquios nacionales, 7379*. Bogotá: Ministerio de Cultura / Museo Nacional.
- Hall, Stuart. 2010. "El espectáculo del 'Otro'". En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, coordinado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Popayán: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar / Universidad Javeriana / Instituto de Estudios Peruanos / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Envión.
- König, H.-J. 2014. "La función de las imágenes en el proceso de construcción de las naciones latinoamericanas". En *La Nación Expuesta, cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- MartínBarbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MartínBarbero, Jesús, y Sarah Corona Berkin. 2017. *Ver con los otros: Comunicación intercultural*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MuNa. 2018. *Guion académico 2018*. Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Ortiz Crespo, Alfonso. 2018. "Cartas a los lectores". *Mundo Diners XXXVIII* (433 junio).

- Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal Of WorldSystems Research* 6 (2, Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein, Part I): 34286.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Redacción Cultura. 2015. "El Museo Nacional del Ecuador dejó de funcionar en las instalaciones de la Casa de la Cultura". *El Comercio*. 4 de noviembre. <https://www.elcomercio.com/tendencias/museonacionalcasadelaculturaecuadorpinturaescultura.html>.
- Rosas Mantecón, Ana. 1999. "Museografía monumental y mitificación del mundo prehispánico: la apropiación del patrimonio mexicano dentro y fuera del Museo del Templo Mayor". En *El consumo cultural en América Latina: Construcción teórica y líneas de investigación*, coordinado por Guillermo Sunkel, 234255. Bogotá: Convenio Andrés Bello. Edición PDF.
- Valdez, Francisco. 2010. "La investigación arqueológica en el Ecuador: Reflexiones para un debate". *INPC: Revista Patrimonio Cultural del Ecuador* 2: 523 [https://downloads.arqueoecuadoriana.ec/ayhpwxgv/revista\\_inpc/INPC\\_Revista\\_2.pdf](https://downloads.arqueoecuadoriana.ec/ayhpwxgv/revista_inpc/INPC_Revista_2.pdf).