

# Museos y patrimonio:

## fracturando la estabilidad y la clausura

Mireya Salgado<sup>1</sup>

Los museos ocupan un lugar complejo en el mundo actual y en las nociones de patrimonio. Desde su nacimiento han estado unidos a instituciones y conceptos totalizadores cuyo desmoronamiento estamos presenciando. Sin embargo, viven un tiempo contradictorio en el que, junto a la revisión de sus fundamentos y el cuestionamiento de sus funciones y su futuro, crecen en número a un ritmo sin precedentes y se han convertido en espacios culturales clave.<sup>2</sup> Ligados a las nociones cada vez más inestables e inasibles de autenticidad, a grandes narrativas lineales, al estado nación, entre otras, los museos como centros culturales polivalentes son hoy un espacio de fronteras ambiguas abiertas al interés y a la reflexión académica. Nada de lo dicho y establecido sobre ellos, las aseveraciones que los fundamentaban y sus funciones a largo plazo, han sobrevivido a las preguntas, deconstrucciones y dudas a las que los han sometido las tensiones y descentramientos del mundo contemporáneo. Dentro de un panorama cultural complejo, dinámico y fracturado, los museos tienen responsabilidades que asumir, enfrentándose como institución a la necesidad de reinventarse.

<sup>1</sup> Historiadora.

<sup>2</sup> Nuestra ciudad, Quito, no es ajena a ese crecimiento. En relativamente pocos años ha presenciado la apertura del Museo de la Ciudad, el Centro Cultural Metropolitano, el Centro Cultural Ichimbía, la Casa Museo María Augusta Urrutia, entre otros.

Salgado, Mireya, 2004, "Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura", en ICONOS No. 20, Flaco-Ecuador, Quito, pp. 73-81.

Como una manera de definir su lugar en el mundo, la subjetividad moderna recogió y coleccionó objetos, vestigios, imágenes, documentos, que quería o quiere salvar de la destrucción. El museo es una institución moderna y desde su nacimiento se ha constituido en defensor del patrimonio y de la identidad, compañeros inseparables de su recorrido, y que hoy, como tantos otros conceptos, viven tiempos de dudas y redefiniciones. Desde esa perspectiva, es pertinente preguntarse por lo que pasa con el museo, como institución, en tiempos en los que *todo lo sólido* -el estado nación, la modernidad misma, la razón- *se desvanece en el aire* (Berman 1997).



Tomado de El Ecuador en el centenario de la Independencia de Guayaquil, Nueva York, 1920



Como una forma de la memoria, el patrimonio debería ser dinámico, plural, ligado a la diferencia. Sin embargo, domina una noción de patrimonio como conjunto de bienes estables, neutros, con valores y sentidos fijados de una vez y para siempre. La autenticidad, invención moderna y transitoria, no puede ser criterio de valoración.

### Museos contemporáneos: lugar y contienda

Los desplazamientos producidos en las últimas décadas han generado cambios en el estatus y en el sentido mismo del museo, lo que ha llevado a que se transformen tanto en su forma como en su contenido. Desde clasificaciones alternativas a las tradicionales, el museo contemporáneo lleva a revisar paradigmas totalizadores, conocimientos acumulados y grandes narrativas, así como ciertas asunciones sobre la modernidad, la nacionalidad, los consumos culturales, las estructuras y el papel de la agencia. Su trabajo gira en torno a preguntas sobre la identidad y la diferencia, la relación entre conocimiento y poder, y la lucha por la legitimidad entre la “alta cultura” y la “cultura popular”.

Si tradicionalmente sus colecciones pertenecían al mundo de la “alta cultura” -al que contribuían a definir y limitar-, hoy están exhibiendo colecciones que previamente no hubieran sido consideradas dignas de un museo. El museo empieza a ser apropiado por otros códigos culturales. Y es que entre otras cosas, el concepto mismo de cultura, a partir del cual el museo contemporáneo trabaja, ha variado, aunque muchos de quienes manejan políticas y centros culturales en nuestras ciudades no se hayan percatado del cambio.<sup>3</sup>

A la luz de la revisión actual de nociones y conceptos, y de la deconstrucción de ciertas prácticas totalizadoras, la división entre lo

“culto” y lo “popular”, que perpetúa y promueve las desigualdades, ha perdido sentido. La definición clásica e *iluminada* “reduce la cultura a una experiencia adquirida, a un proceso a través del cual el sujeto pensante excita las facultades de su espíritu” (Rioux 1999:18). Desde esta perspectiva, las colecciones de arte culto y popular servían para ordenar los bienes simbólicos en los que una población se reconocía y para jerarquizar los que correspondían a las clases altas. Se establecían límites entre lo culto y los bienes que recibían la categoría de “obras” frente a la artesanía. El ordenamiento del patrimonio de las clases populares le correspondía al folklore.

En oposición a esa definición, actualmente se maneja una noción de cultura relacionada con las ciencias sociales y abierta a la pluralidad. “Cultura”, de acuerdo a lo planteado en distintos ámbitos de discusión, es la forma de vida o manera de ser de un pueblo o grupo social determinado.<sup>4</sup> Las formas de comunicarnos, relacionarnos, trabajar, gozar, amar, sufrir, organizar, pelear, morir, comer, divertirnos, forman parte de la cultura. Una definición más antropológica propone que es el conjunto de hábitos y representaciones mentales de un grupo determinado en un momento dado, e incluye costumbres, creencias, leyes, artes y técnicas, lenguajes y lenguas, pensamientos, gestos... Es, en fin, la manera particular como se relaciona un grupo humano en su vida diaria. En ese sentido, no es algo que se tiene, lo comúnmente percibido como “el cultivo de la mente o el espíritu”, sino que es, más bien, un asunto de ser. Es así que no habría quienes tienen más o menos cultura, pues nadie está excluido de la cultura, ni pue-

3 Es posible que dentro del ámbito académico esto suene obvio, sin embargo, y por experiencia personal en ámbitos municipales, ciertos directores seguían diseñando planes culturales a partir la idea de que la ciudad era *inculta* y que había que *culturizarla*, a través de exposiciones de arte *culto*, conciertos de música clásica, etc. Dentro de esa postura no se concebían políticas culturales a largo plazo, sino programas de actividades artísticas.

4 Este es, por ejemplo, el concepto utilizado por el Plan Nacional de Cultura de Colombia, para desarrollar su plan de Políticas Culturales.

---

de renunciar a ser un actor cultural. Tampoco pueden considerarse culturales solamente las expresiones artísticas, sino todas las realizaciones de un grupo social. Desde esta concepción la división entre “alta cultura” y “cultura popular” se disuelve, y junto al desmoronamiento del concepto tradicional de museo que eso implica hay una revitalización de su versión contemporánea, en cuanto cada vez más aspectos de la cultura pueden ser museificados, y en cuanto cada vez más sectores de la sociedad lo reclaman, disputan y se apropian de él. Si bien los museos continúan siendo agentes de control social y espacios de definición de la “alta cultura” así como de distinción, hoy van mucho más allá de eso. Su ambigüedad se mueve entre la posibilidad de agencia y lo ya establecido y localizado, entre la permanencia y lo indefinido del proceso abierto.

En estos cambios, los conceptos de museología y museografía han conocido también sus límites. Al incorporar nuevos medios, estilos y técnicas interactivas, plantearse retos comunicativos diferentes e incorporar comunidades diversas, los museos se acercan a las puestas en escena de las ferias y el teatro. Exhibiciones temporales y actividades diversas recurren a la escenificación y a la dramatización, promoviendo que lo *vivo* irrumpa en el espacio museográfico; las fronteras entre la comunidad y el museo se hacen más permeables, y éste se abre a actividades diversas. En ese esfuerzo de apertura se propone incluir la representación de múltiples perspectivas, las voces de los ignorados o de los que no se les dio la palabra, las ambivalencias, la incertidumbre y la reflexión. Por otro lado, las posibilidades que brinda la tecnología contemporánea han llevado a que el museo salga de sus muros e invada espacios que antes estaban fuera de su alcance.

Diversas preguntas, todas ligadas a la teoría social y cultural, surgen en el espacio desplegado por los museos, en las historias que cuentan y en la manera de contarlas, en lo que se incluye y excluye, en los énfasis. Al mismo tiempo, en ellos se ejecutan conceptos y desarrollos de dichas teorías, los cuales informan la

preparación de las muestras, sus formas y contenidos. Todo museo es una toma de posición, una teoría, la sugerencia de una manera de ver el mundo y de representarlo. Contiene ciertas suposiciones, habla sobre ciertas cosas e ignora otras y está ligado a relaciones sociales y culturales más amplias. Los museos son social e históricamente construidos, y el reconocimiento de ese *lugar*, la conciencia de él, debe ser una de sus partes constitutivas. Traslademos las palabras que Michel de Certeau dice de la Historia y sus investigaciones, al museo, sus exhibiciones y sus investigaciones:

“Esta institución se inscribe en un complejo que le permite solamente un tipo de producciones y le prohíbe otras. Así procede la doble función del lugar. Vuelve posibles algunas investigaciones, gracias a coyunturas y problemáticas comunes. Pero a otras las vuelve imposibles: excluye del discurso lo que constituye su condición en un momento dado... Pero [el lugar] es la condición para que cualquier cosa pueda decirse sin que sea legendaria (o “edificante”, o a-tópica, sin pertinencia). Siendo la negación de la particularidad del lugar el principio mismo de la ideología, excluye toda teoría” (Certeau 1985:87).

Los museos son productos modernos asociados con la formación del estado nación y el orden, son tecnologías clasificatorias. Por otro lado, han cumplido y cumplen aún hoy en nuestros países un papel central en la construcción de la sociedad y la cultura como una cosa, un objeto, que tiene su propia realidad y puede ser vista, aprehendida y disputada. Los museos no sólo han desplegado el mundo, sino que han estructurado una manera moderna de mirarlo, comprenderlo y aprehenderlo (Macdonald 1996:7). En relación con ello, no sólo existen en un tiempo y espacio particular, un contexto, sino que también ayudan a articular órdenes espaciales y temporales, son creadores de contextos culturales. ¿Hay una conciencia de esa función y de la responsabilidad social que ello implica en la planificación de nuestros museos y sus exhibiciones?

¿De qué manera han objetivado el pasado?  
¿Qué espacios y tiempos han construido?

Hay que problematizar al museo más que tomarlo por sentado. Los museos no son, como se ha asumido frecuentemente, meros reflejos de los intereses dominantes y de la cultura hegemónica. Eso supondría la existencia de un público homogéneo y pasivo, y de un proceso museológico libre de conflictos. Todo público ejerce una agencia interpretativa y la planificación de cualquier exposición, el proceso mismo, es una dinámica atravesada por distintos intereses y fuerzas, por un complejo tejido de relaciones de poder. El museo contemporáneo se despliega en el espacio teórico ya no como un medio de control y legitimación sino de contienda. La contienda debe ser entendida como potencialmente capaz de ocurrir en cualquier punto del proceso museo, desde la producción al consumo. Los museos son un campo de fuerzas, un lugar de encuentros, negociaciones y asociaciones antes insospechadas: producción y consumo cultural, conocimientos expertos y profanos, prácticas y tecnología, lo sagrado y lo secular.

### **Museos: de la clausura a la fractura**

Hasta los 60 y 70 los procesos culturales y artísticos, dentro de los cuales están los museos, se concebían en relación a las identidades nacionales. Durante largo tiempo la identidad cultural se construía mediante la ocupación de un territorio y la formación de colecciones. Tener una identidad era tener un país, una ciudad. Los objetos emblemáticos se guardaban en museos, o se consagraban en monumentos que constituían la esencia de la identidad. En nuestros países, la identidad así concebida era una síntesis que integraba y conciliaba la herencia colonial y su simbología católica, representados fundamentalmente por obras artísticas y monumentos, con algunas tradiciones y elementos de las culturas precolombinas, y con un panteón de héroes míticos de las guerras de la Independencia. A partir de ella se armaban colecciones que se

suponía conformaban nuestro estado nación y nos representaban, natural y ontológicamente, como pueblo dentro de un territorio.

Pero todo patrimonio se constituye a través de una puesta en escena que incluye operaciones de selección, combinación, monumentalización, miniaturización y olvido. Tradicionalmente, el patrimonio, la memoria o la cultura nacional se han constituido al servicio de un proyecto político, en el que ciertos actores lograron ordenar un sentido de los bienes y establecerlo como “verdadero”. Actualmente el museo busca incorporar otras verdades. No puede ser la justificación de una identidad, el motivo de una identidad. El fundamento del museo es el interés por el otro, por lo diverso, sea ese un otro presente o el pasado. El contenido de museos nacionales y locales o de comunidad concebidos para mantener y salvaguardar una supuesta identidad inmutable y pura, morirá antes de nacer. Comunidad o localidad no es encerramiento, así como identidad propia no es rechazo de lo otro. La identidad local, como la nacional, debe concebirse como la capacidad de interactuar con múltiples ofertas simbólicas que llegan desde afuera. Hoy somos parte de un tiempo de interculturalidad, desterritorialización e hibridación de culturas, en el que el proyecto de nación y su territorio cerrado e impermeable han entrado en crisis. Las ciudades son escenario de una multiplicidad de identidades en construcción, constituidas, entre otros elementos, por referentes que superan las fronteras locales y nacionales y que son parte de los circuitos transnacionales de producción y consumo cultural.

En un proceso de esta naturaleza, expresiones como “lo nuestro” o “lo nacional”, empiezan a vaciarse de sentido a nivel de las dinámicas culturales. Sin embargo, siguen enarbolándose como los valores supremos de los discursos de orden. La acción de las políticas culturales y, más específicamente, de los museos, no puede estar guiada por una oposición maniqueísta entre la cultura nacional y la extranjera. No hay una localización territorial específica de la producción cultural a la que tienen acceso las mayorías, por lo que las nociones de



*Al ser un dispositivo de la memoria, un mecanismo mnemónico, el museo es más que un lugar de almacenamiento o un receptáculo; es un medio y un difusor de memoria social, de fragmentos del mundo contenidos en testimonios materiales, y cumple un papel clave en la transmisión de la herencia cultural.*

comunidades cerradas, autosuficientes, de culturas nacionales autónomas o auténticas ya no son sostenibles, menos cuando nuestro país se ve diariamente deconstruido territorial y culturalmente por procesos masivos de emigración. El desafío está en reconceptualizar la identidad cultural; es hora de aceptar una concepción desterritorializada y abierta de las dinámicas culturales en las que se configuran las identidades, sin que esto signifique perder los referentes locales y específicos. Hoy en día, los museos no pueden caer en esencialismos y fundamentalismos de la identidad cultural, en cosificarla y dejar de entenderla como un proceso dinámico en permanente construcción y cambio. Las identidades no se reflejan y preservan en museos o libros de historia, no son patrimonios fijos y estables; son identidades de repertorios múltiples, híbridas, versátiles, que se renuevan y relocalizan todo el tiempo. Aunque suponen un proceso de pérdida, la comprensión de este proceso permite armar una visión de la cultura más tolerante y respetuosa.

### **Museo y memoria**

En este punto es inevitable preguntarse por la relación entre el museo y la memoria. El museo no debe limitarse a constatarla, no es un inventario de las trazas de lo existente, sino que implica una acción con valor cualitativo, una agencia. En nombre de la identidad no podemos caer en un culto de la memoria por la memoria, sino que su uso debe ser racional y crítico, partiendo por reconocer la existencia de una diversidad de memorias en el seno de cualquier sociedad. El museo debe plantearse como reconstructor de una memoria que no ha existido jamás como tal, pero que es una memoria para el futuro, activa y operativa, no un mero depósito del pasado. Es la actualiza-

ción del pasado en todo lo presente, esencial para la comprensión del mundo de la vida.

Para un individuo, la memoria no juega el papel de hacerlo volver al pasado -memoria y recuerdo no se confunden-, sino que implica un orden que es fundamental para la interpretación del presente y para su proyección al futuro.

Es así como tendría que ser entendida la memoria en el museo, como mecanismo transformador que -a la luz de nuevos códigos culturales- vuelve significativos los textos del pasado. Al respecto, Bernardette Dufrene señala que el museo no debe ser considerado el lugar de una memoria conservada sino un medio de activación de memoria plural (Dufrene 1997:13). Al ser un dispositivo de la memoria, un mecanismo mnemónico, el museo es más que un lugar de almacenamiento o un receptáculo; es un medio y un difusor de memoria social, de *fragmentos del mundo* contenidos en testimonios materiales, y cumple un papel clave en la transmisión de la herencia cultural.

La memoria funciona como un recorrido, la cara opuesta del olvido que carece de lugar y de imagen. La memoria es selección e implica olvido, y en ese juego define a los individuos y a la sociedad. El museo tiene responsabilidad en recuperar la trama de la memoria, no su imagen. Con ello quiero decir que en la trama también están los huecos, las ausencias. Pero, ¿cómo interpretar el olvido? El olvido, la selección, el silencio, la exclusión, la inhibición, son el lado negativo de la memoria que debe estar presente en la reflexión museológica y sobre el patrimonio. ¿Cómo hacer memoria de lo no memorable, de lo inaceptable, de aquello que, en principio, no requeriría más que el olvido?<sup>5</sup>

5 Si bien es el individuo el que recuerda, en el ámbito colectivo son los grupos sociales los que determinan

Si podemos plantear un museo que se define por la experiencia de la memoria, una de las preguntas fundamentales sería cómo gestionar la memoria pública, sus huellas, los testimonios materiales e inmateriales de la misma, dentro de un esfuerzo de fidelidad y justicia. El museo debe hacer más reflexivo su proceso de selección, exponerlo, develarlo, decir por qué selecciona algo y deshecha lo otro, hacer una ciencia de la selección y desarrollar la sabiduría del recordar, con una connotación evidentemente ética. En todo ello debe tener presente que su material de trabajo es una memoria en movimiento, en la que interaccionan actores, objetos, ideologías y representaciones. Es un metalenguaje constituido por expresiones materiales e inmateriales de la memoria. No hay un recordar perfecto, ni una reconstrucción de lo real. Todo hecho museológico es parcial. Pero, al ser transformador de la conciencia, debe hacer explícito lo que deja de lado. El museo tiene la responsabilidad ser un instrumento crítico, de contar las otras historias, lo olvidado por la memoria oficial. La crítica de la historia ejercida a tres niveles: documental, explicativo e interpretativo, evita que la memoria se desplace hacia la nostalgia o el error. Por eso en el museo el trabajo de los historiadores y otros especialistas, debe confrontarse con el de la comunidad:

“Sin estas múltiples vigilancias se desemboca fácilmente en la explotación de la memoria colectiva a fuerza de celebraciones, de monumentos volcados hacia el espectáculo, el decorado, el ensueño, la teatralización. Al mismo tiempo que se empobrecen las memorias individuales vivimos una época de frenesí de la conmemoración, especie de rememoración colectiva obligada” (Bellaigue, Menu 1997:49).

qué debe ser recordado, qué es memorable y la forma que toma eso que debe ser recordado. Es por eso que parte de nuestros recuerdos lo constituyen cosas no experimentadas directamente por nosotros. Un papel similar, en cuanto a la definición de lo *memorable*, lo cumplirían los historiadores y ciertas instituciones como los museos. Para una aproximación a los mecanismos de la memoria colectiva, ver Maurice Halbwachs, 1992.

¿Cómo puede ser el museo una experiencia de memoria?<sup>6</sup> ¿Cómo despertar una memoria íntima, o una memoria colectiva, o la conjugación de ambas, ofreciendo a la imaginación y a la sensibilidad la posibilidad de acercarse al gesto que esconden los objetos, al *aura de las cosas*? Imaginación y memoria convierten a la ausencia en un terreno fértil de posibilidades. Este tema plantea nuevas formas de aproximarse a la museología y a la idea misma de museo. La museología debe interrogar a la memoria y preguntarse sobre las formas en las que ésta se vuelve colectiva, se integra en la memoria social. Si la memoria y la imaginación surgen de la intimidad personal a un nivel de sensación, ¿cómo traspasar esa experiencia, desde ese lugar privado, a un espacio abierto, accesible y público como el museo?

Los museos y las nociones de patrimonio que comúnmente manejan las instituciones culturales son, en general, ineficientes en la preservación de la experiencia de lo inmaterial.<sup>7</sup> A pesar de los cambios producidos y de la incorporación de las dudas y las preguntas que afectan a todas las ciencias sociales, el debate sigue en pie. El anacronismo no ha desaparecido y es evidente que se sigue haciendo hincapié en los productos culturales -olvidando la responsabilidad en procesos culturales y naturales-. Aún hoy muchos de nuestros museos se sostienen en el hecho de arrancar los bienes culturales de su contexto originario y reordenarlos arbitrariamente, anulando conflictos, sufrimientos, dominaciones, aspiraciones. Al exhibir piezas fuera de su uso cotidiano o ritual, al presentarlas como arte y convertirlas en obras, se engendra, a partir de la belleza, una uniformidad que esconde las contradicciones presentes en la creación misma de los objetos:

“La fascinación ante la belleza anula el asombro ante lo distinto. Se pide la contempla-

6 Teniendo en cuenta que experiencia es pasaje, viaje, movimiento.

7 Al respecto Ivo Maroevic (1997) ofrece un interesante análisis sobre la noción de “musealidad”, como el valor inmaterial o la significación del objetos, lo que ofrece la causa o razón de su musealización.

ción, no el esfuerzo que debe hacer quien llega a otra sociedad y necesita aprender su lengua, sus maneras de cocinar y de comer, de trabajar y de alegrarse. Estos museos sirven poco para relativizar los propios hábitos... entregan a los familiarizados con la estética culta una visión doméstica de la cultura universal” (García Canclini 1990:164).

Los objetos coleccionados no son más que una base de la memoria, y tal vez el papel que debería hacer el museo es el de abrir interrogaciones en torno a ellos. ¿Cómo abordar el carácter polisémico de los objetos? Es imposible dar cuenta en una exposición o investigación del conjunto de aspectos de un proceso histórico o de las obras exhibidas. Si embargo, sí es posible incorporar la modificación periódica de puntos de vista, multiplicar las vías de acceso a las obras y abrir los objetos en su carácter complejo, a través de sus articulaciones y contextos.

## Museos y Patrimonio

Los museos son instituciones de pertenencia cultural. En ese sentido, son elementos esenciales en la vida de la comunidad, pero no como meros conservadores del pasado, sino como suscitadores. Deben llevar a una reflexión del pasado pero a partir de problemas del presente, y ayudar a aclarar un futuro cada vez más incierto. Al mismo tiempo, más que fuentes de consenso colectivo, deben abrir preguntas sobre las contradicciones que expresan. Lo mismo podemos decir del papel que debería cumplir el patrimonio cultural, como conjunto de bienes materiales e inmateriales, al interior de un grupo social.

Hoy en día, el “patrimonio cultural” sirve de justificación para emprender las más variadas acciones en las ciudades históricas del mundo. Quito, “Patrimonio Cultural de la Humanidad” desde hace 25 años, no está exento de ello y vive por estos días con especial énfasis esa condición. Los criterios que definen el patrimonio cultural son también los que sirven de punto de partida para defi-



Tomado de El Ecuador en el Centenario de la Independencia de Guayaquil, Nueva York, 1920

Quito. Museo Militar, hacia 1920

nir las actividades y políticas culturales de la ciudad, incluidas las que tienen relación con los museos. Todos hablamos de patrimonio cultural, todos cuidamos el patrimonio cultural, todos debemos sentirnos felices por el embellecimiento y limpieza del Centro Histórico. No nos preguntamos -se consideraría anti-cívico- qué efectos tienen las acciones emprendidas en nombre del “Patrimonio Cultural” (con mayúsculas y cosificado) sobre quienes habitan y han dado forma a los espacios intervenidos.<sup>8</sup> El embellecimiento y la limpieza, que restauran una supuesta imagen colonial de la ciudad “histórica”, pueden ser excluyentes y significar desarraigos, segregaciones y marginaciones. Estamos hablando de un espacio cultural tangible e intangible de enorme riqueza pero plagado a lo largo del tiempo de profundas diferencias sociales, donde la brecha entre los que tienen más y menos es cada vez mayor y en donde la cohesión social y la tolerancia se ven seriamente disminuidas frente a la exclusión y la discriminación. Las nociones de patrimonio cultural ya casi naturalizadas en la ciudad, apuntan a salvaguardar lo material, mostrando una homogeneidad ajena a los procesos y conflic-

8 Me refiero al contenido que da forma, no a la forma externa, al cascarón.

tos culturales que poblaron las calles, plazas y casas de la vieja ciudad, y que hoy han sido desplazados por impresentables, porque no entran en la categoría de lo “memorable”. La sensación es que lejos de buscar las razones de la condición cultural material e inmaterial excepcional de Quito en la vida cotidiana de la gente que la habita y la construye día a día, en esas culturas entrecruzadas, su valor pasó a asimilarse y reducirse a lo meramente arquitectónico y artístico. Es una memoria de una sola dimensión, la de la lámina, la postal. El tiempo y la profundidad quedan abolidos.

Uno de los problemas de este proceso es que la selección de los elementos que hacen la herencia y el patrimonio cultural —algunas de las formas de la memoria— se hacen sobre criterios exteriores a la comunidad. Si a ello sumamos el embate de los mercados culturales (circuitos de producción—consumo), con la consecuente pérdida de participación de las comunidades en la construcción de sus propios valores y significados culturales, es evidente que la democracia cultural todavía es una aspiración. Aún hoy la decisión sobre cuáles son los bienes y procesos culturales más valiosos o significativos para la comunidad está en manos de muy pocos. En ese sentido es clave que los gobiernos locales, como ya sucede en algunas ciudades latinoamericanas, impulsen procesos de participación, educación y organización en relación a los derechos culturales. Es a partir de la toma de conciencia de esas necesidades que la gestión cultural —y de museos— adquiere sentido.

El Centro Histórico es hoy, sin que académicos y especialistas tengamos que hacer ningún esfuerzo, un museo vivo, que hace falta descubrir y escudriñar. Es a ese museo vivo al que tenemos la responsabilidad de convertir en participativo. Junto a los deberes y obligaciones que se debe exigir a quienes habitan o usan cotidianamente este espacio patrimonial, es un imperativo reconocer que esos ciudadanos/as tienen derechos a participar en la definición de las políticas y usos culturales del Centro Histórico; derecho a que las intervenciones que se hagan en él, los tomen en cuen-

ta; derecho a que los criterios de planificación y conservación contemplen sus necesidades; derecho a opciones de entretenimiento y educación en cuya programación se haya escuchado su voz.

Al ser una de las formas de la memoria, el patrimonio debería ser dinámico, plural, ligado a la diferencia. Sin embargo, domina una noción de patrimonio como un conjunto de bienes estables, neutros, con valores y sentidos fijados de una vez y para siempre. Las acciones que emprenden las autoridades culturales no pueden mantener como criterio de valoración la autenticidad u originalidad. Lo auténtico es una invención moderna y transitoria. Es necesario enfrentar desde espacios académicos y de acción social esa tendencia oficial, diseminada en ciertos sectores de la sociedad, de anclar la memoria en el pasado que conviene, dar valor de autenticidad a lo arcaico, a lo “antiguo”, aquello en lo que las distintas voces, las injusticias, las disputas, desaparecen detrás de un manto uniforme de pasado nostálgico. La tarea de la política cultural y de investigación respecto del patrimonio no es rescatar los objetos auténticos de una sociedad, sino tomar en cuenta el carácter procesal del patrimonio, y su transformación en las sociedades contemporáneas, dejar de aferrarse a lo arcaico y reconocer lo emergente, romper con la oposición entre un pasado sacro y un presente profano. El patrimonio como capital cultural se acumula, se reconvierte y es apropiado de manera desigual por diversos sectores. Si es comprendido de esa manera, permite introducir mayor libertad y creatividad en la relación de las comunidades con el patrimonio.

Desde esta perspectiva, los museos, el Centro Histórico y las nociones de patrimonio que los sustentan, deben partir por enfrentarse a esa reconceptualización de su razón de ser y su función. Si en otros tiempos la defensa del patrimonio y la identidad se traducían en la mera práctica de coleccionar, preservar y exhibir objetos, los acontecimientos actuales, los conflictos urbanos, étnicos, nacionales y políticos, han llevado a que hoy se



... pida que los objetos coleccionados expliquen el pasado pero desde el presente, aclaren el futuro. En ese sentido, el museo, además de su responsabilidad en la conservación de objetos, debe preguntarse sobre las maneras en la que los diferentes públicos reciben o se apropian de las colecciones, así como tomar en cuenta su opinión en la elaboración de temas y la elección de contenidos. Nuestro país -y nuestra ciudad, Quito- ha carecido de una política cultural orgánica a nivel nacional. Entre otras cosas, eso se refleja en la deficiencia de algunos de sus museos, en la carencia de relaciones con el sistema educativo y en el hecho de que los que existen luchan por sobrevivir. El manejo del patrimonio histórico ya no puede corresponder únicamente a los especialistas del pasado; es la comunidad la que debe involucrarse, y por comunidad entendemos, la comunidad del Centro Histórico, y la ciudadanía en general, una ciudadanía que demanda espacios diversos de participación, entretenimiento, expresión y aprendizaje.

En un momento de crisis del país, de crisis del concepto de "identidad" y de crisis general de los museos, es un reto preguntarse sobre el aporte y el papel de los museos en un espacio tan rico, dinámico y dramático como el de nuestras ciudades. Si en nombre del patrimonio y la identidad, el museo intenta restaurar la memoria, o las memorias, tiene una enorme responsabilidad, porque preservar, recuperar y conservar la memoria, es un acto de apuesta al futuro. El museo ya no es un lugar de nostalgia, donde el pasado se presenta como mito; hoy se convierte en un lugar de intercambios, y abre la posibilidad de que los problemas actuales articulen la noción de patrimonio, una noción que debe anclarse en el presente y en el futuro, no en un pasado ideal y lejano. Las políticas culturales, la investigación y la interpretación del patrimonio, la creación y gestión de museos deberían dar las bases para una reelaboración histórica de acuerdo con las necesidades del presente, y en la búsqueda de un futuro mejor. La gestión cultural, en fin, debería estar impregnada de una voluntad transformadora, ser un vehícu-

lo de conciencia social y desarrollo que apunte a la libertad y no a la servidumbre de hombres y mujeres. No sólo los involucrados directamente en la gestión cultural, sino los ciudadanos y ciudadanas, tenemos la responsabilidad y también el derecho de construir, a través de instituciones culturales como los museos, la posibilidad o la esperanza de una ciudad diferente, no más culta, pero sí más justa y participativa, una ciudad mejor para vivir.

## Bibliografía

- Bellaigue, Mathilde y Michel Menu, 1997, "Museología y las formas de la memoria" en *Memorias del VI Encuentro Regional del ICOFOM-CAM: Museos, Memoria y Patrimonio en América Latina y el Caribe*, Cuenca, pp. 45-53.
- Berman, Marshall, 1997, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México.
- Certeau, Michel de, 1985, *La Escritura de la Historia*, Universidad Iberoamericana, México.
- Dufrene, Bernardette, "Museología y memoria. La experiencia de la memoria", en *Memorias del VI Encuentro Regional del ICOFOM-CAM: Museos, Memoria y Patrimonio en América Latina y el Caribe*, Cuenca, pp. 13-19.
- García Canclini, Néstor, 1995, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México.
- , 1990, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Grijalbo, México.
- Groys, Boris, 1995, "El Papel del Museo en una época de Fragmentación de los Estados-Nación", en *Noticias del ICOM*, No.4, vol. 48, Boletín del Consejo Internacional de Museos París, pp.2-3.
- Halbwachs, Maurice, 1992, *On Collective Memory*, University of Chicago, Chicago.
- Le Goff, Jacques, 1991, *El Orden de la Memoria. El tiempo como imaginario*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Macdonald, Sharon, 1996, "Theorizing museums: an introduction", en *Theorizing Museums*, Sharon Macdonald y Gordon Fyfe, editores, Blackwell Publishers, Oxford.
- Maroevic, Ivo, 1997, "El rol de la musealidad en la preservación de la memoria", en *Memorias del VI encuentro Regional del ICOFOM-CAM*, Cuenca, pp.98-104
- Marepo Eoe, Soroi, 1995, "El papel de los Museos en la creación de una unidad nacional", en *Noticias del ICOM*, No.4, vol. 48, Consejo Internacional de Museos, París, p.4.
- Olivares, Rosa, 1995, "Los Límites del Museo. Una historia sin final", en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Año XIII, No.113, Madrid, Junio, pp. 52-57.
- Rioux, Jean-Pierre, 1999, « Introducción. Un terreno y una mirada » en Rioux Jean-Pierre y Jean-François Sirinelli, *Para una Historia Cultural*, Taurus, Madrid, pp. 9-26.
- Risnicoff, Mónica, 1997, "Los museos en la búsqueda de la memoria perdida", en *Memoria del ICOFOM CAM 1997*, VI Encuentro Regional: *Museos, Memoria y Patrimonio en América Latina y el Caribe*, Cuenca, pp.90-93.