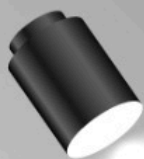
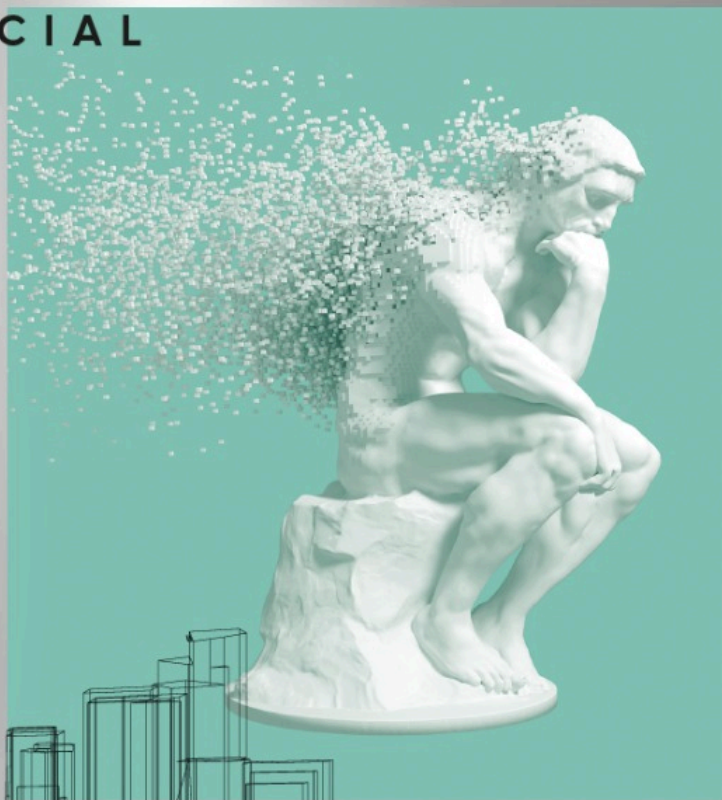


Norma Báez Revelo  
Sonia Cueva Ortiz  
(Editoras)



# URBANISMO Y MUSEOLOGÍA SOCIAL









# Urbanismo y Museología Social

**Norma Consuelo Báez Revelo  
Sonia Cueva Ortiz**  
(Editoras)



© 2024

**Acer-Vos**

24<sup>a</sup> volumen

### **Editoras**

Norma Consuelo Báez Revelo

Sonia Cueva Ortiz

### **PUBLICACIONES ENREDARS**

#### **Director Enredars**

Fernando Quiles García

#### **Coordinador editorial**

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

#### **Administración y gestión**

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara M<sup>a</sup> Ruiz Romero

#### **Gestión de contenidos digitales y redes**

Victoria Sánchez Mellado

Elisa Quiles Aranda

#### **Maquetación**

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

#### **Diseño de portada**

Departamento de Marketing  
y Comunicación. Universidad  
Indoamérica

#### **Fotografías y dibujos**

© de los autores y autoras, excepto que se  
haga otra especificación

© de la edición:

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos  
en Redes / Universidad Pablo de Olavide  
2024

ISBN: 978-84-09-60588-0 Sevilla, España

ISBN: 978-9942-821-85-0 Quito, Ecuador

### **UNIVERSIDAD INDOAMÉRICA**

#### **Canciller**

Saúl Lara

#### **Rector**

Luis David Prieto

#### **Vicerrector de Investigación**

Janio Jadán

#### **Vicerrectora Administrativa**

Aide Naranjo Gaibor

#### **Coordinador Editorial**

Hugo Arias



UNIVERSIDAD  
**PABLO DE  
OLAVIDE**  
SEVILLA



**Universidad  
Indoamérica**

# Índice

Introducción .....	7
Norma Consuelo Báez Revelo	
1. Espacios de la ciudad contemporánea.....	13
Cueva Ortiz Sonia y Dávila Marcia	
2. La transformación de los museos: De las viviendas presenciales a las experiencias digitales .....	51
Mónica Mendoza-Proaño y Janio Jadán-Guerrero	
3. Museología del alma: Aproximaciones teóricas a una corriente museológica de acción mas humanizada .....	71
María Gabriela Mena Galarraga	
4. Museos y revitalización urbana. El caso del MAR. Argentina .....	105
Andrea Germiniaro y Marcela Ristol	
5. Diagnóstico participativo como herramienta para el diseño de ARTEenRED, una propuesta virtual para estimular el uso de contenido cultural local en la comunidad educativa de la ciudad de Quito – Ecuador.....	127
María Carla Freile Freile y Karla Elena Cañizares Tapia	
6. Participación ciudadana, el camino hacia un patrimonio dinámico y sostenible: Caso de estudio “Rastros ruta viva por el patrimonio del cantón Rocafuerte” .....	159
Raissa Palacios Quiroz, Natacha Macías Mendoza, María Pía Alcívar, Mayra Chiriboga Méndez	
7. El despertar de las Octavas de Mocha. El solsticio de San Juan.....	179
Noé Mayorga Ortiz y Luis Mayorga Bonito	
8. Retos de la musealización comunitaria en Salinas de Guaranda, Post – Pandemia.....	213
Jean Pierre Hurtado Jácome	
9. Rescate de la memoria social y registro fotográfico a través del libro <i>Etnología y arqueología del Estado de Hidalgo</i> de Luis A. Escandón. 1892 .....	233
Abel Luis Roque López y Jonathan Stalin Castro Sanipatin	
10. El poder simbólico – educativo del espacio arquitectónico en el museo .....	265
María Gabriela Mena	

### **Comité editorial**

Boris Orellana-Alvear  
Andrea Ordoñez  
Sandra Sánchez  
Patricia Acosta,  
Tatiana Quevedo  
Jaqueline Paredes  
Jesus Pedro Lorente  
Francisco Ollero Lobato  
Noralma Suárez  
Maria Feliu Torruella  
Gabriela Eljuri  
Byron Camino  
Manuel Alejandro Barcia  
Wagner Ortega  
Ivan Preoff  
Patrice Valencia  
Yajaira Chávez  
Susana Angelina Diego Santos  
Belem Fernandez Días Gonzalez  
Carmen González Moya  
Juan Carlos Pinos

### **Comité Asesor Acer-Vos. EnredARS**

Ana Aranda Bernal. Universidad Pablo de Olvaide  
Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*  
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de  
Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*  
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada,  
España*  
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e  
Immagine di Roma, Italia*  
Martha Fernández. *Universidad Nacional  
Autónoma de México. México DF, México*  
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla,  
España*  
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo,  
España*  
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de  
Burgos, España*  
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of  
Latin American Art. Los Angeles County Museum  
of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*  
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga.  
Cusco, Perú*  
Esther Merino. *Universidad Complutense de  
Madrid*  
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo,  
Brasil*  
Victor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I.  
Castellón, España*  
Macarena Moralejo. *Universidad de Granada,  
España*  
Ramón Mújica Pinilla. Lima, Perú  
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de  
Extremadura. Cáceres, España*  
Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia  
Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*  
Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central  
de Venezuela. Caracas, Venezuela*  
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad  
Católica de Chile. Santiago, Chile*  
Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da  
Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

# Introducción

**Norma Consuelo Báez Revelo**

Este proyecto inició con la idea de abarcar las actividades concebidas y planificadas que giran alrededor de los museos, donde la estructura y el funcionamiento es un todo, el engranaje que conforman las esferas desde la museología y museografía, que son: los actores sociales, los espacios museísticos<sup>1</sup>, los objetos museables<sup>2</sup>, los gestores culturales, artistas y las actividades mismas.

Por lo tanto, el contenido temático iniciará desde la teorización y metodología académica – comunitaria, y la recolección de investigación, el diagnóstico de estado actual de las instituciones y propuestas de proyectos innovadores, además de las experiencias cumplidas en la denominada museología social que ha surgido a partir de varios antecedentes sociales y se ha manifestado esta particularidad en América Latina.

Partiendo que en el año 2017 en el XVIII conferencia de la Museología Social MINOM (Brasil), entre otras organizaciones visibilizan el tema desde el “problematizar y conceptualizar a los museos desde una mirada latinoamericana, y reconocerlos como espacios de encuentro con el otro, de construcción colectiva de conocimientos y como posibilidad de vivir, pensar y sentir de nueva forma estos “lugares” a través de nuestras acciones compartidas”

---

1. [https://www.researchgate.net/publication/335387355\\_Dossier\\_Nueva\\_Museologia\\_Museologia\\_Social](https://www.researchgate.net/publication/335387355_Dossier_Nueva_Museologia_Museologia_Social)

2. [Dialnet-LosObjetosEnUnMuseoLasCosasParaDecir-8869547.pdf](#)

y con nuevas propuestas desde espacios de encuentros como de conciliación de conflictos de una localidad, entre otros objetivos.

Mario de Souza Chagas experto brasileño en museología social parte de dos premisas importantes: “La memoria es un derecho para todos” y “La museología social esta comprometida con la vida y comprometida con las personas”.

Conceptualizar al museo, es un ejercicio continuo para Latinoamérica como un espacio político así como a las prácticas de mediación y educación, ya que pueden producir discursos transformadores con el fin de promover la equidad social y romper con los estereotipos<sup>3</sup>, abordando temas reflexivos como son de índole histórica, de género, ambientales, saberes ancestrales, entre otros sobre las bases de un discurso occidental imperante, que los podríamos denominar como espacios utópicos.

Además de tomar algunos elementos del educador Paulo Freire, como son: una educación inclusiva, intercultural donde se presenta las respectivas contradicciones, debates y resistencias, pues de esta manera para Latinoamérica se crea un lazo indisoluble entre la educación, la sociedad y los espacios.

Por lo anteriormente mencionado la relación espacio y habitantes es inseparable, los fines de estos elementos es el ser humano, lo social y cada uno de ellos conforman un tejido dependientes unos de otros. URBANISMO Y MUSEOLOGÍA SOCIAL DESDE LATINOAMÉRICA, analizando desde la urbe, la tecnología, la participación comunitaria, la producción artística, lo colectivo, el bien común y lo social, la difusión y la didáctica.

Este trabajo, ha sido un recorrido de años, desde el exilio de los museos hasta el gran retorno, conversaciones, reflexiones, y con una mirada objetiva visitar las nuevas propuestas. El museo no anda solo, va acompañado de la sociedad y de su contexto: la urbe crean códigos de convivencia y se construyen identidades, que se nutren y transforman.

Entonces aparecen estas nuevos planteamientos teóricos y conceptuales e iniciativas desde la sociedad civil de crear propuestas y espacios, así como también desde la administración, el financiamiento, la interacción con

---

3. [https://www.researchgate.net/publication/335387355\\_Dossier\\_Nueva\\_Museologia\\_Museologia\\_Social](https://www.researchgate.net/publication/335387355_Dossier_Nueva_Museologia_Museologia_Social)

la población, espacios de encuentro donde la creatividad y versatilidad serán los desafíos, de los equipos multidisciplinares y otros caerán en prueba error.

Dentro de la urbe se convive una serie de sinergias sociales, económicas, políticas y culturales, desde el inicio de la historia, sin embargo estas se encuentran en constante transformación mas aún, pues las actividades de la vida cotidiana han dado un gran salto para una nueva forma de desarrollarse dentro de estos perímetros, estos retos nos llevan a repensar todas la formas de correlación e interacción que se presentan a partir de esta metamorfosis: la ciudad, las instituciones y sus habitantes no son la excepción.

Las propuestas teóricas preceden a las practicas, y con el afán de estar a la vanguardia con los temas de modernidad se evidencia los saltos y a su vez vacíos en estos procesos, cayendo inevitablemente en la desmemoria y otras veces en la vacuidad expositiva.

Así pues, el desconocimiento de todo tipo de relatos sean de orden social, económico, cultural y político, etc. van a la par de la sociedad, como también la información almacenada, desde la misma manifestación artística y esta va acompañada de los archivos, registros, bibliotecas, etc. es decir las fuentes primarias siendo la base para nuevas propuestas discursivas y museológicas.

Entonces la investigación ardua, minuciosa dentro de los archivos, el levantamiento de información, la comparación de datos y la veracidad de las fuentes es el origen de las temáticas expositivas, que demanda tiempo y logística, caso contrario la ausencia e inclusive la omisión de dichos elementos, los bienes culturales de por si son una fuente inagotable de información para la creación de un abanico de oportunidades para el ejercicio expositivo.

Creando exposiciones llanas, que se justifican a través de discursos conceptuales elaborados, entendida por los eruditos y excluyendo a una gran parte de la población, entonces en las periferias de la academia aparecen los lenguajes amigables para todo tipo de visitante, por lo tanto, el revisar la historia y la contextualización desde una mirada critica será el nuevo reto: la coherencia entre la teoría y la practica.

Los espacios de la ciudad contemporánea denominada como las Smart City se construyen, que se encuentran enmarcados dentro de la agenda



2030 y los ODS, donde traza la relación entre las y espacios que modelan y su percepción.

Así mismo la inmediatez de la integración de la tecnología en la transformación de los museos y los espacios expositivos será lo que va ser la tendencia expositiva de las vivencias presenciales a las experiencias digitales, siendo una persistente relación de: creación y aprendizaje, de la mano de la innovación tecnológica, que esta presente en la inmersión de vivencias digitales, así como también la articulación de la educación con los museos entre otras alternativas.

El museo que se encuentra dentro del perímetro urbanístico puede ser un detonante que reconoce las influencias que poseen estas instituciones culturales, tanto en el tejido urbano, como en el plano social y en el económico, entre otros instrumentos dinamizadores, para el mejoramiento de calidad de vida de las personas.

Pues el museo aparece como entidad social y comunitaria en la contemporaneidad, como el inicio para el repensar de los museos como espacios de sanación individualizada humanizada, a través de respuestas creativas y espontáneas, abiertas para consolidar las múltiples posibilidades de los museo.

La arquitectura en el museo con pensamiento contemporáneo es sin duda un territorio de acción simbólica que propicia el estallido de experiencias y reflexiones, analizar el entorno educativo: su espacio arquitectónico, es fundamental. Este entramado de elementos que llevan al visitante a generar diversidad de relaciones con el espacio y sus contenidos.

Las propuestas y los espacios museísticos salen de los contenedores, y los contenidos se apropian de los áreas públicos. Los colectivos, los talleres, laboratorios, el voluntariado, fundaciones y cualquier forma de organización civil, entre otros, han encontrado su zona y una organización mas eficiente, donde la voluntad es el motor para ejecutar el proyecto.

El rescate de la memoria social es importante en todas sus manifestaciones por lo tanto el registro fotográfico, es una invitación, que busca incluir la importancia de la información, que se encuentra registrada y su conservación de la información sobre el material en soporte de papel siendo un bien cultural dentro del archivo, como objeto de museo,

Para llevar a cabo estos proyectos la mediación artística-cultural en colaboración con organizaciones de base, cabildos y comunidades realizan prácticas transdisciplinarias, que buscan desde sus principios el reemerger de las festividades ancestral, re-actualizadas y resinificado, el cual fue desterrado, víctima de la modernidad, bajo el uso de criterios coloniales que despiertan a la comunidad.

En base del pensamiento identitario de los habitantes que crear una nueva propuesta museográfica para formar nuevos lazos participativos en contraposición a los conflictos sociales internos.

La administración y el financiamiento, las convocatorias nacionales e internacionales ahora son participes de estos entramados, donde las convocatorias con pequeños presupuestos, y grandes necesidades, hacen que todo proyecto desde su inicio sea una lucha económica, es decir nace con una problemática.

Resultando abismal las diferencias entre los proyectos culturales y los otros, sería importante el contar con una mayor voluntad política y una visión integral para fortalecer a los actores culturales llenos de creatividad y pasión por su que hacer diario, siendo trascendental la recompensa social como los incentivos económicos, valorar y monetizar todo el círculo de la producción de las manifestaciones artísticas y posicionar los beneficios que estas actividades que demanda tiempo, esfuerzo, formación profesional, experiencia, y de esta manera incentivar el ejercicio de los derechos culturales de artistas y gestores vinculados a la cadena productiva del sector, realizando una actividad rentable.

Otro segmento de esta actividad social es la interacción con la población, el primer visitante potencial de la exposiciones es el vecindario, sin embargo es notorio el divorcio entre los discursos de las instituciones y las demandas comunitarias, por lo cual se propone realiza diagnóstico participativo como herramienta, desde el área educativa se trabaja para el desarrollo de una ciudadanía participativa con sentido de pertenencia, que valore y respete las diversas identidades de un territorio.

La participación ciudadana es el camino hacia un patrimonio dinámico y sostenible, pues la metodología participativa, que se basa en los postulados de la Investigación Acción Participativa (IAP), para valoración de la comunidad,

corresponsable en la gestión y conservación de su patrimonio, y concientización para los Gobiernos Autónomos Descentralizados (GADS) del Ecuador.

Quedarán varios temas pendientes, y otros para repensarlos, analizarlos y entrar en la dinámica de las propuestas innovadoras y de interés del público.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bartolomé, O. Zabala M., C Leonardo. J Verónica Revista del Museo de Antropología (2019): DOI:10.31048/1852.4826.v12.n2.25236 [https://www.researchgate.net/publication/335387355\\_Dossier\\_Nueva\\_Museologia\\_Museologia\\_Social](https://www.researchgate.net/publication/335387355_Dossier_Nueva_Museologia_Museologia_Social)
- Eliade, M. (2006). Mito del Eterno Retorno. Argentina: Planeta Publishing Corporation. <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Eliade,%20Mircea%20-%20Lo%20Profano%20Y%20Lo%20Sagrado.pdf>
- González San Martín, Patricia. (2014). La filosofía de la liberación de Enrique Dussel: Una aproximación a partir de la formulación de la analéctica. Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas, 16(2), 45-52. Recuperado en 04 de marzo de 2024, de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-94902014000200004&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-94902014000200004&lng=es&tlng=es).
- Miremont, G. (2023). Los objetos en un museo. Las cosas para decir. Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación, (177). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi177.8629>

# Espacios de la ciudad contemporánea

**Cueva Ortiz Sonia**

Centro de estudios en Arquitectura, Artes y Diseño (CEAAD).  
Universidad Tecnológica Indoamérica, Quito  
<https://orcid.org/0000-0001-7367-9761> / [soniamco@hotmail.com](mailto:soniamco@hotmail.com)

**Dávila Marcia**

Facultad de Arquitectura de la Universidad Tecnológica Equinoccial, Quito  
<https://orcid.org/0000-0001-6701-0711>

## Resumen

La ciudad contemporánea se construye bajo conceptos relacionados con el desarrollo tecnológico y el cambio climático. Estas concepciones están influyendo sobre la conformación de las ciudades, siendo necesario conocer los espacios que la conforman. Con el objetivo de identificar y describir los espacios públicos que se construyen, con énfasis en sus objetivos, funciones, usuarios e impactos, se realiza una investigación cualitativa de carácter exploratorio, con la ciudad de Barcelona como caso de estudio entre los años 2012 a 2016. Se vale de observación participante, entrevistas y revisión documental. Encontrándose que los espacios construidos buscan promover la interacción social para la innovación y experimentar con tecnología, aportan a la construcción de un sistema, y se dirigen a usuarios con un bajo nivel de heterogeneidad.

**Palabras clave:** Espacios del conocimiento, Smart city, interacción social, ciudad del conocimiento

## Abstract

*The contemporary city is built under concepts related to technological development and climate change. These conceptions are influencing the building of cities, being necessary to know the spaces that rise up. The aim is to identify and*

*describe the public spaces that are built, focus on their objectives, functions, users and impacts. Exploratory qualitative research is carried out, with the city of Barcelona as a case study. We use participant observation, interviews and documentary review along years from 2012 to 2016. Finding that built spaces seek to promote social interaction for innovation and experiment with technology, these spaces contribute to the construction of political-economic system and are aimed at a reduced group of users, which is not heterogeny.*

## Introducción

La ciudad contemporánea se construye bajo las nociones de ciudad del conocimiento, *smart city*<sup>1</sup>, ciudad sostenible y bajo la concepción de actualidad o contemporaneidad, evitando enmarcarse en alguna de las concepciones antes mencionadas (Cueva & Casals, 2021). Si bien estas concepciones tienen un amplio desarrollo a nivel teórico y empiezan a influir en la conformación física de las ciudades, es necesario conocer los espacios públicos que la conforman. En este estudio, analizados bajo sus propias concepciones de la ciudad, tratando de entender los nuevos objetivos, actividades y las necesidades que estarían intentando satisfacer. No es objeto de este estudio entrar al debate sobre el espacio público que se está creando, lo que se intenta aquí, es no perder la visión y objetivos que pueden aportar los espacios conformados, desde su desarrollo teórico. Buscamos extraer lo aprendido a través de los estudios desarrollados en estas áreas, para poder potenciar los espacios, contrarios a buscar a priori desechar lo nuevo, dejando reservado los aspectos deficientes que se observen para otro estudio, los cuáles en este caso, podrán ser nombrados o cuestionados, sin entrar a desarrollarlos.

Las preguntas que motivan este trabajo son: ¿Qué nuevas actividades surgen en los espacios (lugares) de encuentro de la ciudad contemporánea? ¿Cómo son los espacios creados o adaptados para satisfacer las nuevas necesidades? ¿Cuáles son los principales aportes de estos espacios? Siendo el objetivo del trabajo identificar y describir los espacios que se construyen contemporáneamente, con especial atención en sus objetivos, sus funciones, los usuarios que integran y sus primeros impactos.

---

1. Nominación extendida en inglés que se traduciría como ciudad inteligente

## Marco teórico

La intervención sobre el espacio público de la ciudad contemporánea, sea por la imagen que aporta, por acuerdos políticos o por convicción de los agentes urbanos, está generalmente enmarcada en planes de *smart city*, ciudad o sociedad del conocimiento, ciudad sostenible y en menor número en la ciudad que se construye en nuestros días sin enmarcarse en ninguno de los conceptos anteriores (Cueva Ortiz & Casals, 2022). Siendo necesario hacer un acercamiento a la construcción de los espacios que conforman la ciudad actual y de manera especial a sus espacios públicos. Nos acercamos a los nuevos conceptos de ciudad dentro de los cuales se desarrollan esos espacios y revisamos la materialización (urbano-arquitectónica) de los elementos que componen la teoría de la ciudad contemporánea.

### ESPACIOS PÚBLICOS Y LA MATERIALIZACIÓN POLÍTICA

En la construcción de la ciudad cobra particular importancia la red de espacios públicos que la conforman, más allá de que sean abiertos o cerrados, de propiedad pública o privada, el hecho de que tengan acceso y uso público es trascendental en la conformación de la ciudad. El espacio público debe permitir el encuentro social, el disfrute de la ciudad, el intercambio, el contacto físico<sup>2</sup> y la posibilidad de hacer acuerdos, expresar y reivindicar derechos (Borja & Muxi Martínez, 2003). Así mismo debe permitir el desarrollo de diversas actividades y acceso a todos los grupos sociales, privilegiando el uso peatonal y la vida entre las edificaciones (Gehl, 2006).

Es necesario pensar tanto en el espacio público abierto como el espacio cubierto o protegido de las inclemencias del tiempo. Es decir, pensar también en los equipamientos públicos, y dar una mirada a la clasificación del suelo del sector que se analiza. Observar el uso del suelo nos ayuda a ir un poco más allá de lo que Delgado (2011) calificaría como una mera ideología del espacio público. El revisar el uso del suelo nos da una pauta de la distribución territorial de la sociedad, pues el derecho a la ciudad no se mide únicamente en un espacio público inclusivo, sino en las políticas existentes para que la población de diversos niveles disponga de vivienda asequible dentro la ciudad misma y no sólo en sus periferias (Camagni, 2005; Harvey, 2007).

---

2. Aunque los actores hablan más bien del contacto cara a cara o face to face, lo hacen para referirse al encuentro o contacto físico, que dado el desarrollo que tenemos de tecnologías audiovisuales, requiere mayor precisión.

El mirar los espacios que se construye y comprender el engranaje del sistema o ideología a la que aportan, nos permite una visión panorámica y a largo plazo, que no debe ser eclipsada por una visión de proximidad que sólo nos deja ver una pequeña porción de la realidad y los resultados del corto plazo. Así Harvey destaca la importancia de los espacios construidos, por cuanto estos nos muestran un camino allanado, por el cual se camina con facilidad. El autor destacando que los espacios construidos, en su mayoría espacios de un sistema capitalista, llevan a la sociedad en general a seguir aportando a ese sistema. Un sistema de acumulación, de competencia perversa del mercado, que sólo da acceso a la ciudad al que más pague por ella. Harvey destaca que cualquier intención de construir una forma de vida fuera del sistema mencionado, requiere la conformación o construcción de espacios que abran el camino hacia otra dirección, la misma que debe estar claramente definida. Destaca que la sociedad en general teme caminar por un sendero no abierto, porque lo ve como un espacio no conquistado, de mucha incertidumbre, un espacio inhóspito que podría atraparlo. Destaca así, la importancia de que se vayan construyendo espacios que avizoren la vida fuera de este sistema, que se ha vuelto insostenible (Harvey, 2007).

Más allá de la crítica al sistema que no se oculta en Harvey, el autor aporta mucho en cuanto a la importancia de la construcción de los espacios, lo cual también podemos verlo en Habermas (1984) cuando destaca el poder de la comunicación a través de acciones o hechos, antes que de una comunicación verbal. Siendo importante analizar la ciudad, o en este caso, los espacios públicos que se están construyendo en nuestros días.

## **EL ESPACIO PÚBLICO DENTRO DE LAS NUEVAS CONCEPCIONES DE CIUDAD**

Ya se ha dicho que los espacios que hoy se construyen generalmente se dirigen a construir un tipo de ciudad, de ahí que es necesario identificar lo que buscan estas nuevas nociones, para bajo sus objetivos, valorar los espacios que se están construyendo. Ver el rol del espacio en la ciudad del conocimiento, en la smart city en la ciudad sostenible y en la que ciudad actual, la que evita enmarcarse en cualquiera de las nociones anteriores.

### **En la ciudad del conocimiento**

La ciudad del conocimiento nace alrededor del desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y comunicación, primero bajo la denomina-

ción de ciudad informacional (Castells, 1995), y luego bajo la noción de sociedad del conocimiento (UNESCO, 2005) que viene a dar lugar tanto a la ciudad del conocimiento (Edvardsson et al., 2016) como a desarrollos urbanos basados en el conocimiento (KBUD por sus siglas en inglés) (Yigitcanlar et al., 2008). Esta noción de ciudad del conocimiento destaca la importancia de la interacción para la innovación, desarrollando el concepto de medio innovador. Según la teoría de medio innovador, la nueva era puede reemplazar la mano de obra por maquinaria cada vez más automatizada, destacando la importancia del talento creativo, de la innovación y la producción de conocimiento, refiriéndose talento creativo como los trabajadores del conocimiento y a los dos últimos, como los productos de valor de la nueva era.

Es así que busca desarrollar ese medio donde las personas puedan innovar y crear conocimiento con mayor fluidez. Se destaca que el compartir información entre personas de diversas áreas, facilita la producción de nuevas ideas y de nuevo conocimiento, como lo describe la figura que sintetiza el desarrollo teórico sobre el medio innovador (ver figura 1). De ahí que la sociedad del conocimiento da un gran valor a la interacción social (Camagni, 1991; Rabellotti, 2017).

En relación a la interacción para la innovación, Varas (2011) sostiene para que se produzca un intercambio de información relevante, es necesario que se formen relaciones de confianza entre las personas poseedoras de la información. Siendo necesario el promover y facilitar la interacción social espontánea (Camagni & Maillat, 2006), no simplemente encuentros programados y previamente organizados. Varas destaca la importancia de facilitar en la ciudad espacios culturales, de ocio y de encuentro informal, donde la gente se pueda conocer y decidan frecuentarse y luego se produzca una colaboración espontánea, intercambiando la información que poseen, potencializando la

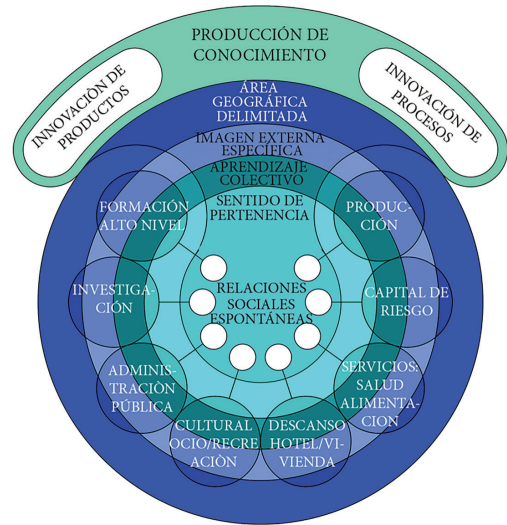


Figura 1. Medio innovador, personas de diversas áreas son integradas en un territorio delimitado, buscando la interacción entre ellas, para que unido a algunas condiciones del entorno, logren la producción de innovación y conocimiento que busca el medio innovador. Fuente: (Cueva-Ortiz & Cruz-Cárdenas, 2021) *milieu innovative*.



calidad de respuestas que podrían encontrar sumando sus formas de hacer, su *know-how*, como es conocido en este medio.

### **En la Smart city**

La ciudad inteligente, cuya denominación en inglés es la más extendida, nace vinculada a la intención de aplicar el internet de las cosas en la ciudad, buscando en primera instancia, experimentar en cómo los nuevos desarrollos tecnológicos pueden ayudar a mejorar las diversas actividades de la ciudad (Camero & Alba, 2019). Es así que la mayor parte de artículos de smart city provienen del área de tecnologías, antes que de las ciencias sociales, a la que pertenecen los estudios urbanos (Cueva, 2021). Estos artefactos tecnológicos aplicados a la ciudad, de forma casi independiente, han buscado aportar a la ciudad en áreas como: la atención a servicios públicos, la participación ciudadana y gobernabilidad; en la gestión y el uso del transporte público, en el manejo del parqueo privado, la regulación de la iluminación, control de aglomeración, nivel de temperatura, etc. Más allá de la experimentación con tecnología en diversas áreas, la smart city ha ido encontrando su camino al apoyar a nociones de ciudad que tienen un mayor desarrollo teórico en el ámbito urbano. Es así que la encontramos aportando a la construcción de la sociedad y economía del conocimiento y/o a la construcción de la ciudad sostenible (Albino et al., 2015; Bibri, 2019).

### **La ciudad sostenible y los espacios que prevé**

Esta noción es por mucho el desarrollo teórico de ciudad más loable e ideal que podamos tener en la actualidad, parte de los objetivos de desarrollo sostenible (ODS) plasmados en la agenda 2030, los cuales se plantean la meta de conseguir una equidad social poniendo fin a la pobreza, cero hambre, salud y bienestar para todos, derecho universal a una educación de calidad, agua, energía y trabajo para todos, ciudades y comunidades sostenibles, etc. (ONU, 2018). Sus objetivos bien podrían verse como utopías, por la realidad de corrupción e individualidad que aqueja hoy en día a la sociedad de alrededor del mundo. Sin embargo, es importante que los distintos gobiernos se lo hayan marcado como objetivos hacia los cuales caminar. De alguna forma sus acciones deben dirigirse a estos, los avances que se den a la búsqueda de estos objetivos siempre serán positivos aún si nunca se logran en su totalidad. Las metas propuestas, el caminar en esa dirección, y evaluar su avance, es ya un gran logro. Entre sus objetivos también se incluye el apoyar

a las economías urbanas en su transición progresiva a la modernización tecnológica, la investigación y la innovación mediante la promoción de industrias culturales y creativas.

Centramos nuestra atención en el ODS 11 de conformación de ciudades y comunidades sostenibles, destacando que la sostenibilidad hace hincapié en tres ámbitos: económico, social y ambiental. Es así que una ciudad sostenible debe procurar un derecho de todos a la ciudad, tanto a habitarla como a disfrutar de todos los servicios y comodidades que esta puede ofrecer, sin exclusión ni privilegios, promoviendo la equidad social. Considerando estos lineamientos se creó la Nueva Agenda Urbana y su plan de acción para latinoamérica (CEPAL, 2018; ONU, 2017).

La nueva agenda urbana plantea 4 principios fundamentales: (i) inclusión social y erradicación de la pobreza, refiriéndose del acceso equitativo a los beneficios que ofrece la urbanización, con una mirada crítica a la conformación de marginalidad y exclusión social que hoy se da en las ciudades; (ii) prosperidad urbana sostenible e inclusiva, destaca la necesidad de interacción tanto física, a través de la movilidad y redes de transporte, como la interacción virtual a través de infraestructura de tecnología y telecomunicaciones, del facilitar medios de subsistencia para todos desde la creación de emprendimientos y empresas como del reconocimiento del aporte de los pobres que trabajan al funcionamiento de la ciudad, proveyéndoles una transición a la economía formal; (iii) el desarrollo urbano resiliente y ambientalmente sostenible, revertir las pautas insostenibles de consumo en que se ha embarcado la sociedad, lo cual trae consigo una pérdida de biodiversidad, contaminación y desastres naturales causados por el ser humano y el cambios climático. Planteando como metas hacia los cuales caminar, el enfoque de las ciudades inteligentes que aprovechen las oportunidades de digitalización, las energías y tecnologías no contaminantes; la creación de redes interconectadas de espacios públicos, reduciendo el ruido, la contaminación y aportando a la conservación de las especies endémicas, mantener una compactación y densidades adecuadas de la ciudad, conteniendo el crecimiento desmedido de la urbanización y preservando las tierras productivas y los ecosistemas. Finalmente entre los 4 principios se plantea (i) la aplicación efectiva, para que los países en desarrollo puedan construir una estructura de gobernanza urbana, que promueva la descentralización y el fortalecimiento de las autoridades locales, la acción inclusiva y participativa (ONU, 2017). Como se puede

extraer de esta revisión, la ciudad sostenible apuesta por espacios urbanos que promuevan la equidad social y el acceso de todos y va aún más allá pensando en una organización territorial equitativa y sostenible.

### **La transversalidad de componentes en tres nociones de ciudad**

Como se encontró en un estudio previo acerca de los componentes de la ciudad contemporánea, hay al menos 11 principios que son comunes a la hora de revisar las nociones de ciudad que actualmente se construyen, por lo que esperaríamos encontrarlos en la materialización de los espacios. Aunque en algunos casos, como lo analiza Caprotti (2019) existen nociones que las incluyen más en los discursos, que en la materialización de los espacios mismos. Los principios que se encuentran transversalmente en todas estas nociones de ciudad son: calidad de vida (i), sociedad y economía del conocimiento (ii), uso de tecnologías de la Información y la comunicación (iii), Gobernanza la cual destaca la participación ciudadana (iv), sostenibilidad ambiental (v), interacción social, formación de redes (vi), eficiencia, en especial movilidad eficiente (vii), compactación y densificación (viii), espacios públicos y verdes pensados en el peatón (ix), equidad social (x), y desarrollo regional (xi)(Cueva-Ortiz & Casallas, 2022).

## **Metodología**

El trabajo se compone de dos partes: a) un estudio de caso, con recolección de datos de campo y análisis de documentación oficial y b) una revisión bibliográfica de casos de otras ciudades. Para la primera: se tomó como estudio de caso la ciudad de Barcelona, que, dentro de la modificación del plan del año 2000, se propone construir la ciudad digital, que aunque pone mayor atención a la ciudad del conocimiento, se plantea también incluir acciones de la ciudad sostenible, cuyo plan piloto se localiza en el distrito San Martí. Este caso se alimenta también de acciones dirigidas a la conformación de la smart city, buscando ser también un referente. Las acciones implantadas en muchos casos traslapan las distintas nociones de ciudad. Se revisaron espacios que funcionan hoy en día en la ciudad, comprendiendo su pertenencia al menos a una de las nuevas nociones de ciudad. Se revisó el caso de Barcelona dentro su contexto, ya que es una de las ciudades que tiene gran influencia en

Europa, Norteamérica, Asia y Austria (Esmailpoorarabi et al., 2017) y que así mismo influye sobre muchas ciudades latinoamericanas.

Se tomó información primaria del caso de estudio a través de la observación directa y participante durante cuatro años de residencia de investigación (2012 -2016), valiéndose de registros de campo, registro fotográfico y entrevistas grabadas a diversos actores (Roberto Hernández Sampieri, 2016).

Para los espacios alternativos, se utilizó la observación participante y entrevistas abiertas. Se usaron estas herramientas de investigación ya que se conocía muy poco sobre los últimos espacios, así que fue necesario acercarse, integrarse a los espacios, entenderlos observando, preguntando a sus usuarios, y tratando de profundizar con nuevas preguntas que surgieron según las respuestas que se obtuvieron, como se lo hace en las entrevistas a profundidad, pero en este caso entendiendo cómo se relacionan las personas con los espacios que modelan.

Tras el trabajo de campo, se reforzó la información con la revisión de su producción escrita que refleja sus objetivos, estrategias y teoría en la que se alinean. Esto permitió describir estos espacios alternativos, en base a lo observado durante una a tres jornadas, revisión de documentos y conversaciones grupales que harían el rol de grupos focales (Roberto Hernández Sampieri, 2016). En otros casos, apoyados en conversaciones individuales con algunos de los participantes y organizadores de diversas formas de apropiación del espacio público, como fue el caso de "hagamos espacio público" (*fem spazi public*) o de "cine a la fresca".

Para la segunda parte, se hizo un trabajo exploratorio, identificando los nuevos tipos de espacios creados en diversas ciudades, bajo las denominaciones de ciudad antes mencionadas, a través de una revisión de fuentes secundarias. No es un trabajo exhaustivo, ya que esta información aún está muy dispersa, se hizo un acercamiento que permitió identificar tipos de espacios creados, esperando formar una base para futuras investigaciones que amplíen y analicen dichos espacios. Esta investigación se enfocó en los espacios creados para el uso público, para el encuentro y para actividades que se encuentran destinadas al acceso de todos, sean estos espacios abiertos, semi-abiertos/cerrados o cerrados, pero cuya condición, al menos en la auto-descripción teórica, es que sean espacios de uso público. Al describir los espacios, nos proponemos intentar transmitir por un instante la percepción que habitualmente tienen los usuarios de los espacios, haciendo pequeños

relatos que permitan por un instante que el lector sienta asomarse a los espacios. Para esto nos valemos de las sensaciones que los usuarios han transmitido en entrevistas o comentarios en redes sociales.

## Resultados

Muchos de los espacios recogidos, como se podrá ver son espacios que apoyan la conformación del sistema capitalista, lo cual resulta lógico, ya que la ciudad en la que estos espacios tienen lugar es generalizadamente capitalista. Sin embargo, se puede notar también la creación de espacios que expresamente buscan separarse de este sistema, o simplemente generar formas alternativas a este. Pues tampoco se puede desestimar la fuerte tradición cooperativista surgida en Barcelona en la segunda mitad del siglo XI e inicios del XX (Aymerich Cruells, 2008). En la actualidad se observa mucha organización social, asociaciones vecinales y obreras, de jóvenes, de padres de familia, asociaciones con objetivos culturales, literarios, tecnológicos o con objetivos concretos, tanto de larga como de corta duración. Esto da como fruto el surgimiento de muchas iniciativas, de espacios de reflexión y acción, viéndose como se generan espacios alternativos, algunos con intenciones de larga duración y otros temporales, algunos que transforman espacios, otros que los crean a manera de performance.

### LOS ESPACIOS PÚBLICOS OFICIALES

Tenemos en primer lugar los espacios creados en el distrito San Martí bajo el plan 22@Barcelona, los cuales buscan conformar un medio innovador a través de promover la interacción entre los diversos actores. La mayor parte de estos espacios están direccionados al fortalecimiento del ecosistema empresarial, revelando una importante división e integración de las acciones, al promover a la vez la interacción para la innovación. Se presentan al menos 8 tipos de actividades que conforman nuevos espacios. Estos son:

centrales de clústeres (ver fig. 2) (i) , comisiones transversales del 22@ (ii), los desayunos 22@breakfast de frecuencia mensual (iii), los dinarcoloquio que tratan de realizarse cuatrimestralmente (iv), los espacios de formación continua para actualización de herramientas tecnológicas (v), el apoyo a los emprendedores a través de espacios de incubadoras, acompañamiento, aceleradoras, acercamiento a financiación de riesgo y más (vi), re



Figura 2. Cluster Disenny Hub Barcelona organiza exposición de diseño. Incluye: arquitectura, diseño automotriz, de muebles, moda, industrial es decir trae muestras de todo campo del diseño de diversas partes del mundo. Fuente: (Padrós, n.d.)

direccionamiento de empleo, asesoramiento a desempleados o grupos que quieren ampliar su campo laboral (vii), promoción de networking, aprovechando los diversos eventos internacionales que acoge la ciudad, como eventos de áreas de producción o científicos (viii) (Cueva-Ortiz & Guevara, 2022).

La mayoría de estos espacios se detallan más en un estudio previo sobre el medio innovador (Cueva, 2018), pero nos interesa resaltar aquí la posibilidad que dan a los nuevos profesionales, interesados en armar un emprendimiento, los cuales pueden acceder de forma gratuita a cualquiera de estos espacios, contactar con otros emprendedores que ya han recorrido el camino, escuchar de primera mano las experiencias de otros. Los desayunos mensuales, son uno de los espacios adecuados para ello, en estos se presenta el innovador del mes y el tiempo del desayuno rotando alrededor de diversas mesitas que ofrecen bocadillos, se trata de propiciar el acercamiento y la posibilidad de interacción.

Para mejorar los conocimientos tanto en el uso de herramientas tecnológicas, desde software hasta hardware, es posible inscribirse en los cursos gratuitos y variados que se ofrecen a través del Clúster TIC o el Cibernarium. Así mismo a través de otras instituciones respaldadas por la organización Barcelona Activa, es posible capacitarse en el área de formación de empresas, a través de cursos que van desde asesoría en la idea y plan de negocio hasta



Figura 3. Capacitación y consultas directas a representantes de fondos de la Unión Europea o de grandes inversores. Fuente: Sitio web Acció. "start up forum. Sep 2021

su puesta a prueba, aprovechando fondos de riesgo, instalándose en una incubadora de empresas, accediendo a aceleradoras y más.

En el proceso de conformación de la empresa, es decir acceder a incubadoras y demás, el apoyo es más limitado. Todos pueden postular, pero acceden las mejores ideas o proyectos de empresa más convincentes, pues si bien hay financiamiento público local, lo más interesante es el

poder conseguir financiamiento privado, lo que significa mayores oportunidades, pero también mayor exigencia.

Algunos emprendedores pueden incluso optar por fondos internacionales, sean estos públicos, a través de programas nacionales o regionales, como de la Comisión Europea. Se facilita también el acceso a fondos de organizaciones y empresas internacionales, fondos que se socializan a través de eventos en los que se tiene acceso a capacitación y a entrevistas individuales con los representantes de dichos fondos (ver fig. 3), espacios a los que también una de las investigadoras pudo acceder, sin más obstáculo que registrar previamente su asistencia, dando datos de su procedencia e interés en el asunto.

Estas oportunidades se ofrecen a través de instituciones públicas, en la mayoría de los casos bajo gestión privada, estas instituciones son: Barcelona Growth Centre, Barcelona Media, Centro de emprendimiento e incubadora Glorias, empresa Barcelona Activa, Acció, entre otras. La gran mayoría de éstas, ubicadas en el distrito 22@Barcelona, tradicionalmente conocido como distrito San Martí. Se destaca de las actividades que aquí se desarrollan, excepto el dinar-coloquio (iv), el hecho de que a todas se puede acceder gratuitamente, en la mayoría con registro previo, incluso en los desayunos (iii). En el caso del dinar-coloquio es una cena, regularmente en un hotel 4 estrellas, lo que limita el acceso, con un costo de la cena de 40 a 50 euros (2016). Este no es un evento pensado para los emprendedores más pequeños, sino más bien para las grandes empresas o representantes de las pequeñas. Se busca articular, en un ambiente relajado, a los directivos y más



altos representantes del sector público, privado, academia, plataforma empresarial, con invitados regionales, nacionales e internacionales, según la coyuntura y objetivo de cada evento (ver fig 4).

Se debe hacer notar que todos estos espacios ubicados en el distrito San Martí, funcionan bajo el concepto de ciudad del conocimiento, bajo el Plan de actividades@ que hizo cambios de uso de suelo, que favorecen la implantación de lo que denominan actividades de la economía

del conocimiento, ubicándose empresas con alto uso de tecnologías centros universitarios y de investigación, y más espacios antes mencionados (Cueva, 2018). Es una zona que tiene también uso residencial pero que solo tras el reclamo de la población dotó de vivienda de interés social y para la población que se desalojaba. Mostrando que esta lejano a los conceptos de equidad que promulga la sostenibilidad. Sostenibilidad que también figura dentro de este plan denominado Ciudad Digital (Barceló & Oliva, 2002)

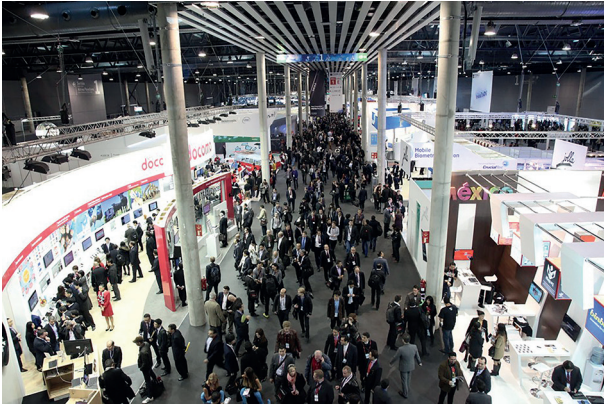


Figura 4. Ágora Barcelona Growth. Evento que se celebra cuatrimestralmente, con asistencia de altos representantes públicos locales y nacionales, con empresarios, academia y representantes de la Unión Europea según la coyuntura de cada evento.

### **Sinergia de *networking***

Otro elemento que vale resaltar es la sinergia que existe en relación al buscar espacios para el *networking*, para la conformación de redes de trabajo. Es así que diversas empresas, tratan de abrir eventos que reúnan a profesionales del área de interés en pequeños eventos financiados por dicha empresa. De esta forma, la empresa Leitat, tras ser ganador de un concurso convocado por la UE, realizó un evento de lanzamiento abierto a todo público que convocaba de manera especial a profesionales relacionados con la imprenta. El evento se realizó en una sala de conferencias con tribuna, se organizó con un panel de expositores que se confundían entre el público del habitual salón, desde donde presentaban. Esto permitía un acercamiento más espontáneo entre profesiones de distintas ciudades, representantes de la unión europea, alcalde y otras autoridades públicas, y público en general. Así mismo se acondicionó el espacio de receso en la antesala de dicho salón,





Arriba Figura 5. Grandes eventos internacionales que acogen a políticos, empresarios y académicos, con actividades múltiples

Abajo Figura 6. Esquinas pensadas para la interacción alrededor de dinámicas que promueven y facilitan la entrevista.

provisto de mesitas altas con bocardillos que sirven de excusa para el acercamiento y el intercambio.

La entrevista a los organizadores, ratificó la importancia que tenía para ellos ese tiempo/espacio de *networking*, manifestando que el mismo evento que ese día celebraban era producto de un acuerdo realizado a través de uno de estos espacios de *networking*. Ejemplos como este son muy recurrentes en la ciudad. Cabe destacar que, si bien se requiere de estos espacios de interacción, actualmente se realizan en espacios provisionales, los que la habitual arquitectura les provee, los mismos que en muchos casos son halls de paso, que no colaboran con la nueva función que tienen.

## Los eventos internacionales

El sinnúmero de eventos que realizan a nivel mundial y en diversas áreas en Barcelona, también es aprovechado en términos de interacción, *networking*, generalmente con costo de inscripción, aunque con muchas actividades abiertas al público general y dispersas por toda la ciudad. Se pudo asistir a tres eventos de interés para esta área de estudio Mobile World Congress, E-shop (ver fig. 5), Smart City Expo World Congress. Más allá de lo interesante de cada evento, cuentan con expositores de los países más desarrollados en cada temática, con expertos académicos, representantes de gobierno y de las empresas más grandes a nivel mundial, pero también con emprendedores, estudiantes y representantes de ciudades muy pequeñas.

En la figura 6 Google hacía un requerimiento en relación a una idea sobre la ciudad y esperaba contactar personas que tuvieran alguna idea para resolverlo, a la cual esperaban contratar. De la misma forma un gobierno local buscaba el desarrollo en un proyecto puntual y personas o start ups que presentaran sus ideas.

Además del contenido del evento en sí, estaban siempre los espacios/ tiempos de interacción, promovidos por el gobierno de Barcelona a través de una empresa que se ha ido especializando en este tipo de espacios (KIM). Así se crean espacios de distinto tipo, entre los más novedosos que se pudo participar están el Speak Corner (ver fig. 6), el foro, Synergys, Inovation Zone (ver figura 7) todos con una metodología particular de interacción, facilitando la conexión con representantes de grandes empresas como Google, Facebook, gobiernos provinciales en busca de ideas para proyectos concretos.



Figura 7. Se usan distintas metodologías que permitan esa interacción, en este caso, se asesora en relación al nivel de innovación de proyectos de start ups.

## LOS ESPACIOS LEVANTADOS POR SUS USUARIOS

Entre la gran cantidad de espacios hemos seleccionado algunos intentando cubrir a cada clase, así tenemos a Calafou, una colonia que reúne en un espacio de vida y trabajo a personas de diversos lugares del mundo, el centro de arte la Escocesa, que surge de un grupo de artistas que se niegan a dejar el barrio por presión inmobiliaria, la fundación Palo Alto, que se convierte en una nueva forma de mercado, junto a artistas y finalmente Can Baró un proyecto de masovería urbana, que integra una nueva forma de acceder a espacios de vivienda.

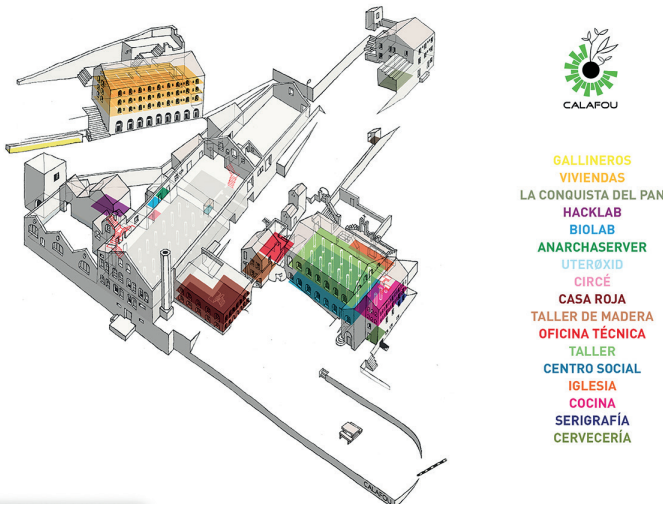


Figura 8. La nave más grande se encuentra sin techo producto de un incendio, pero todos los espacios son ocupados con actividades diversas, algunas fijas otras eventuales. Fuente: Olivier, M en (Gatter, 2018)

## Calafou. Ex - colonia industrial

La autodenominada colonia post-capitalista, eco-industrial, conforma un inusual espacio en el que habitan un grupo de aproximadamente 20 personas jóvenes, entre hombres, mujeres y niños, las mismas que hacen parte de proyectos de diversa índole. El conjunto alberga talleres, laboratorios, y espacios para acoger por periodos determinados, personas con proyectos artísticos, tecnológicos o

de investigación, como también a personas que quieran integrarse a vivir en comunidad. Nace como una cooperativa fundada por un grupo activista que se propone construir una comunidad capaz de satisfacer las necesidades con una economía que consideran post capitalista "su objetivo es crear una red descentralizada de proyectos,... apoyándose mutuamente compartiendo recursos y capacidades. Cataluña posee muchas eco-granjas autónomas; se suponía que la infraestructura de Calafou los complementaría atendiendo las necesidades industriales y tecnológicas de las personas" (Gatter, 2018, pág. 5.).

Esta conformado por un grupo de personas de muy diversa procedencia y formación, con proyectos en desarrollo que buscan compartir con la comunidad, a través de una cooperación mutua, sin dinero de por medio. Cuentan con talleres de: computación, química, madera y hierro, una fábrica de cerveza artesanal, entre otros (registro de campo). Ocupan las antiguas instalaciones una ex colonia industrial, que a mediados del siglo XIX albergó una fábrica textil y anterior a esta una fábrica de papel. La excolonia industrial posee 28.000 m<sup>2</sup> entre naves industriales, espacios verdes y un edificio de 27 unidades de vivienda (ver fig. 8)(sitio web calafou.org). Los espacios abandonados tras un incendio en el año 2004, fueron ocupados por Calafou en el 2011 a través de un alquiler con derecho a compra. Actualmente las naves se van



Figura 9. Taller de Calafou con niños, en nave industrial. Fuente: (Abelló, n.d.)

recuperando y protegiendo, según los proyectos que albergan. Intercambian colaboración, acudiendo a diversas organizaciones sin fines de lucro, como Arquitectos sin Fronteras, facultades de arquitectura (2015), entre otras.

Los miembros del proyecto generalmente se integran a las actividades según se resuelva en las asambleas que realizan semanalmente. En este grupo se integran investigadores, artistas, técnicos, activistas, entre otras. Es común que se refieran así mismo como “nosotras” lo cual lo usan como término que incluye a todos/as (registro de campo), es parte de su lenguaje que se incluiría dentro de lo que denominan transfeminismos, junto a otros principios que comparten, como son: cooperación, soberanía tecnológica, colectivización, transformación social, autogestión, cultura libre (sitio web calafou).

Llama la atención la cocina, a la cual están invitados todos sus visitantes, con un aporte muy bajo para almorzar en casa (2 a 3 euros, año 2015). Todos se alimentan bajo una olla común, que hace parte de la organización y funciones que desempeñan los miembros de la colonia. Funciona con autoservicio y se debe colaborar en la limpieza con un sistema de ahorro de agua. En general son muy buenas anfitrionas, siendo muy grato visitarlas y conocer lo que hacen.





Figura 10. Poblenou Urban District. La Escocesa. Fuente: (*La Escocesa - Poblenou Urban District*, n.d.)

Calafou es uno de los espacios y comunidades creadas bajo la forma de Cooperativa Integral Catalana, que desde el 2010 son una forma jurídica de proyectos que practican la autogestión económica y política, incluyendo los elementos básicos de la economía como son: producción, consumo, financiación y moneda propia. Buscan integrar todas los sectores de vida: alimentación, vivienda, salud, educación, energía y transporte. En el caso de Calafou, aunque conviven aproximadamente 20 personas, sus diversos proyectos

y redes atraen a diversos grupos, con los cuales realizan diversos tipos de intercambios (ver fig. 9) (Gatter, 2018)

### **La Escocesa. Espacio de arte**

Un espacio de arte funciona en las naves de una ex-fábrica ubicada en el distrito San Martí, que hace parte del conjunto patrimonial industrial, reconocido como tal, tras el reclamo de la población, durante el proyecto de ciudad del conocimiento 22@Barcelona. En esta casa tienen su taller y conviven artistas de diversas partes del mundo y de distintos campos profesionales, pudimos conocer a un arquitecto que experimentaba haciendo collages con restos de vegetación y luz, habían pintores, escultores, artistas que trabajaban con material reciclado y más. Los artistas además de tener aquí sus talleres, se alimentan de la interacción interna, y además realizan talleres de puertas abiertas, integrando a la comunidad y compartiendo estos espacios recuperados de formas no convencionales y con grandes áreas para la interacción. Consiguieron apoyo del sector público para que funcione como espacio para artistas, destacando cómo su contribución a la ciudadanía aportaba mucho más de lo que costaría mantener un espacio cultural con tal nivel de actividades (entrevista). Es así que a cambio del uso del espacio están comprometidos a mantener un determinado nivel de actividades que integren a la comunidad, algo que a su vez aprovechan para difundir su trabajo y ampliar

sus redes. Actualmente se manejan programas de residencias de artistas, con convocatorias en donde se escogen las mejores propuestas.

Tras el deterioro del Poblenou, posterior distrito San Martí, como recinto industrial, muchas de las naves de fábricas fueron usadas por artistas, quienes aprovecharon estos espacios luminosos y de grandes dimensiones, con rentas bajas. Los artistas se instalaron de forma individual, y usaron espacios como la



Figura 11. Espacios de artistas en exfábrica la Escocesa. Fuente: (La Escocesa / *Fàbriques de Creació*, n.d.)

ex fábrica la Escocesa, bajo alquiler individual, compartiendo ciertas actividades o gastos, y auto-organizándose, en forma de autogobierno explicado por Bianchi como Urban Comuns. Con el proyecto del 22@, a pesar de ser un plan basado en la ciudad del conocimiento, no se integró esta actividad creativa como parte del plan, el mismo que se había formado espontáneamente como recinto de innovación previo, por el contrario, sirvió para justificar la devaluación económica de la zona (Bianchi 2018).

La Escocesa cambió de dueño y bajo el plan 22@, se aprobó un proyecto que la convertiría en departamentos y lofts de altos costos, con un 30% del suelo, dado en cesión al ayuntamiento para equipamientos públicos, según la normativa vigente. Pero un grupo de aproximadamente 15 artistas rechazó el plan, logrando resistir y presentar un proyecto al Instituto de Cultural de Barcelona (ICUB) para que el 30% asignado al ayuntamiento se convierta en un espacio para la difusión de las artes, sin fines de lucro y con estancias rotativas para artistas. Esta propuesta empieza a hacerse realidad en el año 2010 (ver fig. 10 y 11) entregando la gestión de la nave rehabilitada, a la Asociación de Ideas Emma (EME). Ésta es en una de las dos naves entregadas al ayuntamiento. Se entrega con una subvención por parte del ayuntamiento, sin que la otra nave esté lista para su uso, y que quedaría parada por la crisis del 2008 (Bianchi 2018).

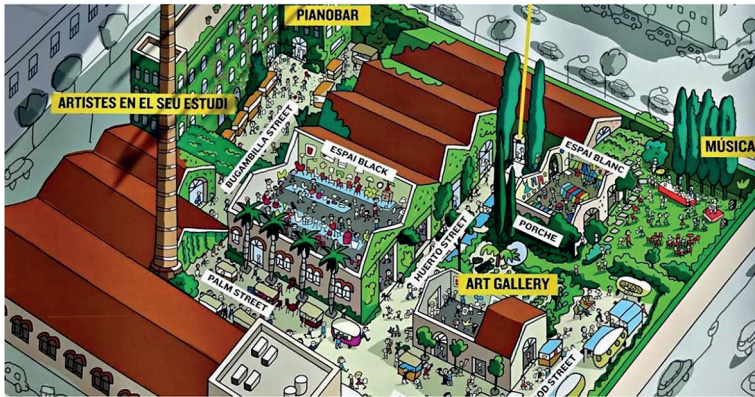


Figura 12. Vista axonométrica del conjunto Palo Alto. Barcelona. Fuente: (Mansilla López, 2019)

### **El ocio del consumo. Palo Alto - Barcelona**

Otra actuación que comparte con la anterior el tinte artístico, aunque girado especialmente al consumo, se lo puede ver en la ex fábrica textil de 1889 de los empresarios Ramón Gal y Joan Puigsech, la cual pasa a propiedad municipal, con actuaciones alrededor de los juegos olímpicos del año 1992. En 1997 se forma la Fundación Privada Centro de Producción Artística y Cultural Palo Alto (Mansilla 2019)

Llama la atención su nombre de Palo Alto, por su asociación con Silicon Valley el cual se desarrolló en el Valle de Palo Alto, California, USA. En el caso de los investigadores, por sus intereses de estudio, lo asociaron con facilidad con un espacio de creación, de innovación, mientras que las reseñas e información en redes sociales lo describen como un mercado vintage, hipster, de artes y de segunda mano, con espacios de música, galería de artistas, restaurantes y más. Visitarlo se convierte realmente en una experiencia. Pasada la intriga y dudas generadas por la cola de ingreso, se encuentra el visitante, frente a un espacio enigmático, sofisticado, antiguo, monumental, en una frase, encantador a la vista e intrigante a los sentidos.

Un conjunto arquitectónico de una gran fábrica textil, con varias naves de ladrillo, con altos muros y chimeneas, callejuelas internas decoradas exquisitamente, en una recuperación que integra nuevos materiales de forma armoniosa y creando una atmósfera de sofisticación que a su vez destaca la antigua construcción. Aquí se encuentran espacios de comida muy diver-

sos, como los carros de comida rápida “food-truck”, “gastronomía callejera”, un bar restaurante entre jardines, un rincón al aire libre con música en vivo, una sala para baile espontáneo, donde es muy fácil bailar sólo o en grupo. Un espacio envuelto en jardines, cuidadosamente ubicados separando ambientes y creando la necesidad de atravesarlos para poder observar lo que se entre-ve detrás. Se observa también un jardín vertical de diseñador, en uno de sus grandes muros y una callejuela escondida, genera una gran sorpresa y la necesidad de seguirlo recorriendo (ver fig. 12).

Un espacio donde todos los sentidos se ven estimulados y en donde a la vez se puede comprar alguno de los originales objetos que se exponen, obras generalmente de artistas u objetos de coleccionistas vintage o lo que denominan hipster.

Los productos se pueden ver, tocar y obtener una interesante conversación sobre éstos con sus productores, que se ven siempre amables y dispuestos, quienes pareciera que ni siquiera esperan vender, sino socializar los productos y en buen hora si a alguien le gustan y decide llevarlos, sino siempre podrán contactarlos luego. Se reparten tarjetas, sitio web e información de contacto. Parecería un temprano ejemplo de espacios de ocio del consumo, que permiten ver y tocar los objetos en un espacio de exhibición para su venta en línea. Aunque en la lectura de algunos autores como Mansilla (2019), este sitio es un artefacto de una fuerte carga simbólica de dominación orientada a la acumulación capitalista, una mirada muy aguda, desde el punto de vista político-social, que deja ver la apropiación de los espacios de mercado, unos espacios para la élite que se asocian a otros mercados de ciudades que en esta lectura sufren un proceso de gentrificación.

### **Masovería urbana**

Tras la burbuja inmobiliaria que trajo la crisis del 2008 en España, grandes conjuntos de vivienda quedaron deshabitados, arrojando por un lado un problema de viviendas vacías, que se deterioraban por su condición de abandono. Por otro lado familias, especialmente jóvenes, que requieren emanciparse y sin condiciones para adquirir una vivienda de alquiler con costos accesibles, creando una tensión entre la necesidad de ocupar las casas vacías y una preocupación o negación por parte de los propietarios. Las viviendas vacías hacen parte de grandes conjuntos residenciales, además de viviendas individuales que han quedado sin uso.





Figura 13. Proyecto de masovería urbana. Jornada de trabajo para poner en marcha la casa. Fuente: Arquitectos sin fronteras - Barcelona, 2015

Teniendo en cuenta lo anterior, la Diputació de Barcelona, a través de la Gerencia de Servicio de Vivienda, Urbanismo y Actividades (GSHUA) desarrolla una Guía para difusión de la Masovería Urbano, establecida en la ley del derecho a la vivienda del 2007 (18/2007) y que se trata de “un contrato en virtud del cual la persona propietaria de una vivienda, cede su uso, por el plazo que se acuerde, a cambio de que la persona cesionaria asuma las obras de rehabilitación y man-

tenimiento” (traducción de (Diputació de Barcelona, 2017, p. 10). Bajo esta modalidad una casa esquinera que daba a la antigua rambla de Can Baró fue ocupada por un grupo de jóvenes, hombres y mujeres, quienes apoyados en distintas organizaciones sociales como Arquitectos sin Fronteras (ASFE), realizaban obras de mejora en su casa.

Entre su forma de gestión se puede contar que Asfe les apoyó dado que parte de la vivienda era usada para actividades comunales, que involucraban a otros jóvenes del barrio. Alrededor de esta forma de ocupación, bajo el amparo de la ley de las viviendas, establecieron una asociación denominada MULA conformada por un grupo de jóvenes, que según un estudio realizado por Cobera Utset (2019) busca una emancipación residencial que les permita relacionarse de forma especial con espacio de vivienda, contribuyendo a su constante mejora, a la vez que trasciende las fronteras de la individualidad del habitar.

De la experiencia con el grupo de Can Bar, a quienes se conoció a través de diversas jornadas de observación participante, en negociación con el municipio para que se les permita ocupar como espacio público un solar vacío. Así mismo se los acompañó en una jornada de rehabilitación de la casa junto a grupo de estudiantes de arquitectura de Texas que participaron a propósito de un taller realizado por ASFE (ver fig. 13).

Se reunió el grupo de MULA, Arquitectos sin Fronteras Barcelona y estudiantes de arquitectura de Texas. Los integrantes de Can baró con-

siguieron habilitar su espacio comunal de barrio y su espacio de vida, los estudiantes pusieron en práctica el construir algo en base a necesidad reales y materiales reciclados disponibles, y ASFE hizo de intermediario entre los miembros de Can Baró y el ayuntamiento, parte de su razón de ser de apoyo a la comunidad a través de la profesión de arquitectos. Una integración de ONG, academia y comunidad abriendo camino de actuación en la administración pública.



Figura 14. City of Melbourne. Web oficial "library at the Dock". Fuente: (*Library at The Dock - City of Melbourne*, n.d.)

## ESPACIOS EN DIVERSAS CIUDADES

### Bibliotecas con nuevas funciones

"Como 'plataformas' (Weinberger, 2012), 'hubs' (Only Melbourne, sf) o 'nodos en una red' (Palfrey, 2016, 81), las bibliotecas pueden entenderse como un vínculo entre las personas, con la información, los servicios y en sí, dentro de las 'smart cities', con trabajadores del conocimiento, flexibles y conectados en la red." (traducido de (Leorke et al., 2018, p. 4)



Figura 15. Foto: Geelong Library. Fuente: (Blake, 2015), wikipedia CC

La biblioteca pensada para la comunidad, como parte de su derecho a la ciudad, es un espacio con acceso abierto a todos y cubierto de las inclemencias del tiempo, que acoge a los distintos grupos sociales con espacios para actividades diversas. Espacios que fomentan la interacción entre las personas, el acceso a la información y a tecnologías que en muchos casos, no se tiene en casa. Se crean así espacios donde las personas de tercera

edad pueden usar como punto de destino, donde pueden a su vez leer el periódico, una revista y ver o encontrarse con alguien con quien compartir. Así mismo un espacio de encuentro seguro, donde tantos los niños como adultos, cuentan con espacios con un entretenimiento productivo, que les motiva la lectura y los libros. Un espacio donde chicos y jóvenes pueden hacer sus tareas y acceder al internet, como se puede ver en las nuevas bibliotecas de ciudades que las han integrado como su forma de hacer pública la retórica de la economía del conocimiento (Leorke et al., 2018).

En Geelong Library incluso se ha provisto de salas para trabajos grupales, las cuales están siendo usadas por su banda ancha para reuniones de negocios, lo cual puede ser útil tanto para emprendedores como para empresas en ascenso (Leorke et al., 2018). De la misma forma espacios anexos a la biblioteca como cafés u otros, son usados también como espacios para acuerdos más informales donde se puede planear un encuentro de dos personas que requieren hacer algún trato y revisar información en línea. Jodi Sneddon, la principal planificadora de infraestructura urbana en el estado de Victoria y Melbourne dice que no hay nada que se necesite proveer a la comunidad que no se pueda hacer desde la biblioteca, exceptuando únicamente los servicios de salud. Esta profesional propone a la biblioteca como el centro de la vida comunitaria (ver fig. 14 y 15) (Leorke et al., 2018).

Un rol similar a éste, podemos encontrar en la red de bibliotecas de Barcelona, que se ubica cubriendo la demanda de todos los barrios de la ciudad, y que cuenta con espacios para la comunidad (ver fig. 16) (Biblioteca del barrio la Mina, del Poblenou,). Éstas cuentan con espacios para lectura de los adultos mayores, en bibliotecas como Fort Pienc, espacios para lectura de niños en Josep Benedit, Nou Barris, por nombrar algunas con sus espacios más destacables. Sin embargo todas, cuentan con espacios atractivos para distintos grupos, con internet de banda ancha, con un préstamo de material inter-bibliotecario en todo Cataluña, que facilita el préstamo de libros, pues se puede tomar prestado un libro, videos y otros, en un extremo de la ciudad y devolverlo en la biblioteca, que seguro se tendrá en su propio barrio. Así mismo éstas bibliotecas cuentan con salas en donde se apoya la integración a la tecnología.

El modelo de *smart city* es la última versión de este cambio, que promueve una visión tecnológica de la ciudad caracterizada por una infraestructura eficiente, la innovación y disrupción. Las bibliotecas públicas han

evolucionado en estas visiones como espacios que apoyan el emprendimiento, la innovación, la alfabetización digital y la producción creativa.

### ESPACIOS PERFORMANCE. APROPIACIÓN EVENTUAL DEL ESPACIO PÚBLICO

Se forman espacios que son producto de la apropiación de los espacios públicos existentes o a través de experimentos tipo performance, que experimentan con tecnologías en el espacio público. Aquí tenemos espacios como Fem Espai Public (hagamos espacios público) o Cine a la Fresca, que se realizan itinerantemente en diversas plazas de Barcelona, donde se realizan actividades o juegos con participantes de todas las edades, o apropiándose de muros donde se proyectan películas, respectivamente. Este tipo de espacios que tratan de desarrollarse sin pedir permiso al ayuntamiento, como una forma natural de usar el espacio, son importantes por el carácter activo de hacer uso de la ciudad, aunque no son espacios creados para ello, pero transforman, aunque temporalmente, espacios ya existentes en la ciudad. Aunque este artículo no se extiende cuanto pudiera en su descripción, son importantes en cuanto a su rol de motivar el uso, apropiación y transformación del espacio público.

Se tiene además otros espacios, que son sobre todo experimentales, que tratan de integrar la tecnología para fomentar nuevos tipos de interacción en el espacio público, una interacción que habla de una sociedad global. Aquí tenemos al proyecto The Door, el mismo que consiste en una especie de puerta virtual que conecta espacios públicos de diversas ciudades del mundo, puertas que sin ninguna información aparecen en la plaza, y donde curiosamente se escucha que alguien golpea. El transeúnte solo o en grupo, abre intrigado la puerta donde al abrirse se encuentra con personas de otro lado del mundo, provocando reacciones muy diversas y propiciando por su puesto el intercambio casual entre los actores que espontáneamente intervienen en dicho experimento. (The door - <https://interactivespaces.dk/the-door/>)

En la misma línea, en otro espacio público, el proyecto Saving Face utiliza tecnología en el espacio, permitiendo a personas desconocidas interactuar, alrededor de un dispositivo que reconoce sus movimientos y va dibujando su rostro, cuando el usuario se toca la cara, apareciendo en la pantalla la parte de la cara que se acaricia. Eso permite que la imagen que aparece se mezcle con la imagen del anterior participante, generando nuevos rostros, y jugando con ello. Esto se trasmite en una gran pantalla en la propia plaza, a la vez que ocurre, así los transeúntes se paran de lejos, hasta que muchos

deciden integrarse a pesar de que se exponen a la mirada pública. Según el estudio, los participantes una vez que se integran pierden de alguna forma la tensión que sienten al inicio por estar siendo observados, y logran romper las barreras y comunicarse con personas que no conocen, a través de un acto tan personal como acariciar sus rostros (Lancel et al., 2019).

Entre estos podemos ubicar al uso de tecnología como realidad virtual o realidad aumentada en el espacio público. En el caso de Barcelona en eventos como el World Mobile Congress, se intalan espacios en donde se ponía a prueba diversas aplicaciones de la realidad virtual. Se instalaron así conjuntos tecnológicos que permitieran vivir experiencias de juegos y deportes como el recorrer una montaña rusa, esquiar en un gran nevado valiéndose de gafas de realidad virtual (VR), como de artefactos de movimiento (simuladores), que permitieran una experiencia real. Tecnología similar a esta, basada especialmente en realidad virtual y aumentada se intalaron en departamentos de diseño y tiendas de muebles, en pequeños supermercados, etc. Estas pruebas, si bien se realizan en el espacio público, no estan pensadas en este tipo de espacios, sirviendo el espacio público unicamente como escenario provisional ocasional.

Otras experiencias de uso de tecnología tenemos la ciudad 3D o ciudad paramétrica Barcino, que permite, a través de realidad aumentada, con el uso del movil o una tablet y la App Barcino 3d, acceder a la Barcelona Romana del siglo III, mirando a través de la cámara del dispositivo, las ruinas en su tamaño y ubicación real. Aplicaciones como ésta permite acceder a la ciudad histórica, alimentando las imágenes 3d con información de la época (Barcelona, 2014). Este tipo de acciones que podrían tener una aplicación turística, educativa, investigativa o demás, tiene lugar en el espacio público creando actividades nuevas sobre éste, que podrían ser más exploradas. Así mismo se ponen a prueba juegos como el wayfinder live, puesto a prueba en el espacio público de Melbourne, el cual anima a los jugadores a recorrer la ciudad a través de símbolos en paredes que sirven de pistas en su recorrido, haciendo uso de realidad aumentada a través de los dispositivos móviles. Aplicaciones como éstas se ha podido ver que también han generado mucha interacción entre personas que no se conocían pero que entraron al reto (Innocent & Leorke, 2019).





Figura 16. The Shed, la estructura rodante cubre el espacio público permitiendo su uso, controlando las inclemencias del tiempo, estructura que a su vez, puede cerrarse y dotar de espacios que foman auditorios, con sitios dispuestos en plataformas de multiple nivel. Fuente: Ajay Suresh CC BY 2.0 wikipedia 2019

## **Espacio público performance**

Como una variación de los espacios anteriores, que a través de tecnología desarrollan nuevas actividades en el espacio público, por un lapso de tiempo, aparecen otros que pasan de espacio público a espacio privado, convirtiéndose en un performance de espacio público. Se ve así una estructura rodante en una edificación, que se desplaza sobre el espacio público apropiándose del espacio abierto para proveer un gran equipamiento con sus graderios y demás. Un equipamiento que vuelve a recogerse tras realizar sus funciones. Aquí aparece un espacio que puede ser pionero en espacios de este tipo denominado The Shed, ubicado en New York, el cual ocupa y libera un espacio público con una estructura rodante que cubre 1.600 m<sup>2</sup>, a través del uso de cuatro motores Toyota Prius (Scofidio et al., 2017).

Se compara la precisión de sus motores con los de Formula Uno, a su vez puede armar cuando se requiera espacios para contener hasta casi cuatro mil espectadores, según sus versiones de auditorio circular o lateral

(ver imagen 17) (Scofidio *et al.*, 2017). Según sus diseñadores la edificación se inspira en el Fun Palace de Londres, del cual adopta la idea de estructuras móviles, pero es en éste en donde podemos ver la transformación del espacio público. Hay al menos dos cosas que requieren valoración a profundidad y que este estudio no aborda. Por un lado está la gestión del espacio, financiado por la empresa privada, creando un equipamiento cubierto en muchos casos de uso público, apto para múltiples actividades y por otro lado tenemos la privatización del espacio público al hacer de éste un gran salón de eventos de propiedad privada.

En las ciudades aparecen también espacios que hacen uso de la tecnología con fines publicitarios, arte sorpresa, espacios con información en línea (parqueo de bicicletas, de vehículos, paradas de transporte público, etc, puertos marítimos, movilidad en general). Estos usan tecnología básica: sensores, pantallas, en algunos casos pantallas con reconocimiento facial, usada para reconocer género o edad y direccionar la publicidad, entre otros. Esos artefactos aunque pueden dar un aspecto distinto al espacio por las pantallas que pueden presentar, no se consideran ya que su función no se dirige a la comunidad como tal, sino específicamente a realizar determinada publicidad.

## Discusión

Actualmente, al estar atravesando una pandemia, cuyos aislamientos forzados, aceleró y multiplicó el acceso a la tecnología alrededor del mundo. Tecnología que es usada para trabajar, comprar, estudiar, para reuniones sociales y demás. A medida que ha sido usada, habiendo pasado aproximadamente un año y medio, ha ido quedando más menos claro en la población, en el sector público y el sector privado, que muchos de esos aprendizajes y nuevas formas de hacer deben quedarse, puesto que permiten evitar el tiempo y recursos que se invierten en el traslado, además de evitar la contaminación y el estrés de las vías abarrotadas de vehículos.

Algunos expertos, que han hallado eco en *The Economist* (8 sep 2021), en un ensayo sobre el futuro que nos espera han llegado a afirmar que todo esto vino para quedarse, que aún el modelo híbrido no tiene sentido, que las empresas, el trabajo en grandes edificios de oficina no tendrá más sentido, que los centros comerciales serán búnquers de un pasado y que a partir del

2021 con miras al 2030, la ciudad se habrá transformado (esto lo decían en medio de la pandemia). Afirmaban que el trabajo, compras y demás, todo funcionará virtualmente, y se desarrollará más la realidad virtual y la inteligencia artificial. Pasando a ser la interacción social, la base del entretenimiento, la cual se ofrecerá en los tours llenos de naturaleza pero apoyados en tecnologías, según lo pedirá la demanda. Los trabajadores laborando en entretenidos espacios de sus propias casas, las cuales además se ubicarán en las afueras de las ciudades, sostienen. Estas previsiones, fueron saliendo a la luz en diversos eventos de análisis de la ciudades a lo largo de la pandemia, pero es posible que muchos países y empresas poco hayan aprendido.

Todo esto que anticipan algunos expertos se deja ver posible y en muchas de sus partes hasta deseable. Sin embargo estas proyecciones están desplazando y minimizando la interacción social, una interacción que justamente la sociedad del conocimiento valora por su potencial aporte al desarrollo del talento creativo y la innovación (Cohen, 2014; Freeman, 2010; Korah et al., 2020) además de su importancia para la retención de los trabajadores del conocimiento (Kaplan & Fisher, 2021), entornos sociales e interacción que la inteligencia artificial está lejos de remplazar (Kashkoui et al., 2018; You & Bie, 2017).

Además de ello, diversos estudios sobre la forma en que el consumidor elige, han demostrado que gran parte de las decisiones que realiza la persona a lo largo del día, no están justificadas por un razonamiento lógico (Guadalupe-Lanas et al., 2020). Así mismo historias de industrialización anteriores, han visto el rechazo y oposición social por las grandes masas de desempleo.

Al año 2016, antes de la pandemia, Barcelona ya tenía un gran número de personas que hacían parte del entonces denominado teletrabajo, personas que trabajaban también en modalidad de freelance, sin un espacio de oficina. Estas personas como en muchas otras ciudades, ya venían haciendo parte de las personas que ocupaban espacios fuera de casa, como las bibliotecas para realizar su trabajo, se lo podía ver en Barcelona, lo cual se observa y destaca ya en el 2016 (Cueva, 2018), y otros autores que analizan más directamente la transformación de las bibliotecas, en el 2018 hacen referencia a cómo estos espacios cubren esta necesidad de espacio de los trabajadores que no tienen un espacio físico (Leorke et al., 2018).



Es así que si bien es conveniente el uso de la virtualidad, no es aplicable pensar que los trabajadores, estudiantes, comerciantes y demás, no cuenten con un espacio fuera de su hogar, en donde desarrollar las actividades laborales, esos espacios que desde muy pequeños integran al niño en la sociedad, que le permiten hacer amistades, contactos laborales y demás. Si bien muchas actividades pueden desarrollarse desde el hogar debe preverse una red de espacios para trabajadores de diversas áreas y empresas, donde alternativamente puedan desarrollar sus tareas, más aún en los países en desarrollo donde existe un elevado déficit cuantitativo y cualitativo de vivienda (CEPAL, 2018).

Ante esto y considerando que el ser humano sigue siendo un ser que necesita vivir en sociedad. Este cambio radical requerirá de un tiempo mucho más largo que los 10 años que este grupo ha vaticinado. Por otro lado lo que pueda llegar a pasar en los países desarrollados dista mucho, de lo que pase en los países en desarrollo como los latinoamericanos, en donde gran parte de su población vive de trabajos informales que realiza en las calles, con un ingreso que apenas cubre sus necesidades diarias (CEPAL, 2018). Es así que este artículo, lejos de integrarse en tales previsiones, se centra en explorar lo que hoy en día existe, sin por ello dejar de considerar que muchos de estos espacios ciertamente empezarán a compartir actividades con el espacio virtual, lo cual requiere proyectarse.

## Conclusiones

Las actividades, que suma la contemporaneidad y sus avances tecnológicos, al espacio público hacen parte de la interacción para la innovación, en algunos casos apoyada en el uso de la tecnología, lo cual es consecuente con la globalización actual, permitiendo con sus limitaciones, que personas de distintas ciudades tengan un espacio físico de encuentro espontáneo. La conexión virtual permite sobre todo encuentros planificados, con objetivos definidos, mientras que en los espacios nombrados como *the door*, o *saving face* permite un encuentro más casual y espontáneo que promueven sobre todo la interacción social, bien sea global o local.

Proliferan los espacios pensados en la interacción, un tema que sin ser nuevo, hoy se revaloriza por la innovación que posibilita. Valorada bajo

el término de *networking* (red laboral), que denota un carácter profesional, en donde la búsqueda de interacción no se da por el mero hecho social, sino por las posibilidades profesionales que implica. Esta conciencia de su valor, a su vez le resta eficacia, por nacer con claros intereses, lo que dificulta las interrelaciones de confianza, necesarias para un intercambio más eficaz y transparente.

Bajo la ciudad del conocimiento o la smart city han surgido las plataformas que posibilitan los emprendimientos y posterior conformación de empresas. Los conceptos de interacción están dando forma a estos espacios, financiados desde el sector público con apoyo internacional y empresarial. Estos espacios abiertos al público, funcionan bajo una ideología clara de acumulación capitalista, siendo un espacio al que están llamados todos los que quieran adherirse a éste, o ser observadores. No es un espacio que posibilite el cuestionamiento al sistema, o acciones fuera de este. Esto lo hace un espacio público restrictivo, pues quienes no comulgan con el sistema predominante, no encuentran aquí un lugar de expresión ni de construcción, sino de exclusión. Estas limitaciones que ya se pueden observar en los espacios públicos abiertos, pueden ser mucho más limitantes al interior de los equipamientos.

Hay un surgimiento de distintos espacios dentro de lo que algunos autores llaman Urban Common (Bianchi, 2018), espacios que nacen a través de la organización de la comunidad, buscando crear espacios de encuentro donde su valor no se mide por la renta que puedan producir, sino por el valor social que generan a la población, valorando el arte, el intercambio por el puro placer de tener un tiempo social, de levantar un proyecto por construir y aportar a la sociedad. Existen varias acciones en este sentido, algunas expresamente buscando separarse del sistema, otras aunque lo confrontan en menor medida, necesitan ser conscientes de ello, porque de no posicionarse, fácilmente caminan por lo mismo sistema, siendo su búsqueda para el auto-comportamiento consumista y de competición perse.

Las diversas acciones, que desde la teoría se tratan de integrar bajo la noción de Urban Common y que de alguna forma se reconocen entre sí, funcionan independientemente, mostrando temor a conformar las jerarquías de las que huyen, dejando una sensación de acciones que, aunque son interesantes, se muestran dispersas y de poco alcance. Muy distinto a la concatenación de instituciones creadas en la plataforma empresarial, las cuales a manera

de peldaños se dirigen hacia un objetivo común y claro, el formar empresas altamente productivas y competitivas.

Las nuevas tecnologías están ciertamente transformando el uso del espacio público, en algunos casos incentivando la interacción global y local, aunque aún se lo hace de forma experimental o con acciones esporádicas, mucha de esta tecnología provee espacios con más vivos, iluminados y seguros, aunque también mucha de la tecnología que se usa, es tecnología básica que busca sobretodo mantener el control de la población, lo cual encuentra rechazo.

Los espacios y equipamientos públicos en la ciudad analizada, bajo el plan de ciudad digital, si bien se dicen abiertos a todo público, se insertan en un proyecto mayor, que aunque en sus documentos oficiales, además de ciudad del conocimiento, hablan de ciudad sostenible, muestra un urbanismo de libre mercado, en donde la población se mantiene gracias a su lucha constante por no ser silenciosamente desalojados. Los usos de suelo asignados también fraccionan al grupo que hace parte de estos espacios, estando pensados especialmente para los trabajadores del conocimiento.

Como se ha podido ver son muy diversos los tipos de espacios que se construyen, diversos en ideología, en quienes los levantan, en las funciones que acogen, la tecnología que usan, en su apertura y característica de públicos. Este trabajo ha intentado clasificar bajo un acercamiento explorativo los espacios nacientes, dejando ver que cada tipología encontrará muchos ejemplos y con ellos subvariantes, siendo importante profundizar en ellos y evaluarlos en pro de la ciudad que se construye.

## Bibliografía

- Abelló, J. (n.d.). *Exc. d'Agrupament a Ca La Fou!*. 17 de Marzo 2015. Retrieved August 24, 2021, from <https://aeigalverna.org/?p=375>
- Albino, V., Berardi, U., & Rosa-María Dangelico. (2015). Smart cities: definitions, dimensions, and performance. *Journal of Urban Technology*, 22, 1723-1738. <https://doi.org/10.1080/10630732.2014.942092>
- Aymerich Cruells, J. (2008). *Las cooperativas y las colectivizaciones obreras en Catalunya como modelos de gestión colectiva. Proceso de regulación legal (1839-1939)*.

- Barceló, M., & Oliva, A. (2002). *LA CIUDAD DIGITAL* (Beta). [http://www.pacteindustrial.org/public/docs/other\\_publications/LaCiudadDigital.pdf](http://www.pacteindustrial.org/public/docs/other_publications/LaCiudadDigital.pdf)
- Barcelona, A. de. (2014). *App Bàrcino 3D Restitució virtual de la Bàrcino del segle III dc*. <http://arqueologiabarcelona.bcn.cat/pla->
- Bianchi, I. (2018). A Relational Approach for the Study of Urban Commons : The Case of the Escocesa Art Centre in Barcelona. *TRACCE URBANE*, 4(January), 171-192. <https://doi.org/10.13133/2532-6562>
- Bibri, S. E. (2019). On the sustainability of smart and smarter cities in the era of big data: an interdisciplinary and transdisciplinary literature review. *Journal of Big Data*, 6(1). <https://doi.org/10.1186/s40537-019-0182-7>
- Blake, E. (2015). *Geelong Library and Heritage Centre - Wikipedia*. Geelong Library. [https://en.wikipedia.org/wiki/Geelong\\_Library\\_and\\_Heritage\\_Centre#/media/File:Geelong\\_Library\\_2015.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Geelong_Library_and_Heritage_Centre#/media/File:Geelong_Library_2015.jpg)
- Borja, J., & Muxi Martínez, Z. (2003). *El Espacio Público. Ciudad y Ciudadanía*. Electa. <http://pazciudadana.blogspot.com/2014/02/jordi-borja-y-zaida-muxi.html>
- Camagni, R. (1991). Local “milieu”, uncertainty and innovation networks: towards a new dynamic theory of economic space.” In R. Camagni (Ed.), *Innovation Networks: Spatial Perspectives* (pp. 121-144).
- Camagni, R. (2005). *Economía urbana*. Antoni Bosh. [https://books.google.com.ec/books/about/Economía\\_urbana.html?id=09-SiAEm\\_WAC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ec/books/about/Economía_urbana.html?id=09-SiAEm_WAC&redir_esc=y)
- Camagni, R., & Maillat, D. (2006). *Milieus innovateurs - Théorie et politiques*. *Económica*. <https://www.decitre.fr/livres/milieus-innovateurs-9782717851632.html>
- Camero, A., & Alba, E. (2019). Smart City and information technology: A review. *Cities*, 93(March), 84-94. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2019.04.014>
- Caprotti, F. (2019). Spaces of visibility in the smart city: Flagship urban spaces and the smart urban imaginary. *Urban Studies*, 56(12), 2465-2479. <https://doi.org/10.1177/0042098018798597>
- Castells, M. (1995). *La ciudad informacional : tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional* (Quintana T). Alianza.
- CEPAL. (2018). *Plan de Acción Regional para la implementación de la Nueva Agenda Urbana*. [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/42144/2/S1800033\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/42144/2/S1800033_es.pdf)
- Cobera Utset, G., & Flecha, R. (tutor). (2019). *Innovación Social Y Vivienda Alternativa : La Masoveria Urbana* [Universitat de Barcelona]. [45](http://dipo-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

sit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/174769/1/TFM-SOC\_CorberaUtset\_2019.pdf

- Cohen, S. I. (2014). Different institutional behavior in different economic systems: Theory and evidence on diverging systems worldwide. *Economic Systems*, 38(2), 221-242. <https://doi.org/10.1016/j.ecosys.2013.08.003>
- Cueva-Ortiz, S., & Casals, A. (2022). Guiding Principles of the Contemporary City. *E Lecture Notes in Networks and Systems*. Springer, 379, 59-69. [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-94262-5\\_6](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-94262-5_6)
- Cueva-Ortiz, S., & Cruz-Cárdenas, J. (2021). Knowledge Cities: ICT and Urban Components. In L. Y. (eds) Markopoulos E., Goonetilleke R.S., Ho A.G. (Ed.), *International Conference on Applied Human Factors and Ergonomics AHFE 2021: Advances in Creativity, Innovation, Entrepreneurship and Communication of Design* (pp. 181-188). Springer, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-80094-9\\_22](https://doi.org/10.1007/978-3-030-80094-9_22)
- Cueva-Ortiz, S., & Guevara, C. (2022). People interaction as the driving force of the knowledge city. *International Conference on Human Systems Engineering and Design: Future Trends and Applications (IHSED 2021)*.
- Cueva Ortiz, S., & Casals, A. (2022). Guiding Principles of the Contemporary City. *Lecture Notes in Networks and Systems*, 379 LNNS, 59-69. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-94262-5\\_6](https://doi.org/10.1007/978-3-030-94262-5_6)
- Cueva, S. (2018). *Ciudad de la era de la Información. ¿Espacios de poder o esperanza?* Universidad Tecnológica Indoamérica. <http://repositorio.uti.edu.ec/handle/123456789/933>
- Cueva, S. (2021). CIUDAD DEL CONOCIMIENTO VS SMART CITY : ENFOQUE Y ÁREAS DE DESARROLLO. *Publicación En Proceso*.
- Delgado, M. (2011). *Delgado-El-espacio-público-como-ideología* (Catarata). <https://leerlaciudadblog.files.wordpress.com/2016/05/Delgado-El-espacio-público-como-ideología.pdf>
- Diputació de Barcelona. (2017). *Masoveria urbana*. [https://celobert.coop/wp-content/uploads/2017/03/masoveria\\_urbana\\_opt.pdf](https://celobert.coop/wp-content/uploads/2017/03/masoveria_urbana_opt.pdf)
- Edvardsson, I. R., Yigitcanlar, T., & Pancholi, S. (2016). Knowledge city research and practice under the microscope: A review of empirical findings. *Knowledge Management Research and Practice*, 14(4), 537-564. <https://doi.org/10.1057/s41275-016-0003-0>
- Esmailpoorarabi, N., Yigitcanlar, T., & Guaralda, M. (2017). Place quality in innovation clusters: An empirical analysis of global best practices from

- Singapore, Helsinki, New York, and Sydney. *Cities*, 74(July), 156–168. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2017.11.017>
- Freeman, C. (2010). Formal Scientific and Technical Institutions in the National System of Innovation. In B.-A. Lundvall (Ed.), *National Systems of Innovation* (pp. 173–192). Anthem Press. <https://doi.org/10.7135/UPO9781843318903.010>
- Gatter, H. (2018). 'Hack the Earth!': Non-Utopian Myth-Making in Calafou. *Dissertation for BA(Hons) Human, Social and Political Sciences*, 1–33. [https://www.academia.edu/36615764/Hack\\_the\\_Earth\\_Non-Utopian\\_Myth-Making\\_in\\_Calafou](https://www.academia.edu/36615764/Hack_the_Earth_Non-Utopian_Myth-Making_in_Calafou)
- Gehl, J. (2006). *La humanización del espacio urbano* (Maria Valcarce (trad.) (Ed.)). Editorial Reverté, S.A. <https://leerlaciudadblog.files.wordpress.com/2016/05/gehl-la-humanizacion-del-espacio-urbano.pdf>
- Guadalupe-Lanas, J., Cruz-Cárdenas, J., Artola-Jarrín, V., & Palacio-Fierro, A. (2020). Empirical evidence for intransitivity in consumer preferences. *Heliyon*, 6(3). <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2020.e03459>
- Harvey, D. (2007). *Espacios de esperanza* (C. Piña Aldao (Ed.)). Akal. [https://www.akal.com/libro/espacios-de-esperanza\\_32342/](https://www.akal.com/libro/espacios-de-esperanza_32342/)
- Henard, C. (2014). *File:Biblioteca El Clot-Josep Benet IMG 1197(14162825154).jpg - Wikimedia Commons*. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biblioteca\\_El\\_Clot-Josep\\_Benet\\_IMG\\_1197\\_\(14162825154\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biblioteca_El_Clot-Josep_Benet_IMG_1197_(14162825154).jpg)
- Innocent, T., & Leorke, D. (2019). Heightened intensity: Reflecting on player experiences in Wayfinder Live. *Convergence*, 25(1), 18–39. <https://doi.org/10.1177/1354856518822427>
- Jürgen Habermas. (1984). *The theory of communicative action vol. 1*. Beacon Press. [http://www.dphu.org/uploads/attachements/books/books\\_2795\\_0.pdf](http://www.dphu.org/uploads/attachements/books/books_2795_0.pdf)
- Kaplan, S., & Fisher, Y. (2021). The role of the perceived community social climate in explaining knowledge-workers staying intentions. *Cities*, 111(January), 103105. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2021.103105>
- Kashkouli, A. B., Zarabi, A., & Mousavi, M. N. (2018). The role of creative economy in the realization of a creative city: A case study of the city of Meybod in Yazd Province, Iran. *Geographia Polonica*, 91(3), 335–351. <https://doi.org/10.7163/gpol.0124>
- Korah, P. I., Matthews, T., & Osborne, N. (2020). Assembling Accra through new city imaginary: Land ownership, agency, and relational complexi-

- ty. *Habitat International*, 106(January), 102277. <https://doi.org/10.1016/j.habitatint.2020.102277>
- La Escocesa - Poblenou Urban District. (n.d.). Retrieved August 24, 2021, from <https://www.poblenouurbandistrict.com/es/espais-de-sant-marti-al-48h-open-house-barcelona/escocesa-2011-037/>
- La Escocesa | Fàbriques de Creació. (n.d.). Retrieved August 24, 2021, from <https://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/es/fabriques/fabrica-a-fabrica/la-escocesa>
- Lancel, K., Maat, H., & Brazier, F. (2019). Saving Face: Playful Design for Social Engagement, in Public Smart City Spaces. *Lecture Notes of the Institute for Computer Sciences, Social-Informatics and Telecommunications Engineering, LNICST*, 265(January), 296-305. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-06134-0\\_34](https://doi.org/10.1007/978-3-030-06134-0_34)
- Leorke, D., Wyatt, D., & McQuire, S. (2018). "More than just a library": Public libraries in the 'smart city'. *City, Culture and Society*, 15(March), 37-44. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2018.05.002>
- Library at The Dock - City of Melbourne. (n.d.). Retrieved September 20, 2021, from <https://www.melbourne.vic.gov.au/community/hubs-bookable-spaces/the-dock/library-at-the-dock/Pages/library-at-the-dock.aspx>
- Mansilla López, J. A. (2019). PALO ALTO MARKET. CAPITAL SIMBÓLICO Y CONSUMO EN UN MERCADO DE BARCELONA. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 19(1). <https://doi.org/doi.org/10.5565/rev/athenea.2276>
- ONU. (2017). Nueva agenda urbana. In *Nueva Agenda Urbana*. [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/42144/2/S1800033\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/42144/2/S1800033_es.pdf)
- ONU. (2018). Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible Una oportunidad para América Latina y el Caribe Gracias por su interés en esta publicación de la CEPAL. In *Publicación de las Naciones Unidas*. [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40155/24/S1801141\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40155/24/S1801141_es.pdf)
- Padrós, X. (n.d.). *Los mejores diseños del año - El Periódico*. Retrieved September 20, 2021, from <https://www.elperiodico.com/es/onbarcelona/visitar/20210622/mejores-disenos-ano-que-hacer-hoy-barcelona-martes-22-junio-2021-11829799>
- Rabellotti, R. (2017). Roberto Camagni: Milieu innovateur and Me. In R. Capello (Ed.), *Seminal Studies in Regional and Urban Economics*



- (pp. 423-425). Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-57807-1>
- Roberto Hernández Sampieri. (2016). *Metodología de Investigación* (6ta ed.). [www.elosopanda.com%7Cjamespoetrodriguez.com](http://www.elosopanda.com%7Cjamespoetrodriguez.com)
- Scofidio, D., Renfro, & Group, R. (2017). *The shed* (Vol. 2017, Issue 97). <https://doi.org/10.4067/S0717-69962017000300028>
- UNESCO. (2005). *Hacia las sociedades del conocimiento*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Varas, J. (2011). Rerum Novarum: La Transición entre modelos de innovación. In *Associació d'Empreses i Institucions 22@Barcelona* (Ed.), *Conceptes i models d'innovació a 22@Network* (p. 177). Universitat Oberta de Catalunya. [https://books.google.com.ec/books?id=rCVQr\\_0syQkC&pg=PA65&lpg=PA65&dq=Rerum+Novarum:+La+Transición+entre+modelos+de+innovación&source=bl&ots=bLqvnLRNGS&sig=ACfU3U2iH5cP2rYAbE DGmhrj5HCfwGjVRQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjMqsbl96jxAhVsSjABHSw6Bi0Q6AEwDXoECBYQAw#v](https://books.google.com.ec/books?id=rCVQr_0syQkC&pg=PA65&lpg=PA65&dq=Rerum+Novarum:+La+Transición+entre+modelos+de+innovación&source=bl&ots=bLqvnLRNGS&sig=ACfU3U2iH5cP2rYAbE DGmhrj5HCfwGjVRQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjMqsbl96jxAhVsSjABHSw6Bi0Q6AEwDXoECBYQAw#v)
- Yigitcanlar, T., O'Connor, K., & Westerman, C. (2008). The making of knowledge cities: Melbourne's knowledge-based urban development experience. *Cities*, 25(2), 63-72. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2008.01.001>
- You, H., & Bie, C. (2017). Creative class agglomeration across time and space in knowledge city: Determinants and their relative importance. *Habitat International*, 60, 91-100. <https://doi.org/10.1016/J.HABITATINT.2016.12.010>



# La transformación de los museos:

## De las vivencias presenciales a las experiencias digitales

**Mónica Mendoza-Proaño**

Universidad Tecnológica Indoamérica .Quito - Ecuador  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0006-6790> / [monica76mendoza@gmail.com](mailto:monica76mendoza@gmail.com)

**Janio Jadán-Guerrero**

Centro de Investigación en Mecatrónica y Sistemas Interactivos MIST.  
Universidad Tecnológica Indoamérica. Quito - Ecuador  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3616-2074> / [janiojadan@uti.edu.ec](mailto:janiojadan@uti.edu.ec)

### Resumen

Desde que empezó la pandemia de COVID-19 a principios del 2020, los museos se han ido enfrentando a grandes desafíos. La gran mayoría tuvieron que cerrar sus puertas y las visitas presenciales fueron canceladas. Como reacción a esta realidad, muchos museos se dieron prisa en generar visitas digitales a sus obras y colecciones. La creación y el desarrollo de estas visitas nacieron de la necesidad de continuar con recorridos virtuales para seguir acercando el conocimiento que albergan estas instituciones. En este contexto el presente capítulo aborda tres experiencias desarrolladas en Ecuador por los autores: 1) El Espiral de la Memoria propuesta desarrollada en el Museo Nacional del Ecuador MUNA, 2) Los Animales del ayer y hoy propuesta desarrollada en el Museo Virtual del Smithsonian y 3) Los Museos Interactivos como Mediadores Pedagógicos, recursos educativos digitales en entornos virtuales de aprendizaje. La conclusión de estas experiencias condujo a que los museos son espacios de interacción que contienen una infinidad de recursos que permiten a los niños crear sus propios relatos y composiciones a partir de la observación de hechos y situaciones reales, presentadas a través de la creación de experiencias físicas o virtuales en estos espacios culturales.

**Palabras claves:** Museos virtuales, experiencias digitales, vivencias presenciales, transformación, emoción.

### **Abstract**

*Since the COVID-19 pandemic began in early 2020, museums have been facing major challenges. The vast majority had to close their doors and face-to-face visits were cancelled. In reaction to this reality, many museums rushed to generate digital tours of their works and collections. The creation and development of these visits were born from the need to continue with virtual tours to continue to bring the knowledge that these institutions house closer. In this context, this chapter addresses three experiences developed in Ecuador by the authors: 1) The Spiral of Memory, a proposal developed at the National Museum of Ecuador MUNA, 2) The Animals of Yesterday and Today, a proposal developed at the Smithsonian Virtual Museum, and 3) Interactive Museums as Pedagogical Mediators, digital educational resources in virtual learning environments. The conclusion of these experiences led to the conclusion that museums are spaces of interaction that contain an infinite number of resources that allow children to create their own stories and compositions based on the observation of real events and situations, presented through the creation of physical or virtual experiences in these cultural spaces.*

**Keywords:** *Virtual museums, digital experiences, face-to-face experiences, transformation, emotion.*

## **Introducción**

Mirar más allá de la presencialidad para sumergirnos en un mundo digital y alcanzar nuevos públicos es un reto que todos los museos del mundo afrontaron en esta pandemia. La transformación no solo pasó por sus piezas, objetos o colecciones, la transformación llegó a través de una mirada apreciativa hacia el usuario habitual de los museos y a los nuevos usuarios que se acercaron a estos sitios que físicamente no los habían visitado. Como lo sostiene Mendoza (2020) en la actualidad esta dinámica interactiva entre los usuarios y los portales digitales de los museos ofrecen una gran variedad que facilitó esta transformación que va de la mano con la creación de experiencias que provoquen emociones, según Parry (2021) la emoción será la próxima meta deseada, donde la empatía, la inclusión, la diversidad forman un eje central de este meta museo que posiblemente esté al alcance de todos.

Este proceso que va de la mano de la adaptabilidad del patrimonio humano que sin duda es la parte vital de todo centro cultural, debe ir acompañado de capacitación constante pues sin este recurso es casi imposible cumplir con una de las funciones primordiales de estos centros culturales, como lo es el de ser un medio de comunicación de este ecosistema digital que tomó protagonismo y llega a rediseñar las prioridades de mediación e interpretación donde el eje central es el usuario.

Considerar el uso de estos espacios de conocimiento debe formar parte de la agenda nacional de todo sistema educativo pues sus espacios están listos para ser un integrante del proceso de enseñanza-aprendizaje en beneficio de la calidad educativa de un país. A nivel mundial se los usa con más énfasis en algunos países que en otros articulando proyectos, alianzas y asociaciones, creando propuestas interesantes para usar sus espacios físicos y virtuales dentro de la práctica docente en todos los niveles. Este capítulo pretende resaltar esas iniciativas de aulas de nuestro país que permanecen lejos de la mirada del público, pero debe ser visibilizadas por su calidad, pertinencia y con resultados positivos e innovadores que van transformando la nueva didáctica educativa.

## Objetivo

Analizar los efectos de la transformación digital de los museos desde la didáctica educativa en el contexto actual.

## Justificación

La actual pandemia por el Covid-19 motivó en la mayoría de los sectores el deseo de adaptación y transformación, según Cano (2021) sostiene que las instituciones culturales deben ir adaptándose junto con este avance tecnológico que permitan ese acercamiento y reducir estas brechas a través de la innovación educativa. Por otro lado, los procesos educativos a nivel nacional se adaptaron, los directivos y docentes tuvieron que crear nuevos espacios y contenidos digitales para dar continuidad al servicio de educación.

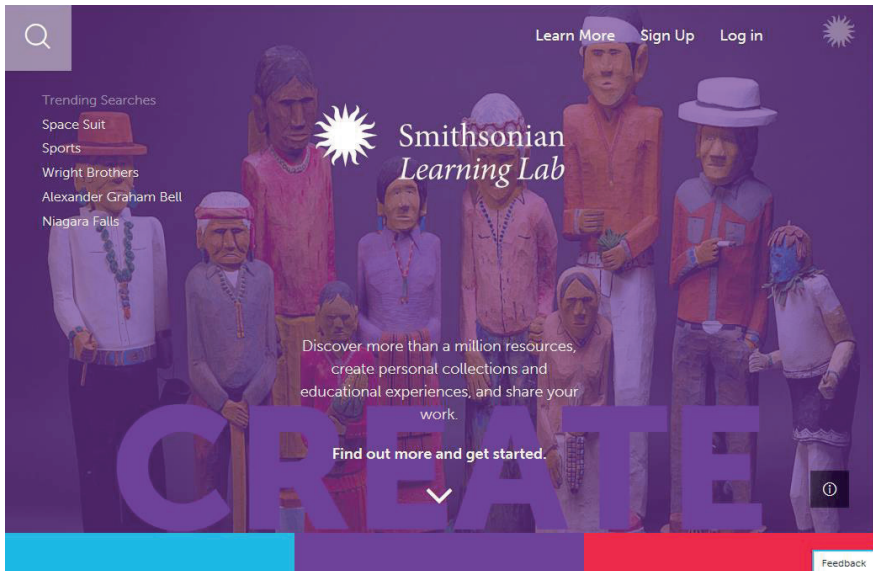


Figura 1. Laboratorio de Aprendizaje del museo Smithsonian. Nota. La figura 1 muestra la página de inicio del Laboratorio de Aprendizaje de museo Smithsonian. Fuente: learninglab.si.edu.

A nivel mundial se ha venido desarrollando propuestas innovadoras de acceso libre, uno de los espacios de aprendizaje que cuenta con un sin número de recursos digitales que permiten comprender el arte, la cultura y las ciencias a través de experiencias significativas desarrolladas por docentes y expertos es el Laboratorio de Aprendizaje del Smithsonian. La figura 1 muestra la página principal de esta plataforma, la variedad de recursos encontrados y descargables permiten que docentes y estudiantes de todo el mundo accedan a este conocimiento y puedan adaptarlo a su contexto.

Otra de las plataformas donde podemos encontrar, descargar y compartir recursos digitales es Europeana, una biblioteca digital que permite explorar la historia, el arte, las ciencias desde la prehistoria hasta la actualidad de la Comunidad Europea. El acceso libre al contenido permite que docentes y estudiantes utilicen los recursos en beneficio de su práctica educativa. La figura 2 muestra la página principal de esta plataforma.

Según Marty (2021) hay que readaptar la visión de los museos y las audiencias, a través del desarrollo de nuevas experiencias que incluyan la gamificación para abrir nuevos espacios de reflexión. Gamificar es, según Contreras y Eguía (2017), "Como un proceso en el que el gamificador intenta

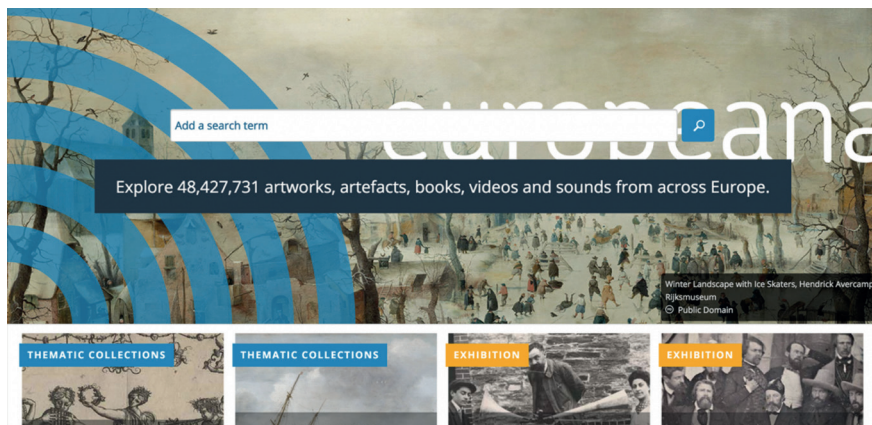


Figura 2. Europeanana. Nota. La figura 2 muestra la página de inicio de la plataforma Eupoeana. Fuente: [europeanana.eu/es](http://europeanana.eu/es).

umentar las probabilidades de la aparición de diferentes experiencias de juego al contagiar posibilidades para ese fin, ya sea mediante distintivos, puntos, etc.” (p. 8). Habla también de una hibridación de lo físico y lo virtual trabajando en nuevas composiciones que permitan interactuar con los distintos usuarios utilizando un lenguaje idóneo acorde con las propuestas del museo.

Las iniciativas que se desarrollaron a través de las redes sociales como un medio para llegar a otros públicos generaron interés que quizá no tenían en su mirada al museo como un espacio de aprendizaje, juego, interacción y socialización. Un ejemplo es la propuesta de la página de Instagram del Tussenkunstenquarantaine, desarrollada en la cuarentena por el Covid-19 en la que desarrollo un reto de recrear cuadros con materiales del entorno, algunos lo catalogaron con un antídoto para el encierro, sin duda este tipo de iniciativas lúdicas permiten acercar el arte desde una mirada cercana, incluyente y divertida. La figura 3 muestra una de las obras recreada por usuarios de esta plataforma que accedieron al reto planteado donde se debía cumplir con tres pasos: Elegir un cuadro, seleccionar elementos del entorno para reproducir la obra y compartir el resultado en la cuenta de Instagram.

Regresando la mirada a nuestro país, se pudo observar el desarrollo y la adaptación de la mayoría de los museos del Ecuador, creando contenidos digitales de acceso libre, organizando recorridos, talleres virtuales y la digitalización de sus colecciones para permanecer cerca de sus audiencias. La figura 4 muestra cómo el Museo Nacional MUNA se ha adaptado y va





Figura 3. Recreación sobre la cena de navidad. Nota. La figura 3 muestra una de las creaciones compartidas en la red social. Fuente: Instagram de Tussenkunstenquarantaine.

creando recorridos virtuales convirtiéndose en referente para otros museos nacionales.

Otras iniciativas que podemos resaltar son los recorridos organizados por gestores culturales como es el blog Los ladrillos de Quito que es una de las primeras comunidades virtuales en difundir la arquitectura patrimonial de la ciudad de Quito. En esta pandemia pasó de las vivencias presenciales a las experiencias virtuales utilizando la herramienta Google Street View para continuar difundiendo el conocimiento que albergan rutas, esquinas, monumentos y edificaciones poco conocidas, dentro de sus recorridos virtuales detallamos:

- Palacios de la Mariscal.
- Ruta de los Arquitectos Italianos.

Rodá (2021) sostiene que la transformación digital ganó centralidad y se enmarca en dos elementos como la actitud de una mirada abierta, colaborativa a los cambios y nuevos retos que trae el avance tecnológico y la aptitud de seguir aprendiendo y estar abiertos a los nuevos conocimientos que vienen ligados a las nuevas formas de mediación e interpretación de las colecciones. Sin duda la pandemia trajo una suerte de aceleración tecnológica que democratizó el conocimiento y permitió a los profesionales interesados en esta temática ser cocreadores y desarrolladores de nuevos espacios de diálogo, de interacción de contenidos que de otra manera no hubiera suce-



Figura 4. Recorridos virtuales del MUNA. Nota. La figura 4 muestra uno de los recorridos virtuales realizados por el MUNA. Fuente: artex.ec.

dido, donde el usuario, el estudiante, el niño o la niña, la madre y el padre de familia o el docente son los ejes centrales de esta nueva museológica social que será parte de esta discusión.

## Metodología

El enfoque de esta investigación se enmarca en el paradigma crítico-propositivo desarrollando alternativas que impacten positivamente en los procesos de enseñanza-aprendizaje de los niños y jóvenes. Este paradigma nos conduce a un proceso investigativo con un enfoque de carácter cualitativo basado en un análisis con el apoyo de la teoría. Según Hernández et al. (2014), "las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas)" (p. 8). En este sentido para las propuestas presentadas se investigó y analizó aspectos subjetivos de los participantes que fueron los puntos de partida para establecer la ruta de las experiencias desarrolladas, dentro de los cuales se pueden citar: emociones, sentimientos, valores, experiencias y prioridades, haciendo de esta investigación un proceso holístico o experiencias integrales que permitan encontrar a los niños y jóvenes su identidad, el sentido y

significado de la vida a través de la interacción con su comunidad, el mundo natural y sus valores.

El tipo de investigación es descriptiva según Bernal (2010), "En tales estudios se muestran, narran, reseñan o identifican hechos, situaciones, rasgos, características de un objeto de estudio" (p. 113). Por tal razón, en este estudio se describe la transformación que se evidenció en los museos al permitir y desarrollar recursos interactivos digitales, de acceso libre; alcanzando a diferentes públicos y en diferentes lugares.

Se presentan experiencias desarrolladas en los entornos no formales tanto físicos como virtuales en los museos de la ciudad de Quito y del mundo, cuyos protagonistas fueron los niños de edad preescolar del centro Educativo "El Arca del Saber" y los niños de la Unidad Educativa "Cardenal Spínola" de Fe y Alegría. Para lograr el uso de los museos se gestionaron los permisos con los representantes culturales de estos espacios, los mediadores culturales, los directivos de las instituciones educativas, los padres de familia, docentes, transportistas, niños y jóvenes que participaron de las experiencias propuestas.

En algunas propuestas la visita al museo era el inicio de una experiencia de aprendizaje para dar continuidad en el salón de clases usando otras técnicas activas que la complementen. En otros casos la visita al museo fue el cierre de proyecto trabajado en los salones de clases, en algunos casos conllevó semanas de preparación para que la experiencia sea significativa. Todo esto con el objetivo de elevar la calidad del proceso de enseñanza-aprendizaje de los niños y jóvenes del nuestro país y que sirvan de referencia para que el uso de los museos forme parte de las planificaciones curriculares provocando en los docentes la creación y transformación de las vivencias presenciales a las experiencias digitales.

Para desarrollar estos proyectos educativos en centros culturales o museos, se planifican de forma quimestral. Al inicio del año escolar se hacen los primeros contactos para conocer las obras y colecciones, y de esta manera articular con el currículo de educación nacional. Se planifica la mediación con el docente, quien empieza a trabajar en el aula con proyectos internos para que pueda conocer el centro cultural de antemano y pueda visualizar antes de vivir la experiencia. Posteriormente se organiza la movilidad para visitar el museo y el docente se sujeta en horarios y recorridos para la mediación. Seguido a ello se ejecutan las actividades y se hace una visita

general. Finalmente se hace una retroalimentación en el mismo espacio y se toma la evidencia fotográfica. En el ámbito digital se lleva a cabo un proceso similar, con la diferencia de que ya no es necesaria la inspección física, pero si una inspección de todos los recursos digitales disponibles de los museos. Los recorridos son mediados por los docentes a través de las páginas que proporcionan los museos y las plataformas educativas que convergen los estudiantes y docentes.

## Discusión

En la actualidad los museos y centros culturales deben mirar más allá de sus accesos físicos, la gran apertura digital que se visibilizó por la pandemia ha permitido que los profesionales de estos centros desarrollen sus habilidades en comunicación online, redes sociales, análisis de datos, creaciones de nuevos contenidos y desarrollo de experiencias de usuarios; que permitieron una interacción adecuada y pertinente. Nos estamos dando cuenta entonces que parte de nuestro crecimiento personal depende también del desarrollo de nuestras competencias digitales, destrezas que permiten a los profesionales interesados en la temática fomentar el logro de aprendizajes significativos, provocar curiosidad intelectual para pasar de las vivencias presenciales del museo enmarcadas dentro de una medicación pasiva y unidireccional al desarrollo de experiencias digitales. Vivencias que ya no solo las van creando los eruditos sino otros profesionales que se van animando a colaborar frente al reconocimiento que se va dando a los diversos puntos de vista en este contexto emergente.

Según Truco y Palma (2020), "La tecnología digital puede facilitar a los niños, niñas y adolescentes el ejercicio de su derecho de expresar sus opiniones, promover su participación ciudadana y proveer un canal para su libertad de expresión e información" (p.14). En este sentido, es necesario ir incorporando vivencias digitales que permitan acercar el conocimiento del museo a los niños y jóvenes para que complemente su proyecto de vida.

La transformación digital no depende solamente de la tecnología sino de las personas que van a crear y a transformar con ella. El compromiso de los actores educativos es fundamental es ahí donde nacen las colaboraciones y las redes entre centros culturales y centros del saber, donde el espacio formal

y no formal toma relevancia para complementar el desarrollo integral de los niños y jóvenes. Algunos profesionales como Bueno (2018) reflexiona sobre ¿cómo se aprende bien?, comentando que el aprendizaje debe ser transversal y contextualizado y son las bellas artes, la plástica y el movimiento que deben tejer esa transversalidad. Una de las formas más bellas de lograrlo es incluir como menciona David Bueno al arte, se visibiliza entonces el uso de los museos, rutas o espacios culturales como parte del proceso de enseñanza-aprendizaje a través de esta museología social con propósito, dejando de lado el egocentrismo de los espacios culturales permitiendo cambiar la mirada hacia el usuario.

El momento es oportuno, para transformar y adaptar realidades, según Fortoul van der Goes (2017) usa los términos la tormenta perfecta, un punto de inflexión entre la creatividad y el estado de ánimo, pensamiento relevante que nos invita a los profesionales relacionados con el tema, pasar de una mediación centrada en los objetos a la creación y desarrollo de experiencias significativas, divertidas, presenciales y digitales dentro de este ecosistema digital que se va desarrollando.

En nuestro país el uso de los museos como espacios para enseñar y aprender no es habitual, hace falta una articulación formal que permita acceder al conocimiento que albergan estos centros culturales, como se ha mencionado establecer y fortalecer alianzas entre los actores educativos y la comunidad es necesario. Según Lucas et al. (2020), El museo debería ser “un escenario más dentro del ámbito educativo, en el que las escuelas puedan acudir con asiduidad conforme a los contenidos que marca la lógica curricular” (p. 301). En este sentido el eje central de esta temática será el de evidenciar prácticas educativas innovadoras para aprender y enseñar con el museo.

Lo digital es parte integral del museo según algunos expertos, otros lo catalogan como una herramienta que permite coexistir en este ecosistema digital donde la empatía, la inclusión, la diversidad llegan a conjugar estos nuevos hábitos sociales, nuevas tecnologías inmersivas y nuevos metaversos. que se van creando de acuerdo al avance de la tecnología. Donde un metaverso es un espacio virtual, como lo define Checa (2010), “Son construcciones ficticias en las que los participantes interactúan a través de avatares creados por si mismos tratando de reproducir la participación o vida real en un entorno de metáfora virtual sin las limitaciones espacio-temporales” (p. 149) Pero ¿Cómo podemos acercar estos conocimientos a los salones de nuestras instituciones educativas?



Figura 5. El Espiral de la Memoria. Nota. La figura 5 muestra la propuesta desarrollada en base a la pieza El Espiral de la Memoria. Fuente: Elaborado por la autora.

Aterrizando en esta discusión nos sumergiremos en el mundo de las bellas artes, a través de nuestra experiencia como docentes investigadores movidos por la pasión por enseñar, los invitamos a un recorrido donde se detallan nuestras vivencias presenciales y experiencias digitales con museos de nuestra ciudad y del mundo.

## **Propuesta Didáctica en el Museo Nacional del Ecuador, MUNA**

Propuesta desarrollada por el equipo de docentes del área de innovación del centro educativo El Arca del Saber ubicado en la ciudad de Quito. Los protagonistas son los niños y niñas de los talleres vacacionales presenciales del año 2019. La creación y el desarrollo de esta experiencia nace de la necesidad de acercar el museo nacional a los niños, donde ellos puedan apropiarse del espacio sin tener que preocuparse del entorno formal de un museo. Por lo general en estos espacios no se puede tocar, moverse ni alzar la voz, aquí comenzó el desafío de usar este espacio cultural con niños en edad





Figura 6. Las Célebres Órdenes de la Noche. Nota. La figura 6 muestra la obra de Anselm Kiefer. Fuente: Página de Instagram del Museo Guggenheim Bilbao.

preescolar. Apoyándonos en la propuesta de Ruiz de Velasco y Abad (2016) que dice “La instalación es un espacio de interacción simbólica, un lugar que da acceso y sostiene el símbolo desde su configuración inicial” (p. 45). En tal virtud se puede simbolizar a través del arte tomando en cuenta el objeto, el espacio, el montaje y donde todo es posible, propuesta inspirada en las obras de dos grandes artistas uno ecuatoriano y el otro alemán. En la figura 5 se observa el desarrollo de esta propuesta y la obra de Anselm Kiefer.

El espiral de la memoria era una pieza lúdica y didáctica ubicada en la entrada principal, nos daba la bienvenida al Museo Nacional. Fue una propuesta innovadora del artista y curador ecuatoriano Fabiano Kueva, lo lejano de esta pieza se hizo cercano al dar vida a este espacio, donde la reflexión del artista interactúa y se relaciona

con el niño, cambiando el enfoque de la interpretación. La mirada fue protagonista junto con el cuerpo para mediar este conocimiento haciéndolos participe de esta pieza, provocando la reflexión, la resignificación, la creación de historias a través de la lectura de imágenes, la rítmica y el movimiento en un contexto relacional con la lúdica y el piso, que nos permitió conocer nuestro país y conocernos, imaginar, mirar, ser y sentir el mundo entre lo real y lo imaginario.

Del otro lado del mundo nos encontramos con la obra del pintor y escultor alemán “Las Célebres Órdenes de la Noche” que pertenece a la colección del museo Guggenheim Bilbao, a pesar de ser una obra sin muchos elementos se pueden interpretar algunos significados como la imitación o la empatía, obra que nos permitió reflexionar desde la mirada didáctica educativa la sintonía de ideas que la mediación y la interpretación permiten, no existen fronteras cuando se trata de acercar el arte a los niños y jóvenes.



Figura 7. Animales del Ayer y Hoy para el nivel inicial 2. Nota. La figura 7 muestra el desarrollo de la propuesta con el museo virtual para niños del nivel inicial 2. Fuente: Elaborado por los autores

Figura 8. Animales del Ayer y Hoy para el nivel inicial 1. Nota. La figura 8 muestra el desarrollo de la propuesta con el museo virtual para niños del nivel inicial 1. Fuente: Elaborado por los autores.



## Propuesta Didáctica Digital los Animales del ayer y hoy con el Museo Nacional de Historia Natural del Instituto Smithsonian

Propuesta desarrollada por el equipo de docentes del área de innovación del centro educativo El Arca del Saber ubicado en la ciudad de Quito, los protagonistas son los niños y niñas de los niveles iniciales 1 y 2 en modalidad virtual del año lectivo 2019-2020. La creación y el desarrollo de esta experiencia nace de la necesidad de continuar con los recorridos a museos y centros culturales que por la pandemia ya no se podían visitar de forma física y que con la gran apertura de los museos del mundo se pudieron desarrollar para seguir acercando el conocimiento que albergan estas instituciones.

Las figuras 7 y 8 muestran las evidencias fotográficas de la aplicación de la propuesta para el nivel inicial 1 y 2 de educación con los niños del centro educativo el Arca del Saber.



Los museos virtuales son espacios de interacción que contienen una infinidad de recursos digitales que permiten a los niños crear sus propios relatos y composiciones a partir de la observación de hechos y situaciones reales. En los niveles iniciales de educación el acompañamiento del adulto en el salón de clases y en la casa es importante, este se convierte en mediador entre el docente el niño y el conocimiento que se desea trasladar, como sostiene Santibáñez (2006), “La explotación del museo virtual como recurso didáctico requiere de la programación de estrategias didácticas para adquirir contenidos conceptuales y contenidos procedimentales, así como para desarrollar actitudes y valores” (p. 156). En este sentido para aprender con el museo virtual fue necesario desarrollar una articulación con los ejes y ámbitos de desarrollo y aprendizaje detallados en el currículo de educación inicial del 2014 que se encuentra vigente.

Esta propuesta didáctica está a acorde con los tres ejes de desarrollo y aprendizaje que son: Desarrollo personal y social, descubrimiento del medio natural y cultural; y expresión y comunicación. Y dentro de los ámbitos de desarrollo y aprendizaje para el nivel inicial 1: Vinculación emocional y social, descubrimiento del medio natural y cultural, manifestación del lenguaje verbal y no verbal, para el nivel inicial 2: Convivencia, relaciones con el medio natural y cultural, comprensión y expresión del lenguaje y expresión artística.

En los entornos virtuales y como creadores de experiencias con museos para lograr una interpretación significativa se deben tomar en cuenta la lectura de los objetos y la ejecución de tareas, como se observa en las evidencias del proyecto los animales del ayer y hoy, podemos visualizar la articulación que se logró a través de la creación de material concreto, creados a partir de la lectura de los niños de los animales que observaron en el recorrido virtual de los museos favoreciendo la apreciación, representación y expresión de ideas, espacios, memorias y emociones que representan el desarrollo del pensamiento de los niños. Según Azoulay (2021) habla de un desafío de justicia e igualdad, de un lado plantea impulsar el apoyo a los profesionales y centros culturales que por la pandemia tuvieron que cerrar sus puertas y dejar de realizar los recorridos físicos y por otro lado fomentar el acceso a todos al arte, la Unesco desarrolló el proyecto ResiliArt que permitió visualizar diversas propuestas de todo el mundo en un entorno de igualdad y diversidad.

En este sentido las propuestas expuestas permiten motivar el uso de los museos para acercar el arte desde la primera infancia, motivar a los

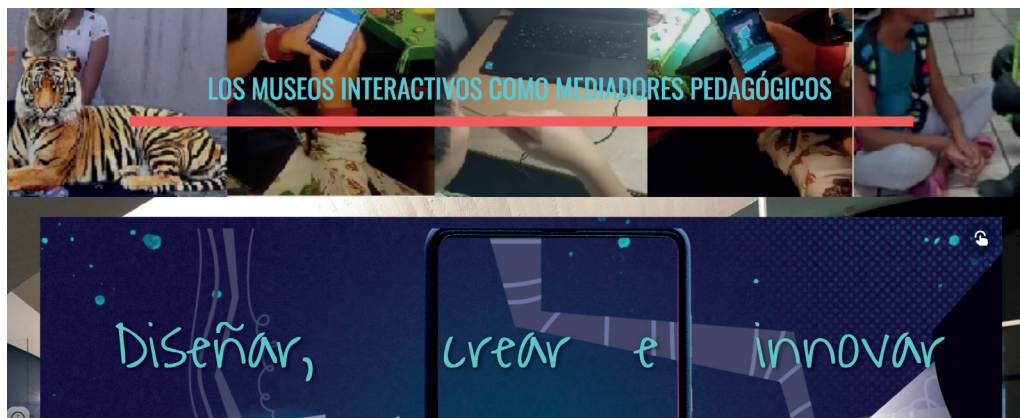


Figura 9. Los museos interactivos como mediadores pedagógicos. Nota. La figura 9 muestra el sitio web de la propuesta de los museos interactivos como mediadores pedagógicos. Fuente: sitio web: [sites.google.com/view/recursos-didcticos-innovadores](https://sites.google.com/view/recursos-didcticos-innovadores).

docentes a convertirse en desarrolladores de experiencias memorables en beneficio del proceso de enseñanza-aprendizaje articulando con el currículo de educación.

## **Propuesta los Museos Interactivos como Mediadores Pedagógicos, recursos educativos digitales en entornos virtuales de aprendizaje**

Propuesta desarrollada por la docente Diana Palacios-Ibarra y Janio Jadán-Guerrero, director del Instituto de Investigación de la Universidad Indoamérica, esta propuesta está de acuerdo con el Plan Nacional de Desarrollo, resalta el primer objetivo que distingue el uso y acceso a las Tecnologías de la Información y Comunicación. Los autores describen también la correspondencia con el objetivo 4 de desarrollo sostenible conocidos también como objetivos mundiales, los museos interactivos son espacios que avivan el

aprendizaje a través del juego. la experimentación y la interacción con los objetos, espacios, información y contenidos que albergan en sus edificaciones.

Los museos interactivos según Palacios y Jadán (2021) "Como mediadores pedagógicos proponen una fusión de conocimientos y nuevas experiencias, que trasladen al estudiante a un entorno de cultura fomentando el interés de interactuar, conocer y visitar los museos" (p. 3). En este sentido la propuesta arroja recomendaciones para el manejo innovador de los recursos didácticos y robustecer el proceso de enseñanza-aprendizaje en el área de las ciencias naturales. La figura 9, muestra la página web donde se pueden encontrar las estrategias innovadoras propuestas por los autores.

En la página web del museo interactivo se pueden encontrar una variedad de recursos con realidad aumentada, juegos interactivos, visitas virtuales a museos del mundo, visitas a museos interdisciplinarios, experimentos caseros y exposiciones de estudiantes, recursos que sin duda promueven su aplicación y desarrollo en las aulas en el área de ciencias naturales y otras ciencias en beneficio del proceso de enseñanza-aprendizaje.

## Conclusiones

En nuestro país y en el mundo existen estas edificaciones formales que albergan un gran contenido visual, listo para ser usado por sus visitantes, así mismo existen museos para niños que son como manantiales de información donde la interacción, el descubrimiento, la cocreación, la experimentación y el desarrollo de comunidad se convierten en ejes centrales de esta nueva mediación centrada en el usuario , es aquí donde inicia la creación de una didáctica orientada a trabajar "con el museo" y no "en el museo" que motive el desarrollo de recursos educativos innovadores físicos y digitales elevando las experiencias de aprendizaje al nivel de los niños y jóvenes de nuestro país.

Varios autores han hablado de los beneficios que trae consigo una visita a un museo, en este capítulo se han presentado propuestas desarrolladas con niños en edad preescolar y escuela primaria, líneas que esperamos sirvan para comprender que el desarrollo de habilidades para la vida no solo se da en los salones de clase de las escuelas, colegios y universidades o institutos, que la creatividad que se desarrolle a través de las bellas artes

podría darnos frutos en niños y jóvenes desarrolladores de innovaciones disruptivas, cuestionadores, curiosos y soñadores que sean adultos felices y que disfruten de lo que escojan para sustentar sus vidas.

Las propuestas presentadas han sido desarrolladas con museos, el eje central de estas propuestas es la mediación e interpretación del conocimiento que el docente presente a sus estudiantes, articuladas con los currículos nacionales. En este sentido miramos la importancia de la capacitación y la reflexión de los docentes en el uso de espacios no formales para mejorar la calidad educativa y contribuir al fortalecimiento del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Acercar a los niños y jóvenes a estos espacios culturales es un reto que deben compartir los líderes educativos y docentes de todos los niveles para trasladar el salón de clases a los pasillos, salas, rutas, esquinas y monumentos de nuestras ciudades y del mundo. Del otro lado el espacio cultural debe estar preparado para este nuevo meta museo a través de mediaciones en donde el actor principal como lo hemos manifestado es el usuario y la satisfacción de sus necesidades como lo explica en su blog Frankle (2017) sobre las jerarquías de necesidades de Maslow llevadas a otro escenario como el museo.

En esta pirámide encontramos que en la base están ubicadas las necesidades de accesibilidad y seguridad, le siguen las necesidades psicológicas generales, básicas, mayores y las más altas para finalizar en la cúspide de la pirámide se encuentra la autorrealización. Maslow en los museos, nos permitió desarrollar interrogantes como: ¿Este espacio es seguro?, ¿Voy a aprender en este espacio?, ¿El adulto acompaña mi aprendizaje?, ¿Qué es este espacio?, ¿Cómo y qué voy a aprender?, etc. Categorías y preguntas que nos invitan a repensar nuestras actividades para el desarrollo físico, cognitivo, afectivo y social, de lenguaje y sensorial motor de los niños y jóvenes como protagonistas en esta hibridación de espacios que trajo la pandemia por el Covid-19.

Es importante también que en los centros culturales se dé oportunidad de conocer a los artistas de las colecciones u obras presentadas pues dará relevancia a la experiencia desarrollada y para el artista será una retroalimentación de su obra observada y leída desde la didáctica educativa, también nos permitirá conocer situaciones o vivencias ocurridas en la pro-

ducción de las obras, datos que enriquecerán la experiencia y acercarán al artista con su público.

Las posibilidades son infinitas para lograr acercar el mundo de las bellas artes a los niños, jóvenes y adultos, sensibilizar a los centros culturales y directivos de los centros educativos para que se articule y produzca una nueva forma de enseñar y aprender con los museos, a través de alianzas y colaboraciones que viabilicen el uso de estos espacios, y que permitan un dialogo participativo y constructivo, asumiendo posiciones de participantes favoritos y no de eruditos, no solo los museos para niños “son para niños” ni los museos y galerías nacionales son para grandes, en estas líneas se han visibilizado experiencias en museos nacionales con niños y jóvenes será entonces la emoción la que nos logre encontrar y encajar en esta aventura de innovar para pasar de las vivencias presenciales a las experiencias digitales con el museo.

## Referencias

- Mendoza, M. (2020). Didáctica de los Museos en tiempos de Covid-19. *Revista Cienciamerica*. 9 (2), 363-368. <http://dx.doi.org/10.33210/ca.v9i2.328>
- Parry, R. (2021, 25 de marzo). *Nuestra madurez digital, por qué es el momento para la emoción, la equidad y la comunidad en la tecnología museística* [video]. You Tube <https://bit.ly/3BeNmUL>
- Cano, R. (2021). *Transformación Digital: Oportunidad para los Museos Pequeños*. EVE Museos e Innovación. <https://bit.ly/37pLnPM>
- Marty, P. (2021, 29 de marzo). *Contribuciones de los profesionales de las tecnologías de los museos en tiempos de crisis* [video]. You Tube <https://bit.ly/3CtRNLZ>.
- Rodá, C. (2021, 26 de marzo). *Perfiles profesionales en los museos en plena transformación digital* [video]. You Tube <https://bit.ly/3jHJnle>
- Truco, D. y Palma, A. (2020). *La infancia y adolescencia en la era digital, un informe comparativo de los estudios de Kids Online de Brasil, Costa Rica y el Uruguay*. Cepal. <https://bit.ly/3AlfQ84>
- Bueno, D. (2018, 24 de enero). *David Bueno explica cómo cambia nuestro cerebro al aprender* [video]. You Tube <https://bit.ly/2VDGCj6>

- Fortoul van der Goes, T. (2017). La tormenta perfecta: creatividad y estado de ánimo. *Revista de la Facultad de Medicina de la UNAM*. 60(05), 56-58. <https://bit.ly/2VVeurQ>
- Lucas, L., Trabajo, M. y Borghi, B. (2020). El museo como laboratorio escolar. Análisis de buenas prácticas. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(2), 299-317. <https://bit.ly/3seFyhq>
- Ruiz de Velasco, A. y Abad, J. (2016). Lugares de juego y encuentro para la infancia. *Revista Iberoamericana de Educación*. 71, 44-45. <https://bit.ly/3srxdXR>
- Contreras, R. y Eguía, J. (Eds.). (2017). *Experiencias de gamificación en las aulas*. InCom-UAB Publicacions. <https://bit.ly/3xX6rbf>
- Checa, F. (2010). El uso de metaversos en el mundo educativo: Gestionando conocimiento en Second Life. *Revista de Docencia Universitaria*. 8(2), 148-149. <https://bit.ly/3k8AszZ>
- Santibáñez, J. (2006). Los museos virtuales como recursos de enseñanza-aprendizaje. *Comunicar*. (27), 155-156. <https://bit.ly/3mmbwrg>
- Palacios, D. y Jadán, J. (2021). *Los Museos Interactivos como Mediadores pedagógicos*. Editorial Académica Española. <https://bit.ly/2Wh3TYD>
- Frankle, E. (2017). *Maslow en los museos*. Frankleolinsky. <https://bit.ly/2Wpli17>
- Hernández, R. Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Capítulo 1. Definiciones de los enfoques cuantitativo y cualitativo, sus similitudes y diferencias, en Metodología de la Investigación*. (6ª. ed.). McGraw Hill Education. <https://bit.ly/2XlcNi1>
- Bernal, C. (2010). *Metodología de la investigación, administración, economía, humanidades y ciencias sociales*. (3ª. ed.). Prentice Hall. <https://bit.ly/388rPQh>
- Azoulay, A. (2021). *Mensaje de la Sra. Audrey Azoulay, Directora General de la UNESCO, con motivo del Día Mundial del Arte*. Unesdoc. <https://bit.ly/2XRWUpX>





# Museología del alma:

## Aproximaciones teóricas a una corriente museológica de acción más humanizada

**María Gabriela Mena Galárraga**

Instituto Mexicano de Curaduría y Restauración

### Resumen

No hay duda de que la crisis sanitaria ha sido un factor de transformación global y lo ha sido también para los museos. Por ello es fundamental revisar críticamente estas transformaciones, hacia una nueva concepción museológica que complemente el rol social y comunitario que se ha venido gestando desde los años 60. Resulta entonces necesaria la teorización de una nueva corriente museológica que encamine a los museos como espacios de sanación individual más humanizada. A través de este texto se busca iniciar la exploración hacia posibilidades teórico afectivas que apunten a la evolución natural de la museología, conscientes de que enfrentamos un mundo nuevo que nos requiere más creativos y abiertos para afianzar museos capaces de sanarnos.

**Palabras clave:** museología, museos transformados, afectos, museología humanizada, sanación emocional.

### Abstract

*There is no doubt that the global pandemic has been a factor of worldwide transformation and so has been for museums. For this reason, it is essential to critically review these transformations looking forward a new museological conception that complements the social and community role that has been developing in museums since the 1960s. It is then necessary to propose the theorization of a new museological model able shape museums as more hu-*

*manized spaces, with the capacity for individual healing. Through this text, we seek to initiate the exploration towards theoretical-affective possibilities that lead to a natural transformation of museology. This, being aware that we are facing a new world that requires us to be more creative and open in order to strengthen museums that are capable of reaching emotional healing.*

**Keywords:** *museology, transformed museums, affections, humanized museology, emotional healing, lifeblood museology.*

En este transitar de más de un año, donde una crisis sanitaria global dio la vuelta entera al mundo, una de las primeras reflexiones que impulsaron un repensar de los museos fue que éstos finalmente tuvieron la oportunidad de salir su encierro (al contrario del resto de la población que se encontró repentinamente en cuarentena), volviéndose necesario dejar sus cómodos espacios físicos, que acostumbraban únicamente abrir para que la gente los visite. Los museos tuvieron que salir para encontrarse con sus públicos en otros contextos, desde otros códigos, frente a otras realidades y con nuevos lenguajes, siendo capaces (aunque algunas veces no) de mostrarse necesarios y vigentes para una sociedad confinada.

No hay duda de que la crisis sanitaria ha sido un factor de transformación global, sin embargo, sabemos que a lo largo de la historia han existido varios momentos de crisis, cambios sociales y evolución, lo que nos ha llevado a configurar una especie humana totalmente distinta de aquella que vio nacer las primeras ideas de los museos y las colecciones de bienes culturales en Europa hace más de tres siglos.

Pero aunque la sociedad se ha transformado a tal punto que parecería ser totalmente nueva, hay que reconocer que al ser el resultado de un proceso evolutivo, los rasgos que nos definen socialmente se componen de una serie de comportamientos, ideas, normas, y actitudes heredadas de todos los tiempos y de las diversas culturas que fueron fusionándose para dar como resultado lo que somos hoy.

Y ciertamente, los museos son entidades sociales, que se crearon y se transforman con la sociedad, y que hoy en día, tal como se lee en su definición oficial, son "entidades al servicio de la sociedad" (ICOM, 2007), pero que

no siempre fueron vistas como tal. Son instituciones cuyo funcionamiento, definición y relación con el entorno se han ido transformando a la vez que han heredado rasgos característicos durante su evolución.

Este transitar de más de un año de crisis sanitaria, también nos ha llevado a reflexionar sobre la vigencia de los museos, inclusive más allá de ese indispensable rol social y comunitario que han venido gestando desde los años 60. Por ello los museos se han esforzado en implementar nuevas estrategias de activación con sus públicos en el contexto de la crisis. Desde las más sencillas formas como los recorridos virtuales, o el diseño de renovadas propuestas lúdicas on line, teniendo hoy un millar de opciones de gran calidad para participar activamente con museos del mundo de manera remota. Pero hay que destacar que lo más interesante ha sido la generación de estrategias acordes con la realidad que estamos viviendo, como en el caso del Museo de la Ciudad de Rosario que generó el programa “Espacios de Conversación” para realizar llamadas telefónicas a los adultos mayores a fin de conversar sobre su sentir durante la cuarentena (CECA LAC, 2020); o el caso del Museo Casa de la Memoria Medellín que con todo su personal participó de un programa comunitario integral en temas de salud, refugio y alimentación, frente a la pandemia (Dapena y Perla, 2020); e incluso encontramos la voluntad y decisión de contribuir a la salud física, convirtiéndose en punto de vacunación para la ciudadanía como lo es el Museo de la República de Brasil (Museu da República, 2021).

Entonces, ¿por qué los museos se preocupan por adaptarse frente a la crisis sanitaria? ¿por qué han buscado alguna estrategia para estar más cerca de las personas en tiempos donde se repite constantemente la necesidad de un *distanciamiento social*? La respuesta es obvia si entendemos al museo como una entidad social, pero también como una entidad humana.

Desde este contexto, hoy nos atrevemos a decir que es indispensable pensar en la necesidad de que los museos se transformen en espacios de sanación emocional como un nuevo escalón evolutivo. Algunos lo están siendo a través de la praxis cotidiana como en el mencionado caso del Museo de la Ciudad de Rosario. Al mismo tiempo, vemos que los trabajadores de museos cada vez más reconocen esta necesidad, por ejemplo lo encontramos en el *Insumo para la construcción de la nueva definición de museos de ICOM*, desarrollado por ICOM-Ecuador con la participación de alrededor de 40 profesionales de museos, donde uno de los 11 conceptos claves propuestos es *Núcleo de afectos y sanación* que se define así:

“El museo comprometido con la sociedad, es un espacio de encuentro social abierto y libre, donde se mueven emociones a través de las vivencias y experiencias. (...) Hablar de afectividad en el museo no solo se refiere a ser acogedor, sino a la capacidad del museo para convertirse en un núcleo de contención emocional, un entorno seguro para la introspección y la liberación, un ambiente que aporte para la sanación individual y colectiva, tanto de afectaciones que se arrastran desde el pasado o que surgen en el presente” (ICOM-Ecuador, 2021, p.6).

Además de la práctica diaria de los museos y de las voluntades de sus trabajadores, también empezamos a encontrar este enfoque plasmado de forma más institucional en los objetivos y lineamientos generales del *Protocolo para la Activación y/o funcionamiento de los repositorios de la memoria social durante la emergencia sanitaria* del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (junio 2020), donde se manifiesta la importancia de los museos, archivos y bibliotecas como un medio para alcanzar la salud emocional para la población.

Partiendo de estos análisis, cuestionamientos e interrogantes y sin pretender tener respuestas certeras, a través de este texto se busca explorar nuevas posibilidades teórico-afectivas para complementar la evolución constante que ha tenido la museología, conscientes de que enfrentamos un mundo nuevo que nos requiere más creativos y espontáneos; que requiere museos capaces de sanarnos. Para ello se realizará una breve revisión de los imaginarios sociales que se han consolidado históricamente mirándolos como un medio para la construcción y renovación de sus ideales. Posteriormente analizaremos cómo la teoría social cada vez se encuentra más vinculada con los afectos desde el reconocimiento del individuo como valor fundamental para la construcción colectiva. Finalmente, plantearemos posibles estrategias para configurar una museología renovada en el presente desde la reflexión de aquellas necesidades que la sociedad tiene hoy en día: una mayor humanización del quehacer museístico entendiendo y valorando la individualidad de los sujetos, un museo que persiga la sanación emocional.

# I. Imaginarios sociales que hemos construido alrededor del museo

“Es preciso repensar las tareas de los museos concebidas como parte del desarrollo moderno, en una época en que están reformulándose muchos debates de la modernidad: culto vs. popular, arte público vs. vanguardias, nacional vs. global, instituciones localizadas vs. redes virtuales.”

(García-Canclini, 2010, p132)

Socialmente es inconcebible (o lo era hasta hace algunos años) decir que no nos gustan los museos. Ya que la sociedad los sitúa en un estatus de renombre y alto valor simbólico, muchas personas sienten que reconocer que un museo no les gusta puede ser sinónimo de ‘ser inculto’. Sin embargo, debemos aceptar que, en su gran mayoría, los museos no son espacios a donde los ciudadanos asisten de forma recurrente por voluntad propia. En referencia a ello, se evidencian algunas realidades a través de la encuesta de *Percepciones sobre museos y otras actividades culturales* (FMC, 2011) realizada en Quito, que da cuenta de un panorama bastante amplio que sin duda deberá ser vuelto a estudiar una vez superada la actual crisis sanitaria. En esta encuesta, el 81% de los entrevistados dicen haber ido al menos una vez en su vida a un museo, pero solo el 8,25% los frecuenta al menos una vez cada tres meses. La mayoría prefiere otro tipo de entretenimientos para su tiempo libre: ver televisión (87%) o hacer deporte (40%). Pocos se atreven a decir que no van a museos por falta de interés (16%), la mayoría alega falta de tiempo (46%), o que es muy costoso (16%), esto último pese a que la visita a la mayoría de los museos en Quito no es costosa, e incluso existen más de una decena de museos gratuitos. Finalmente, las principales razones por la que los entrevistados señalan ir a museos son: para ver/curiosidad (38%), por cultura/aprender (20%), por tareas escolares (11%).

Con este ejemplo se evidencia que las personas, en su mayoría, perciben a estos espacios como importantes por una especie de sacralización y prestigio de la cultura, pero no se sienten identificadas en ellos y por lo tanto no los encuentran necesarios en sus vidas de forma práctica. Esto reafirma los motivos de la escasa asistencia, y da cuenta de porqué en el contexto de la crisis sanitaria ha resultado más importante para el público la reapertura de los centros comerciales que cuentan con asistencia masiva a manera de espacios de esparcimiento.

James Durston en su artículo *No finjas más, en el fondo todos odiamos los museos ¿por qué?* (2013), realiza una crítica a la gestión museística, reflejando como ésta genera barreras para que los museos sean espacios verdaderamente aprovechados por la gente como una alternativa de frecuentación y no solo como una necesidad simbólica que refleja cultura y conocimiento en una sociedad. Frente a ello, al interior de los museos (al menos en una gran parte de ellos) las cosas se han ido transformando. Se plantean estrategias para dejar de ser edificios monumentales llenos de objetos empolvados, donde el silencio consume cualquier indicio de creatividad que venga del visitante. Aunque es preciso reconocer que aún existen museos que parecen no haber evolucionado en siglos.

Reconociendo que en distintas épocas los museos han tenido diversos, roles, objetivos y relaciones con la comunidad, a continuación revisaremos algunos de los imaginarios históricos que siguen vigentes en la actualidad.

## LOS ARRAIGADOS IMAGINARIOS TRADICIONALES

Históricamente los museos nos han legado ideas que han calado en el imaginario social. Proponemos aquí unos breves conceptos, encontrando que, si bien están inspirados en la herencia histórica, muchos no distan de como efectivamente algunos museos se presentan hoy.

### **Santuario de inspiración**

Imaginario fundamentado en los *templos de las musas* donde griegos y romanos cultivaron el espíritu, llevando el saber a las más elevadas reflexiones filosóficas. Veremos más adelante cómo este espacio de inspiración puede ser una estrategia vigente en la actualidad si bien en esa época los museos (como los conocemos ahora), no existían.

Actualmente se ha creado un imaginario que concibe a los museos como espacios silenciosos, para la contemplación, percibidos como superiores a los visitantes quienes “muestran un sentido de temor, hablan en tonos bajos, silenciosamente esperan su turno para mirar los objetos exhibidos (...) Para la mayoría de los visitantes el sentimiento de reverencia es subconsciente” (Falk y Dierking, 2013, p190).

### **Templo del saber**

Se fundamenta en los museos creados en épocas de la Ilustración, siendo una especie de gran enciclopedia del conocimiento universal (Jiménez-Blanco, 2014, p.79) capaz de relatar la historia de la humanidad y mostrar todo aquello que se consideró importante para el conocimiento y el arte. Hasta la actualidad muchos museos se ven a sí mismos como espacios de verdades absolutas, de conocimiento infinito, donde el visitante llega a recibir el saber y la información que solo el museo ostenta.

### **Poseedor de identidad nacional**

Con una estrategia decimonónica nacida en Europa y replicada en el siglo XX en América Latina, los museos buscaron crear un referente identitario, social y simbólico de los territorios nacionales, siendo el “escenario para que los Estados teatralizaran la cultura nacional” (García-Canclini, 2010, p.133) y así consolidar la idea de las nuevas naciones.

Este imaginario, por el cual las personas ven a los museos como sitios donde encontrar su ‘verdadera identidad’ y reconocerse a sí mismos, se mantiene altamente vigente e incluso ciertos museos en la actualidad se siguen usando como instrumento al servicio de los intereses políticos o como herramientas de adoctrinamiento ideológico (Arbeteta, en Asencio, 2012, p237).

### **Salvador del patrimonio cultural**

Tras la destrucción masiva de arte y patrimonio en la Segunda Guerra Mundial, el museo se establece como el espacio para la salvaguarda y la enseñanza de la valoración del patrimonio occidental como un tesoro de la humanidad.

Por ello, hasta nuestros días hay quienes no perciben al museo fuera de su rol de conservador y acumulador del patrimonio material de la humanidad, ya que muchos museos únicamente centran su acción sobre la materialidad de los objetos.

### **Museo escuela**

En el mismo contexto de la postguerra, se establece oficialmente al museo como un espacio idóneo para la educación de la población principalmente para aleccionar sobre la importancia del patrimonio, relacionando el rol educativo de los museos con estrategias de escolarización pública (Sabaté, 2012, p.50-51).



Este es el punto de partida para que la educación en museos se haya especializado hacia una oferta educativa enfocada en los estudiantes, llevando a consolidar un imaginario social de espacios donde los programas educativos se diseñan para los niños, mientras los adultos continúan siendo espectadores pasivos que contemplan en silencio.

Tras esta breve mirada de algunos los imaginarios sociales tradicionales que existen alrededor de los museos, encontramos que los siglos de historia han permeado en la comunidad para forjar ideas que (en algunos casos) los propios museos hasta el día de hoy siguen perennizando. No obstante, estas características son trayectoria y aprendizaje que debemos revisar y transformar, promoviendo museos socialmente pertinentes en el presente.

## RENOVADOS IMAGINARIOS QUE SE EMPIEZA A CONSOLIDAR

La continua transformación social del museo no se detiene. Va más allá de los hechos históricos revisados en el título anterior. Poco a poco se han perfilado nuevos imaginarios, todavía no tan consolidados en la ciudadanía, pese a que su teorización y aplicación se ha venido gestando desde hace varias décadas como veremos a continuación.

“Las nociones de museología participativa, museología social y museología crítica aparecen como una especie de columna vertebral en la que se cimientan experiencias muy diversas, inspiradas muchas de ellas en los principios de la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972), (...) también en el trauma de las dictaduras, la descolonización, la desigualdad y la pobreza extrema en la que se desenvuelven muchos de estos proyectos” (Girault y Orellana 2020, p.15).

### Museo por y para la comunidad

La transformación radical de lo que hasta la primera mitad del siglo XX se entendía como museo, surge a partir de la teoría y praxis museal de George Henri Rivière, museólogo, etnógrafo y docente francés, que conformó la directiva del ICOM en sus orígenes (1948-1963), y quien articuló la noción de los ecomuseos.

“Su museología está al margen de las doctrinas y las teorías, y se sitúan en una posición de anticipación respecto a las investigaciones (...) basadas en aquel gran movimiento de reflexión que comenzó en los años 1960, con la crisis de identidad que vivió la institución museal”. (Weis H, en Rivière, 1993, p.63)

Dentro de los hitos sociales que transformaron el mundo en esta época debemos mencionar a *Mayo del 68*, un movimiento que “estigmatizaba cualquier tipo de orden y concebía a la autoridad (...) como una instancia represora encargada de sojuzgar al individuo” (Carabante, 2018). Se critica la estandarización de la sociedad impuesta por el capitalismo en un momento histórico de lucha contra las desigualdades de género, y raza, poniendo sobre la mesa nuevos temas de debate social como ecología y emancipación femenina.

Estas preocupaciones latentes, aportaron con la consolidación de las nuevas ideas que se venían gestando, logrando en la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972, estructurar y plasmar una teoría del museo como entidad social y prefigurar las bases de la Nueva Museología comprendiendo que “el patrimonio y la cultura no eran únicamente una herencia que se debía conservar en vitrinas, sino algo que debía ser un activo para la propia sociedad, y el museo un medio para conseguirlo” (Navajas Corral, en Girault y Orellana, 2020, p.130).

En la búsqueda por consolidar esta forma de accionar de los museos que responden a las necesidades colectivas relacionadas con el desarrollo integral, la defensa de los derechos humanos y ambientales; y además, con el surgimiento de otras problemáticas colectivas como la movilidad humana, la igualdad de género y las luchas sociales; encontramos que durante los últimos 40 años, el museo ha buscado consolidarse como espacio social, lo cual poco a poco se ha conseguido.

“La museología social es un conjunto de prácticas que articulan las ideas de memoria, patrimonio y cultura viva, a lo largo del tiempo, combinando pasado, presente y futuro. Está a favor de determinados valores, entre los que se cuentan la dignidad social, la cohesión social y el respeto por las diferencias. A la par es una museología de combate, porque estimula el combate a las ideas colonialistas, las prácticas machistas, homofóbicas, xenofóbicas y preconceptos, respetando todas las diferencias. Pero no es solo combate y denuncia, sino que también anuncia nuevas posibilidades de transformación y cambio social. (Souza Chagas, en Fulchieri, 2017, p2)

Tras estos 40 años, desde que por primera vez se definió al museo como una entidad social, podemos afirmar que cierta parte de la población empieza a reconocer al museo como un espacio comunitario. Ocurre sobre todo con las poblaciones que efectivamente hacen comunidad activa y horizontal con estos espacios. Tal es el caso del Ecomuseo de Val de Bièvre

en los suburbios parisinos, donde la población participa activamente de la creación de las exposiciones y la conformación de las colecciones (Spire, 2018); también podemos mencionar al Museo Arqueológico de Agua Blanca en la Costa ecuatoriana, un espacio promovido y auto-gestionado por la propia comunidad (Lara, 2007); o el Museo Comunitario de San Jacinto en el Caribe colombiano, cuyas salas permanentes fueron construidas de manera colectiva por medio de asambleas populares (Campuzano, 2020).

Si bien desde la Mesa de Santiago de 1972 se plantea que el museo es “una entidad al servicio de la sociedad” y se postula formalmente el rol comunitario de los museos y su incidencia en la transformación social, vemos que recién entrado el siglo XXI estos lineamientos de acción se han consolidado en gran cantidad de museos, a la vez que la sociedad ya los reconoce como espacios comunitarios. Es así que, habiéndose afianzado este rol, estamos listos para dar el siguiente salto evolutivo: museos con un enfoque más afectivo.

### **Museo reflexivo desde el pensamiento individual**

Nuevas corrientes museológicas se han gestado durante las primeras décadas del siglo XXI. Sin que se hayan convertido aún en un imaginario social consolidado, se empieza a reconocer a los museos como espacios de reflexión y debate con sentido crítico, que para este estudio enfocaremos desde el pensamiento individual, más no desde la voz colectiva como vimos anteriormente.

La corriente de la Museología Crítica surgió a inicios del siglo XXI y propone al museo como un entorno para la reflexión y el debate. Plantea romper *la enseñanza del mito* a partir de un *modelo dialógico-narrativo* que convierte al visitante en protagonista de su propio relato, desafiándolo a tener una postura crítica sobre los contenidos que presenta el museo, “confrontando la controversia y haciéndola explícita” (Navarro, 2006). En este sentido, la Museología Crítica deja de contar relatos oficiales, para en su lugar provocar relatos individuales. Por ello, se la puede considerar como una corriente enfocada en el individuo-visitante a través de la revalorización de su propia voz frente a los contenidos que el museo propone (pero no impone).

Además de la Museología Crítica que es la más reconocida en el siglo XXI, encontramos otros planteamientos e ideas de diversos autores. Vale la pena mencionar los recientes postulados Claire Bishop con la Museología Radical (2013) enfocada en el arte contemporáneo pero extrapolable a toda la realidad museística. Esta propuesta invita a forjar espacios anti-hegemónicos

con una clara postura política autónoma, desvinculados de las ideologías institucionales. Otorga sobre todo individualidad de acción y pensamiento a los curadores en la creación de exposiciones, sin que éstos deban responder a la política oficial, como “una forma de proteger la autonomía, ya que se basan en lo que ya está implícito en las obras de arte para cuestionar y plantear conciencia, en lugar de simplemente consolidar el prestigio privado” (Bishop, 2013, p.62).

En materia de nuestro estudio, Bishop nos invita a pensar museos donde quienes diseñan las exposiciones puedan expresar su individualidad con una voz auténtica y autónoma que no esté atada al imaginario social del ‘discurso oficialista’ (heredado del imaginario de museo como espacio de identidad nacional). Esta corriente, si bien está enfocada en la voz individual, no se enfoca en el sentir del visitante, sino en dar libertad de expresión a quienes crean los contenidos de las exposiciones.

Vale la pena también mencionar la propuesta británica *Museum Changes Lives*, impulsada por la Asociación de Museos de Inglaterra (2013), planteando que los museos que cambian vidas son museos para la justicia social que incrementan el bienestar, crean mejores lugares e inspiran a la gente y las ideas. “Todos los museos deberían tener la ambición de cambiar la vida de la gente. Cada museo es diferente, pero todos pueden encontrar formas de maximizar su impacto social”. (Museums Association, 2013, p.13)

Encontramos que este planteamiento camina hacia la humanización de los museos para lograr que sean entornos que incidan en la vida de cada persona, una propuesta tanto desde el sentido individual como también colectivo, ya que mejora el bienestar mirando maneras de hacer la diferencia para los individuos; crea mejores lugares en contribución con las comunidades; e inspira a la gente y sus ideas (Museums Association, 2013).

Con lo anteriormente revisado, se evidencia la configuración de un museo renovado en el siglo XXI. Ideas que han estado desarrollándose y consolidándose poco a poco durante estas dos últimas décadas y que aún no se establecen como imaginarios sociales, por lo que necesitamos seguir construyendo estos espacios de acción y reflexión desde el ser humano: enfocado en sus afectos, su individualidad, sus intereses y preocupaciones personales, que surgen de su esencia propia y no desde las construcciones o imposiciones sociales.

## IMAGINARIOS DESVIRTUADOS DE UNA SOCIEDAD LIGHT

Un público transformado por espectadores individualizados, ávidos por el consumo, es lo que menciona Jiménez-Blanco como el resultado del llamado capitalismo tardío, que incidió en las dinámicas de los museos (2014, p.166-167). Transformación que nos ha llevado a una competencia institucional individualizada en búsqueda de prestigio museal acorde a las

lógicas del mercado, que lo podemos leer en el análisis de los museos españoles realizado por Pedro Lavado. Ese cuestionamiento, sobre la desarticulación del museo con su realidad social, desde el caso español, también se puede evidenciar en ciertos museos latinoamericanos que durante el siglo XXI pasaron momentos de bonanza económica, llevando a que sus acciones se desvirtúen hacia la búsqueda de un prestigio banal o espectacularizado o convirtiéndose en espacios funcionales de propaganda política.

“¡La Museología está enferma! ¡No puede ser! ¡Si nunca tuvo tantas inversiones, nuevos edificios, inauguraciones, medios y público haciendo colas! Bien, entonces digámoslo de una forma clínica más correcta: ¡La Museología está intoxicada!” (Lavado, en Asensio, 2012, p. 228).

Vargas Llosa (2012) propone que estamos viviendo en tiempos de la *Sociedad del Espectáculo*, “un mundo donde el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, y donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal”. Una sociedad que prioriza las actividades ligeras y fáciles de consumir, donde la forma es más importante que el contenido, donde la imagen prima sobre las ideas.

En ese contexto, el tradicional imaginario de un museo aburrido, silencioso y sacralizado, no se adapta a las dinámicas de este tipo de sociedad, lo que ha ocasionado que (incluso por necesidad de supervivencia), ciertos museos se han volcado a satisfacer las demandas sociales banales asociadas con lo que Zygmunt Bauman denominaría la modernidad líquida dando origen al museo como un espectáculo mediático ya que:

“la cultura se manifiesta como un depósito de bienes concebidos para el consumo, (una gran tienda cuyos estantes rebosan de atracciones deseables que cambian a diario), en competencia por la atención insoportablemente fugaz y distraída de los potenciales clientes” (Bauman, 2013, p.19 y 21).

## MUSEO COMO ESPECTÁCULO MEDIÁTICO

Contratación de celebridades arquitectónicas, exposiciones taquilleras, sucursales de museos, hacen que los museos hoy se asocien de forma más cercana con el espectáculo y el marketing. Entre las primeras nociones del museo como espectáculo mediático vemos el surgimiento (entre los años 60 y 70) de las exposiciones taquilleras conocidas también como exposiciones blockbuster. Los primeros y más emblemáticos ejemplos son la exhibición de la Mona Lisa en Washington en 1963, o la exposición *Los tesoros de Tutankamón* del British Museum en 1972 (Cline, 2012, p.65y66).

Este tipo de exposiciones están caracterizadas por perseguir la masividad de visita a través de temáticas de interés generalizado que únicamente deslumbren al visitante en ese momento. Encontramos ejemplos actuales como la muy conocida *Bodies: The Exhibition* o las nuevas exposiciones inmersivas con pantallas y proyecciones de alta tecnología: *Inmersive Van Gogh*, o *The Da Vinci Experience*. Vemos que “el vínculo emocional con los objetos (...) ha sido sustituido por la orgía de atracciones y vivencias en las que el sujeto se disuelve” (Kurnitzky, 2013, p.13).

Sin pretender decir que el entretenimiento en los museos sea un imaginario negativo, vale la pena revisar las ideas de García-Canclini sobre el espectáculo y la modernización de los museos, que no implica volverlos espacios de distracción sin sentido, sugiriendo que la clave del verdadero éxito es el rediseño tanto desde el discurso como desde los cambios tecnológicos y mediáticos, la interacción simbólica más allá de las vitrinas y los textos incomprensibles, incitando a que los usuarios sean copartícipes añadiendo sus propios relatos a la exhibición en un ejercicio de creación de una “etnografía visual activa” (2010, p142-143).

Inspiración, conocimiento, identidad, patrimonio, escuela, espectáculo, comunidad, reflexión... ninguno de estos imaginarios puede ser visto como mejor o peor, ni mucho menos debemos tender a excluirlos. Al contrario, es fundamental el reconocimiento de todos estos elementos que han ido construyendo y revolucionando la noción de los museos en este camino de evolución social. Sin embargo, es fundamental reconocerlos y analizarlos críticamente para transformarlos hacia dinámicas renovadas que nos conduzcan al tipo de museo que queremos forjar hoy.

Así, esta evolución nos permite convertirnos en lugares que inspiran, que comparten y propician dinámicas de intercambio del conocimiento; donde las múltiples identidades pueden expresarse, involucrando patrimonios diversos en el sentido más amplio del término; lugares de educación viva y activa para construir ciudadanía crítica, a la vez que sitios para pasar el tiempo libre y divertirse. Frente a esta fórmula, parecería que lo único que le queda pendiente a la museología es una aproximación más humanizada a la individualidad del ser, una mirada que nos permita crear museos capaces de sanar emocionalmente, ser catalizadores de afectos. En definitiva, un museo más humano.

## **II. Reinventar imaginarios para un museo más humanizado**

No cabe duda de que permanentemente seguimos buscando nuevas y mejores fórmulas para gestionar museos. Lamentablemente esto no ocurre con todos los espacios, incluso es el caso de algunos muy reconocidos. Al respecto, James Durston (2013), de forma abierta y algo irónica, pone en evidencia cómo se mantienen algunos imaginarios del pasado, arrastrados como fantasmas hasta nuestros días. El autor critica los espacios silenciosos casi sagrados; el coleccionismo excesivo y acumulador sin sentido; los textos interminables e incomprensibles que excluyen a quienes no son expertos; espacios que se dicen interactivos para niños por tener botones y palancas, pero que no cuentan historias y no plantean conexiones simbólicas entre el visitante y los objetos que se exhiben. Para muchos de quienes gestionamos museos, estos elementos parecen ser cosa del pasado, sin embargo Durston plantea su opinión a partir de experiencias reales de visita actual a distintos museos.

En medio de esta crítica, el texto también plantea un comentario clave que nos da la pauta de cómo ser museos cuando estamos iniciando la tercera década del siglo XXI, al mencionar que “dentro de esas criptas, la conexión con la humanidad se queda corta” (2013), ya que efectivamente a los museos les falta humanidad, les falta involucrarse y permitir un involucramiento más afectivo y personal con los individuos.

Esta humanidad ya se ha ido construyendo a través de las estrategias sociales y comunitarias de los museos, como lo revisamos anteriormente.



Sin embargo, es preciso mencionar que la humanización plena debe partir desde el interior del ser humano, como un individuo con su propio universo personal simbólico y afectivo. Es allí donde centraremos el foco de nuestro planteamiento teórico a fin de marcar la pauta de una museología con nuevos bríos. Una museología más humanizada, que algunas veces incluso se puede ver como una estrategia para contrarrestar la deshumanización de la sociedad producida por las lógicas de productividad, consumo y competitividad actuales, donde probablemente los individuos buscan encajar por “la necesidad que tiene todo ser humano de sentirse vinculado a un grupo para sentir que tiene una capacidad eficaz de supervivencia” (Hernando, 2012, p. 32).

### **INDIVIDUALIDAD HUMANIZADA PARA CONTRARRESTAR A LA SOCIEDAD DEL INDIVIDUALISMO**

Al revisar el imaginario del museo-espectáculo, nos referíamos al individualismo como un mal social que nos ha distanciado de las dinámicas colectivas y ha dirigido a la sociedad hacia un estado de consumo *light*. Ese desarraigo de los individuos hacia su colectividad, probablemente sea producto de las estructuras de poder que buscan desarticular lo colectivo, ya que juega papel importante en la esfera social para la conquista de derechos y las reivindicaciones sociales (Díaz, 2018).

Las ideas filosóficas del mundo moderno separaron las nociones de razón y emoción como opuestos entre sí. Hernando (2014) menciona al respecto que el discurso social de *La Ilustración* niega la emoción propia del ser humano magnificando la razón como el componente del comportamiento que garantiza el progreso, encontrándonos hasta hoy definidos por esta corriente de pensamiento occidental, donde se entiende “el mito de la razón como la única dimensión de la condición humana que permite explicar el mundo, (...) el paradigma reinante que determina qué es la verdad, qué es la ciencia y qué es el conocimiento” (Burgos, 2015, p. 102).

En el presente, varias corrientes teóricas sociales han buscado desmitificar que la razón pueda existir al margen de la emoción, que según Hernando puede considerarse como la *fantasía de la individualidad* que desmascara las ideas ilustradas sobre la ciencia positivista, y se acerca al “desorden de la emoción y de los comportamientos negados e inconscientes” (2012, p. 26).

El denominado *giro afectivo* en las ciencias sociales, que “es el análisis de las emociones que habitan la vida pública y el esfuerzo por producir un conocimiento que profundice en esa emocionalización de la vida pública” (Rodríguez, 2019, p.11), plantea incluso que la producción de conocimiento académico no puede estar desvinculada de la afectividad. Vemos entonces, que emoción y razón en la naturaleza humana no están desasociados, sin embargo, socialmente las estructuras de pensamiento occidental ilustradas, positivistas y capitalistas se han encargado de generar dicha diferenciación.

Cuando nos referimos a la dimensión emocional, debemos recordar que estamos entrando en el campo de lo personal, sin que esto signifique que las emociones generen individualismo, sino que nos llevan a pensarnos como sujetos humanos, individuales e integrales, capaces de expresarnos colectivamente desde la individualidad. Esto nos permite trascender la dualidad antagónica entre individualismo y colectividad, encontrando un tercer concepto planteado por Díaz (2018): *la individualidad*.

“El colectivismo es contrario al individualismo pero no lo es a la individualidad. La individualidad permite el desarrollo personal, intelectual y emocional del ser humano, actúa como bisagra indispensable para la emancipación y la autonomía en búsqueda de la libertad; la individualidad es el primer paso hacia la toma de conciencia y el camino hacia el entendimiento del colectivo” (Díaz, 2018).

Entendiendo la individualidad como un camino para consolidar una colectividad más fuerte, veremos que es indispensable que la museología (que ya cuenta con una sólida teoría y praxis sobre lo colectivo desde la Museología Social), tenga también un enfoque en lo que aquí llamaremos la *individualidad humanizada* en la que se resalta el valor del ser humano desde su propia esencia, ideas, conflictos, saberes y sentires, lo cual lleva, de manera consciente y crítica, a poder ser parte de una colectividad ya que “el individuo también es comunidad, pero no se pierde en ella, solo se encuentra para darle sentido, tanto a su propia existencia como a la de los otros” (Burgos, 2015, p.110).

Esta deshumanización en la que vivimos donde “(...) individualidad, razón y cambio se convertían (...) en los fundamentos de una forma de entender el mundo y la propia identidad, que ahora nos parece universal y consustancial al ser humano, pero que no lo es” (Hernando, 2012, p.89), está siendo cuestionada y transformada en la actualidad ya que “no es posible entender el mundo en que vivimos sin intentar integrar y comprender las emociones” (Moisi 2019, p.12). Esto debe ser considerado en la evolución de la noción museológica, ya que caminamos hacia una corriente que busque fomentar

en el ser humano la capacidad y seguridad de expresar sus emociones sin distinción del espacio público o privado, académico o de esparcimiento. En tal sentido, vale la pena recordar los imaginarios tradicionales que se mantienen sobre el museo como espacios de *inspiración, conocimiento, identidad*, y darles un giro hacia una individualidad humanizada, para así sumergirnos en un entorno de contención, sanación y expresión emocional.

### **¿Un renovado templo de las musas?**

Tanto en el mundo griego como en el romano, el término *museion* y *museum* respectivamente significó: la casa de las musas, o, era usado para denominar "(...) tanto a templos o santuarios dedicados a estas divinidades, como para las escuelas dedicadas a las ciencias y a las artes" (Llorente, 2012, p.19), pero en el caso romano este término "cada vez más fue aludiendo a un lugar de retiro privado (...) para meditar, escribir, y evadirse de tráfigo político" (Idem, 2012, p.19).

Si bien en la actualidad reconocemos que aquello hoy identificado como museo, no tiene sino el origen etimológico en estas nociones griegas y romanas, cabe en este contexto preguntarnos si podemos readaptar ciertos elementos del mundo antiguo, hacia la transformación contemporánea de los museos. Consideremos que en estos tiempos, el ser humano necesita sanar muchas heridas emocionales, y ha resultado fundamental salir de la vorágine del ruido y velocidad en la que nos ha sumido el mundo actual; en ese sentido, los museos podrían convertirse en un respiro para volver nuestro centro, desde la propia individualidad. Podríamos amistarnos con las ideas de *silencio* y *contemplación*, procurándonos, en el entorno museístico, un espacio para los propios afectos, e incluso para encontrar la sabiduría interna, más no el saber académico racionalizado que se acostumbra.

A través de la noción del *templo de las musas* podríamos convertir al museo ese espacio en el que queremos estar, en el que nos sentimos cómodos, en donde el espíritu encuentra el sosiego que tanta falta le hace a esta sociedad, un espacio donde los afectos y las emociones puedan ser protagonistas en un proceso de reencuentro personal, alentando individuos capaces de sentir por sí mismos, fuera de estímulos o presiones sociales de lo que parecería, o nos han enseñado que es importante. Un espacio para sanar el espíritu.

## **Humanización como legado de la Museología Social**

La Museología Social, como una estrategia enfocada en la comunidad, no escapa en absoluto al planteamiento teórico que aquí estamos proponiendo ya que desde su enfoque catapulta un imaginario de museos que trasciende el espacio físico expositivo y que va más allá de los objetos valiosos como únicos tesoros, razón por la cual se abre un abanico de posibilidades.

“Desde fines de 1990, el museo ha estado multiplicando los modos de participación convirtiendo al público en participantes centrales en la concepción y producción de contenido cultural. Comprometido firmemente en su transformación “del templo al foro” (Cameron, 1971), la adopción de esta tendencia participativa parece estar transformando radicalmente la forma en que se organiza el trabajo en el entorno del museo.” (Lemay-Perreault en Girault y Orellana 2020, p.123)

“Bajo la óptica de la Museología Social, los museos deben entender que su más grande patrimonio es la gente” (Chagas en Pinto, 2015, p. 119), por lo cual para valorar al sujeto, es fundamental enfocar el quehacer museístico desde la individualidad de cada ser. Este giro, que proponemos como un nuevo brío para la Museología Social, implica la construcción de colectividad desde lo individual, en resistencia a las lógicas positivistas que impulsan la progresiva individualización de la sociedad, destruyendo el tejido colectivo, y por lo tanto tendiendo a ocultar las emociones propias en presencia de los demás (Hernando, 2012, p. 86- 87).

Este transitar de más de un año de crisis sanitaria, ha evidenciado con claridad los logros de la Museología Social, y también aquello que es necesario fortalecer. Nos encontramos con su efectiva implementación en gran cantidad de museos, pero consideramos que este tiempo de cambio también nos ha permitido evidenciar la necesidad de ampliarla, transformarla y complementarla, de allí que empiezan a dar vuelta por la mente ideas de una *Museología del Alma* como una corriente aún más humanizada, que parte de los fundamentos sociales y humanos establecidos por la Museología Social.

## **Sentimientos y emociones teorizadas en el contexto anglosajón**

Si bien no se han establecido como corrientes museológicas formales, no resulta nuevo hablar de emociones y sentimientos en los museos alrededor del mundo. La ya revisada Museología Social es una propuesta latinoamericana, por lo cual también es importante revisar algunos conceptos de la bibliografía anglosajona que abordan la importancia de los afectos en el museo.

En el ensayo *Sentimental Museography* de Drabble y Martini, se plantea la importancia de las experiencias subjetivas en las exposiciones que promueven traer a la memoria recuerdos, así como expresar estados de ánimo y estados emocionales. Este ensayo realiza un análisis a partir del estudio de tres exposiciones creadas entre 1960 y 1980, encontrando que, desde el postulado de Harald Szeeman sobre la realización y recepción de las exhibiciones en calidad de un acto íntimo, es posible plantear una oposición al paradigma racionalista de las exposiciones para transformarlas hacia una esfera afectiva creada por la muestra (2017, p. 2).

Por otro lado, encontramos el concepto de la Museología Emocional, propuesta por David Fleming, quien en 2012 afirmó que “un museo histórico social es siempre emocional y desafiante” (H-Soz-Kult, 2012) proyectando con ello la importancia de las emociones en el espacio museal al dejar de enfocarse en la materialidad, y centrarse en las personas y en las historias de las personas involucradas con los objetos que exhiben (British Portraits, s/f). En *The Emotional Museum: The Case of National Museums Liverpool*, Fleming revisa la importancia de la provocación de las emociones a través de las exposiciones y contenidos presentados. Por ejemplo, en la People’s Republic Gallery se incluyen instrucciones emocionales buscando causar un impacto en las personas: haciéndolos reír, llorar e incluso enojarse. Este concepto pretende principalmente abordar un involucramiento más fuerte por parte del público desde la generación de emociones y la posibilidad de expresarlas en el espacio museal gracias a que son detonadas desde la concepción propia de las exposiciones. (Fleming, 2016)

Relacionado a esta línea de estimulación de experiencias sensoriales, Drabble y Martini (2017), mencionan la idea del Museo Sentimental desde sus orígenes en el siglo XIX con colecciones personales que están llenas de afectos, e incluso lo asocian a la idea del Museo de la Inocencia de Orhan Pamuk que pone en valor al espacio íntimo del hogar como configuración museística de colecciones personales que exhiben una intencionalidad por parte del propietario de manera afectiva. Los autores evidencian la importancia de la desinstitucionalización de la voz curatorial, a fin de mostrar un enfoque subjetivo y sentimental que “genera posibilidades para la existencia de nuevas comunidades de sentimientos y sensibilidades” (Drabble y Martini, 2017, p. 1). Esto marca la pauta que faculta a los curadores o creadores de las exposiciones a incorporar afectividades propias para la generación de experiencias emotivas en el museo, lo cual sin duda logrará un relacionamiento más próximo con el visitante.

“Jugando con el potencial metafórico de los museos (...) estos museos sentimentales desafían la oposición entre obra maestra y artefacto; entre historia del arte e historias personales (...) éstos también re-encuadran la rígida relación entre los objetos, los museos y sus públicos” (Drabble y Martini, 2017, p. 9).

No obstante lo revisado, el planteamiento de una teoría renovada que complemente las reflexiones que se han analizado, busca ir más allá de la sola provocación de emociones en los visitantes a través de los contenidos. Esa floración de emociones, que, en cierta forma, incluso se ha dado en los museos desde sus orígenes, podría tomar un rumbo distinto y más libre.

Con estos antecedentes, continuaremos planteando algunas pautas para esta reinención, enfocada en el reconocimiento del individuo, del humano con sus preocupaciones y emociones. Seguiremos así, caminando hacia la articulación de una corriente museológica más humanizada que persiga la sanación emocional.

### **III. Caminando hacia la concepción de una Museología del Alma**

Una revolución museal es posible. Esa revolución ya está ocurriendo desde muchos frentes y sobre todo en las prácticas museales latinoamericanas impulsadas desde la Mesa de Santiago (1972) y fortalecidas con redes de museos y profesionales cada vez más fuertes en una región que ha vivido procesos históricos bastantes similares, por lo que su configuración social tiene grandes similitudes. Desde el Comité de Educación y Acción Cultural para América Latina y el Caribe de ICOM, en sus propuestas virtuales ya se menciona la noción de una *museología del afecto*. Así también el programa Ibermuseos junto con el Museo ESMA de Argentina en su convocatoria al Webinar *Museos y Derechos Humanos* (2020) postulan la idea de una *museología sensible* asociada a museos y víctimas de violencia. Igualmente, al respecto, pudimos revisar anteriormente otras conceptualizaciones teóricas sobre *Sentimental Museology* y *Emotional Museum*, articulados desde la práctica y la academia anglosajona, todas ellas dan muestra de una revolución museal que camina hacia la humanización.

## EL GIRO AFECTIVO EN LOS MUSEOS

Desde el campo teórico, nos encontramos con el denominado *Giro Afectivo* de las ciencias sociales, que se comienza a gestar a mediados de la década de los 90 desde las nociones del afecto y su impacto en las respuestas individuales y colectivas (Ticinet y Halley, 2007).

“(...) el giro afectivo representa en parte una emocionalización de la vida académica (...). El giro afectivo es la promesa cumplida del afecto ‘afectando’ todo lo que atraviesa, y esto incluye al nicho público del conocimiento. El giro afectivo es entonces la emocionalización de la esfera académica”. (Lara y Domínguez, 2013, p. 115)

Las percepciones de afectividad relacionadas con museos, se centran por lo general en las emociones que son provocadas por objetos y contenidos presentados a los visitantes, pero no en sus emociones individuales espontáneas. En el estudio de Munro (2014), enfocado en los museos de Glasgow, la autora argumenta que las emociones están en el centro de la práctica comunitaria de los museos y son la clave para lograr un impacto social, generando efectos duraderos en el bienestar individual de los visitantes. Por su parte, Macón condensa los debates académicos sobre el *giro afectivo*, mencionando que los afectos “ponen en jaque distinciones clásicas como las que separan lo interno de lo externo, lo público de lo privado, la acción de la pasión y las razones de las emociones” (s/f).

Sin duda, hablar de afectos y emociones en el museo, más aún desde la *individualidad humanizada*, y considerando el universo individual de cada visitante y sus necesidades afectivas, sitúa en un lugar incómodo a la práctica museológica, obligándola a dejar los lugares comunes y las fórmulas que ya sabemos funcionan. Como hemos mencionado, en la actualidad resulta normal que los museos sean quienes tienen la autoridad (algunas veces) o la capacidad (en casos menos centralistas), de detonar emociones en los visitantes, en función de lo que se quiere dar a conocer al público, manteniendo esa línea vertical de transmisión de la información. Sin embargo, una nueva práctica museológica, debería permitir que los visitantes partan de sus afectos individuales, necesidades emocionales propias (que no hayan sido influenciadas por el museo), y produzcan su propia narrativa en el espacio expositivo.

“Hasta antes de ser rescatadas por las ciencias sociales, las emociones se habían considerado impulsivas y faltas de razón; por tanto, alejadas e impensables como productoras del conocimiento”. (Lara y Domínguez, 2014, p. 280)

En este *giro afectivo* también podemos tomar referencia del planteamiento del *Museo Vibrátil* de Rodríguez, propuesto como una categoría que parte de la Museología Social, y que en el contexto de nuestra reflexiones se entiende como una estrategia que nos aproxima hacia la necesidad de un renovado planteamiento museológico. El Museo Vibrátil se define como:

“espacios profundamente preocupados por el desarrollo tanto propio como de sus visitantes (...) espacios del afecto, que no tienen miedo de afectar y ser afectados, espacios con y no para la sociedad, sitios de experiencia y experimentación, espacios sentipensantes con individuos igualmente sentipensantes.” (Rodríguez, 2019, p. 31)

No hay mejor momento histórico que el que ahora vivimos, para la experimentación y la transformación, puesto que si nos identificamos como entidades sociales, tenemos la obligación de incorporar el sentir y afecto de los individuos (no solo escucharlos); de ser catalizadores de afectos, espacios libres y abiertos de contención y sanación a través de la expresión de las emociones. En este sentido, relacionando al espacio museístico con los afectos, Munro (2014) menciona que las respuestas afectivas que los visitantes tienen en los museos, probablemente sean contrarias al sentido de autoridad de estos espacios, haciéndonos notar que es imperante dejar de pretender tener el control sobre la construcción de la propia narrativa de los usuarios protagonistas de los museos.

## UNA MUSEOLOGÍA QUE CURA

Tras la declaratoria de emergencia sanitaria por parte de la OMS a inicios del 2020, con ese lento avanzar de los días y meses, y entre las nuevas restricciones, distanciamiento social, cuarentenas, toque de queda, incertidumbre, miedo, dolor, se fueron configurando nuevos cuestionamientos frente a los museos y su quehacer ya que probablemente la pregunta principal que vino a la mente de todos fue ¿qué hacer con los museos cerrados?

Y es que, desde los profesionales de museos surgió la necesidad inmediata de plantear nuevas interrogantes frente a una realidad museística conmocionada, pues si bien la reflexión sobre nuevos caminos para los museos ha estado presente siempre, es en el contexto social, cultural, político y sanitario de los últimos tiempos, que se suscitaron aún mayores interrogantes sobre el rol y la vigencia de estas instituciones. Por ejemplo, surge el cuestionamiento sobre su verdadera relevancia en ciudades donde personas



sin hogar duermen en las calles afrontando un estado de confinamiento en la indefensión, mientras que las sedes físicas de los museos se encuentran totalmente vacías y cerradas al público. O nos vino a la mente preguntarnos si estas instituciones han demostrado una participación activa o un silencio sepulcral frente al estallido social latinoamericano que viene ocurriendo desde 2019 en la región, y que actualmente, en 2021, sacude con mayor fuerza a Colombia. Nos cuestionamos también sobre el impacto simbólico real que estos espacios tienen en los ciudadanos que afrontan dificultades emocionales, pérdidas dolorosas, enfermedades físicas o mentales y otros estados del ser que nos aquejan en el presente, y que requieren de espacios de contención y sanación.

Fue a partir de esta realidad transformadora, y del análisis crítico de las acciones que empezaron a surgir (o no) en los museos; fue a partir de un transitar de aproximación directa e indirecta a museos de la región con estos cuestionamientos planteados entre trabajadores de museos de diferentes latitudes (que nos empezábamos a encontrar con más frecuencia en el entorno virtual); fue a partir de este contexto que se empezaron a tejer las ideas de una renovada corriente museológica que responda a nuevas lógicas sociales. Éste fue el detonante de lo que rondó como una idea durante meses, y que se siguió consolidando en algo más concreto que poco a poco fue tomando una forma teórica más articulada: la *Museología del Alma*.

De forma pública, durante el encuentro *Museos y Derechos Humanos. Albergar y disponer las memorias del pasado traumático* organizado por el Programa Ibermuseos y el Museo Sitio de Memoria ESMA de Argentina en noviembre 2020, con la Ponencia sobre la implementación de una exposición en pedagogía de los derechos humanos en Ecuador (Mena, 2020) se presentó ante la audiencia la idea de una posible corriente museológica renovada, denominándola *Museología del Alma*, planteada allí como una estrategia que nos lleve a humanizarnos frente las memorias, el simbolismo y el dolor existente alrededor de los hechos que abordan los museos relacionados con Derechos Humanos.

Por parte de la audiencia participante del encuentro hubo interés en la propuesta de una posible nueva corriente museológica. Es preciso mencionar que también la audiencia señaló el riesgo de un relacionamiento de esta acepción semántica, con nociones religiosas debido a la connotación de la palabra 'alma'. De allí que cuando proponemos una *Museología del Alma*, es fundamental aclarar que nos referimos a aquello que trasciende la material-

dad del ser y de los museos en su concepción física y racionalista (recordando lo analizado anteriormente respecto de problemática de la desvinculación de razón y emoción), logrando así que el museo sea un espacio que cohesione emociones humanas con la construcción de estrategias donde se logre sanar heridas individuales.

Si bien alma es una palabra que comúnmente puede relacionarse con una creencia religiosa específica, y en nuestro medio aún más por el fuerte arraigo católico de la sociedad, al revisar sus definiciones nos encontramos con dieciséis acepciones en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, que aborda a este término desde diferentes perspectivas, incluyendo conceptos arquitectónicos, formas de uso en el lenguaje cotidiano, enfoque en la materialidad constitutiva, y también relaciones simbólicas con lo espiritual. Esta palabra en el lenguaje castellano y sus usos cotidianos, sin duda ha trascendido su filiación a una creencia religiosa.

Nos identificamos con definiciones que van desde “vida humana”, “persona individuo, habitante”, “sustancia o parte principal de cualquier cosa”, como también otras que se articulan con a aquello que queremos expresar en esta propuesta semiótica de una nueva museología: “viveza, espíritu, energía”, “aquello que da espíritu, aliento y fuerza a algo”, “persona que impulsa o inspira algo”. (RAE, 2021)

Esta idea de una museología más advocada al ser humano, a sus inquietudes emocionales, e incluso a sus necesidades espirituales (sin ser esto un sinónimo de religiosidad), ha sido recibida con interés de parte de la comunidad museística, principalmente latinoamericana, con quienes se ha podido departir en contextos virtuales al respecto. Esta noción presentada a manera de una primera aproximación teórica de los museos como espacio de sanación emocional, y que nació como una idea altamente asociada a los cuestionamientos durante la crisis sanitaria, se plantea como una propuesta para la conformación de una corriente museológica aún más humanizada. Una corriente que mira al ser, a su interior. Una museología sanadora, que considera al individuo sobre cualquier cosa, incluso sobre sus propios contenidos y colecciones, un museo que atesora a las emociones, que valora primero el sentido humano.

Para ello, podemos fundamentarnos en un elemento de la *modernidad líquida* de Bauman, quien manifiesta que esta época es una arena donde se libran batallas contra los paradigmas establecidos, contra la rutina y el

conformismo (2013, p.18), invitándonos a pensar en entornos más flexibles, transformados hacia lo impredecible, pudiendo decir que el museo (o la cultura) en tiempos de la modernidad líquida:

“se corresponde bien con la libertad individual de elección, y que su función consiste en asegurar que la elección sea y continúe siendo una necesidad y un deber ineludible de la vida, en tanto que la responsabilidad por la elección y sus consecuencias queda donde la ha situado la condición humana de la modernidad líquida: sobre los hombros del individuo, ahora designado gerente general y único ejecutor de su política de vida”. (Bauman, 2013, p. 18)

La *Museología del Alma* nos invita a volver al ser desde la introspección, a reinventar el *templo de las musas* para la inspiración y la contención de emociones. Regresar a los orígenes de la palabra *curador* para empezar a ser espacios donde podamos curar el espíritu que tanto se ha enfermado en este tiempo de distanciamiento social, de pérdidas humanas, de encuentros difíciles con nosotros mismos.

Así, conscientes de que la propuesta teórica de una *Museología del Alma* se enfoca en la *individualidad humanizada* y no en el individualismo, cabe mencionar que esta corriente no pretende dejar de lado el sentido político (planteado por la Museología Crítica), o la búsqueda de la justicia social, y la vinculación comunitaria participativa (entendidas desde la Museología Social). Esta idea naciente de una *Museología del Alma*, entiende que para llegar a lo colectivo, debemos centrarnos en lo *humano*, en las emociones, en el corazón y el sentir de las personas; en definitiva: en el individuo, y, por lo tanto, en su sanación emocional. Buscamos fomentar museos que *curan* es decir que cuidan (refiriéndonos a la etimología que define el concepto de *curador*); museos que *sanan*: no el cuerpo sino el espíritu.

## PRIMEROS POSTULADOS TEÓRICOS

Tras un análisis semiótico y una revisión teórico-histórica, se plantea una breve teorización de esta propuesta para una naciente corriente museológica más humanizada denominada *Museología del Alma*. Esto a manera de fundamento a partir del cual se continúe este camino de teorización, así como de puesta en práctica, y del reconocimiento de las prácticas ya realizadas alrededor de esta noción. Esta es una construcción que debe continuar articulándose colectivamente desde la comunidad museística. Pero antes de plantear los postulados teóricos, es importante mencionar algunos ejemplos

de propuestas desarrolladas por museos que apuntan hacia esta corriente de sanación, mismos que, entre otros tantos, nos dan pautas de las estrategias experimentales que sirven de fundamento a estos nacientes planteamientos.

Encontramos la campaña del Museo de Artes Decorativas de Chile (MAD), que en 2020 presentó en sus redes sociales la serie *Me pasa en Cuarentena*, misma que constituyó una estrategia para que los usuarios se relacionen con su propia realidad como una forma de permitir al público sentirse acompañado y aliviado frente a sensaciones nuevas que la emergencia sanitaria trajo al mundo. La campaña consistió en la publicación de imágenes conformadas por fotografías de piezas de la colección, acompañadas de ilustraciones que creaban escenarios, junto con frases como “quiero abrazar a mis papás”, “lo desinfecto todo”, “tengo ganas de viajar”, “siento incertidumbre por lo que va a pasar”. Así, esta campaña logró ser una herramienta de contención emocional, capaz de dar un espacio a los públicos para reconocer estas confusas emociones, sabiendo que no estaban solos, pudiendo canalizar su sentir. El museo se salió de su guión, y usó sus colecciones de una forma creativa, con un contenido pertinente para la realidad humana e individual de las personas.

Otro ejemplo interesante fue la convocatoria del Museo y Archivo de Arquitectura del Ecuador (MAE), que en 2020 invitó a la construcción de una maqueta sencilla del espacio donde habitamos, junto con la realización de un video que relate el lugar, identificando los espacios simbólicos e importantes para el participante. De esta manera, y habiéndose convertido el hogar en el universo total y único para muchas personas encerradas totalmente en la cuarentena (especialmente niños), se logró generar una propuesta para la expresión de las sensaciones y emociones reprimidas frente a la nueva forma de vida en confinamiento en ese universo grande y pequeño a la vez de residencia.

Estos y otros ejemplos, dan cuenta de que ya existe una experimentación hacia la búsqueda de la sanación emocional individual desde los museos. Por ello, con todo lo analizado y reflexionado en el presente texto, a continuación se realiza esta primera propuesta teórica del lineamiento base de la *Museología del Alma*, a través de un punteo de sus nociones conceptuales:

## ENFOQUE DE ACCIÓN PRIORITARIO

En cuanto a su lineamiento central y prioritario se propone que:

- Como punto focal, la *Museología del Alma* dirige su accionar hacia la sanación emocional desde la individualidad.
- Se constituye como una corriente de acción humana, enfocada en la *individualidad humanizada* como camino hacia la colectividad.
- Su postura política se centra en la valoración de los afectos y emociones individuales como el principal capital de la experiencia museística.
- No excluye en su accionar el enfoque social y comunitario, pero busca alcanzarlo a través del fortalecimiento de la *individualidad humanizada*.

### Elementos constitutivos

Plantea una relación articulada entre la percepción del entorno, los contenidos/colecciones y los individuos, siendo lo humano el centro principal de su accionar:

- Aproximación hacia el espacio  
En el actual contexto de funcionamiento de los museos, es imprescindible trascender cualquier noción de espacio o entorno físico. La *Museología del Alma* plantea que más allá de un edificio, un territorio específico o un entorno virtual, el museo es identificado por sus públicos como un *lugar seguro*, un entorno (físico o virtual) de contención emocional, que va más allá de la territorialidad y las fronteras geográficas.
- Relación con las colecciones y los contenidos  
La importancia de objetos, temas o contenidos del museo se centra en la relación afectiva y emocional que puedan tener con los visitantes. No busca que éstos sean detonantes de sentimientos para lograr llegar al visitante con información o contenidos en función de una agenda institucional, sino que invita a visitantes/usuarios/beneficiarios a conectar libremente con ellos.
- Enfoque hacia las personas  
El individuo (visitante/usuario/beneficiario) es el centro de las acciones del museo, pero enfocado desde un sentido totalmente humanizado. Cada persona se vuelve protagonista de su experiencia, que se construye desde los afectos propios, desde las necesida-

des e inquietudes individuales y en relación con los sentimientos en conflicto o crisis. Para ello, el museo ofrece herramientas que viabilizan la sanación y contención emocional.

### **Lineamiento educativo**

- Considera los afectos y emociones individuales como el punto central de su accionar educativo.
- Combina corrientes pedagógicas contemporáneas: disruptivas, afectivas, de la liberación.
- Se vale de las pedagogías invisibles como medio de experimentación de estrategias para alcanzar su enfoque de acción prioritario.
- El contexto individual del visitante se potencia y se amplifica en su concepción pedagógica, para orientarse de forma más integral en este aspecto.

### **Relaciones comunitarias**

- Se fundamenta en la *individualidad humanizada* como constructora de cimientos personales que nos encaminan hacia la cohesión comunitaria.
- Plantea ejercicios de sanación emocional desde la humanización, por lo tanto las relaciones humanas, sociales y comunitarias no pueden estar fuera de su discurso.
- Debe buscar estrategias renovadas para alcanzar relaciones comunitarias enfocadas en la individualidad de los integrantes de dichas comunidades.
- No se basa en acciones directas enfocadas en la colectividad, pero considera a la comunidad como una base de su trabajo, ya que individuos y colectividad son causa consecuencia.

A lo largo de este texto, se ha venido realizando un estudio y construyendo esta propuesta teórica preliminar de la *Museología del Alma*, planteada como un complemento a las corrientes museológicas ya consolidadas. Visto que no siempre se contraponen a ellas, sino que las complementa y juega de forma libre y flexible en un entorno social contemporáneo que ha demostrado la necesidad de absoluta flexibilidad, innovación y ruptura de lo tradicionalmente reconocido, aquí, resulta fundamental la revisión comparativa y complementaria de las corrientes museológicas más reconocidas, junto con la propuesta teórica de esta nueva corriente que se resume en el siguiente cuadro.

	MUSEOLOGÍA TRADICIONAL	NUEVA MUSEOLOGÍA	MUSEOLOGÍA SOCIAL	MUSEOLOGÍA CRÍTICA	MUSEOLOGÍA DEL ALMA
<b>Enfoque de acción prioritario</b>	Aborda sus contenidos desde el elitismo académico	Construye relaciones comunitarias horizontales	Busca la transformación social colectiva	Rompe la enseñanza del mito y abre el cuestionamiento de lo establecido	Individualidad humanizada como estrategia para alcanzar la sanación emocional del ser
<b>Espacio del museo</b>	Cuenta con un edificio donde ocurren todas sus dinámicas	Trasciende el edificio y actúa en el territorio	Se relaciona con los territorios y entornos que son trascendentes para la comunidad	Se postula como un espacio provocador	Se postula como un entorno seguro de contención emocional
<b>Colecciones / contenidos del museo</b>	Custodia, salvaguarda e investiga bienes valiosos: históricos, científicos, artísticos	Reconoce diversos tipos de patrimonios	Le da más valor a las demandas de la comunidad que a los objetos	Más que objetos aborda discursos desde diferentes puntos de vista	Contenidos y colecciones son un medio para que el individuo conecte libremente con sus afectos
<b>Público del museo</b>	Abre las puertas a los visitantes para que lo conozcan	La comunidad se relaciona con el museo	Está al servicio de la sociedad de forma horizontal	El visitante es protagonista de su propia narrativa desde la reflexión crítica	El individuo es el centro protagónico de su experiencia desde lo emocional.
<b>Lineamiento educativo</b>	Muestra y enseña a los visitantes los resultados de su investigación y la información que allí guarda	Co-construye con la comunidad los contenidos	Detona propuestas comunitarias frente a la problemática social actual	Propone un modelo dialógico narrativo para el cuestionamiento crítico frente a las verdades oficiales	Considera los afectos y emociones individuales como el punto central de su accionar educativo
<b>Relaciones sociales comunitarias</b>	Se relaciona principalmente con comunidades académicas y educativas como pares del conocimiento	Busca formar parte de la comunidad donde está enclavado y estrechar relaciones sociales	Su razón de ser es la comunidad con el fin de aportar positivamente en el cambio social en relaciones horizontales	Relacionamiento y debate social de forma crítica que construye posturas sólidas desde la voz de cada individuo	Persigue una construcción de colectividad, que surge como consecuencia de la sanación individual

## IV. Para seguir transitando este camino

El texto y las reflexiones aquí presentadas, son una invitación a la construcción y definición de una posible corriente museológica renovada, activa y paralela a la Museología Social, que responda a los nuevos desafíos de nuestra sociedad, y que esté enfocada en el ser humano, sus afectos, y en la construcción de entornos seguros de sanación y contención emocional individual. Es tanto el resultado de las reflexiones generadas por el estudio y análisis de una realidad museológica contemporánea, como también por las acciones que muchos museos han llevado a cabo desde la experimentación y el deseo de

conectar de formas más humanizadas con sus públicos, sobre todo durante estos últimos tiempos que dan cuenta de la necesidad de generar un enfoque más fuerte en el ser, en su individualidad y hacia su sanación emocional.

No se pretende aquí dar por sentada la existencia de una corriente museológica nueva, sino que se busca delinear la base para la reflexión y el reconocimiento de todas aquellas nuevas estrategias que ya han estado ocurriendo en los museos, y que pueden generar una corriente museológica post-pandémica, que siga trazando la evolución de los museos como entidades sociales y en permanente transformación que hemos reconocido, que efectivamente son.

De allí que esta es una invitación abierta para que colectivamente se siga construyendo y trazando el debate alrededor de la propuesta de la *Museología del Alma*, una corriente museológica de acción más humanizada, centrada en la sanación emocional del ser.

## Bibliografía

- Arbeteta Mira, L. (2012). Museología tóxica II: Alucinógenos, una reflexión. En. En Asensio, M., Moreira, D., Asenjo, E. & Castro Y. (Eds.). Criterios y Desarrollos de Musealización. Series de Investigación Iberoamericana de Museología. Año3., Volumen7.
- Bauman, Z. (2013). La cultura en el mundo de la modernidad líquida. México. Fondo de Cultura Económica.
- Bishop, C. (2013). Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art? UK. Koenig Books.
- British Portraits. (s/f). The Emotional Museum. UK. Recuperado de <https://www.britishportraits.org.uk/resources/toolkits/how-to-develop-learning-programmes-and-audience-engagement-with-portraits/learning-in-museums/the-emotional-museum/>
- Burgos Acosta, J. (2015). Los excesos de la razón: hacia la recuperación de las emociones en el concepto del ser humano. En *Franciscanum*164, Vol.lvii.
- Campuzano, J. (2020). Museos Comunitarios. Colombia. Revista Credencial. Recuperado de <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/museos-comunitarios>



- Carabante, J. (2018). Mayo del 68: claves filosóficas de una revuelta posmoderna. Ediciones Rialp.
- CECA LAC. (1 de junio 2020). Encuentro Regional "Educación en museos: cuando más la necesitamos". Video recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=or6dq9nMdmQ>
- Cline, A. The evolving role of the Exhibition and its Impact on Art And Culture. Senior Theses, USA. Trinity College.
- Dapena, I. & Perla, A. (28 de mayo 2020). "El trabajo comunitario del Museo Casa de la Memoria en Medellín durante el brote de COVID-19". En ICOM Voices: <https://icom.museum/es/news/el-trabajo-comunitario-del-museo-casa-de-la-memoria-en-medellin-durante-el-brote-de-covid-19/>
- Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile. (1972). ICOM. <http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/05/declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf>
- Díaz, A. (29 de septiembre de 2018). Colectivismo individualista. El Diario. España. (Artículo web). Recuperado de [https://www.eldiario.es/extremadura/sociedad/colectivismo-individualista\\_129\\_1914202.html](https://www.eldiario.es/extremadura/sociedad/colectivismo-individualista_129_1914202.html)
- Drabble, B., & Martini, F. (2017). Sentimental Museography. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*. Vol4, No.1.
- Durston, J. (23 de agosto de 2013). No finjas más, en el fondo todos odiamos los museos, ¿por qué? En Revista Digital Expansión. (Artículo web). Recuperado de <https://expansion.mx/opinion/2013/08/23/opinion-no-finjas-mas-en-el-fondo-todos-odiamos-los-museos-por-que>
- Enciso Domínguez, G, & Lara, A. (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*.
- Enciso Domínguez, G, & Lara, A. (2014). Emociones y ciencias sociales en el s. XX: la precuela del giro afectivo. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 14(1),263-288.
- Falk, J. & Dierking L. (2013). *The museum experience revisited*. California. Left Coast Press.
- Fleming, D. (Abril de 2016). In Conversation With David Fleming. *MuseumNext Dublin*. Recuperado de: <https://www.museumnext.com/article/david-fleming-museum-director/>
- Fulchieri, B. (11 de diciembre de 2017). "La museología que no sirve para la vida no sirve para nada". Entrevista a Mario de Souza Chagas. En *Revista La Voz*. Argentina. Recuperado de <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/la-museologia-que-no-sirve-para-la-vida-no-sirve-para-nada/>

- Fundación Museos de la Ciudad. (Abril 2013). Resultados del estudio de Percepciones sobre museos y otras actividades culturales. Ecuador. Datanálisis.
- García-Canclini, N. (2010) ¿Los arquitectos y el espectáculos les hacen mal a los museos? En Castillo, A. El museo en escena. Argentina. Editorial Paidós. (pp. 131-144)
- Girault, Y., & Orellana, I. (2020). Actas Coloquio internacional Museología Participativa, Social y Crítica. Chile. Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral. H-Soz-Kult. (Febrero de 2012). Informe de la conferencia: Challenging History Conference, London. Sitio-Web [www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4249](http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4249)>. Hernando, A. (2012). La fantasía de la individualidad: sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno, Vol.3081. Katz Editores.
- Ibermuseos. (Noviembre 2020). Museos y Derechos Humanos, posibles museologías y vinculación con los públicos son destaque en webinario. (Noticia web). Recuperado de <http://www.iber museos.org/recursos/noticias/museos-y-derechos-humanos-posibles-museologias-y-vinculacion-con-los-publicos-son-destaque-en-webinario/>
- ICOM-Ecuador. (Abril 2021). Insumo para la construcción de la nueva definición de museos de ICOM. Ecuador. Fundación Claroscuro.
- Jiménez-Blanco, M. (2014). Una historia del museo en nueve conceptos. España. Ediciones Cátedra.
- Kurnitzky, H. (2013). Museos en la sociedad del olvido. México. Conaculta. Lara, C. (11 de julio de 2007). El sitio arqueológico de Agua Blanca y su museo. Artículo Web. En Arqueología Ecuatoriana. Recuperado de <https://museos.arqueologiaecuadoriana.ec/es/reportajes/3-generalidades/9-el-sitio-arqueologico-de-agua-blanca-y-su-museo>
- Lavado, P. (2012). Museología tóxica. En Asensio, M., Moreira, D., Asenjo, E. & Castro Y. (Eds.) (2012): Criterios y Desarrollos de Musealización. Series de Investigación Iberoamericana de Museología. Año3., Volumen7.
- Llorente, J. (2012). Manual de historia de la museología. España. Ediciones Trea. Macón, C. (s/f). Memoria y giro afectivo: las políticas del arte como desestabilización. Mena, M.G. (2020). Ponencia sobre la implementación de una exposición en pedagogía de los derechos humanos en Ecuador. Encuentro "Museos y Derechos Humanos. Albergar y disponer las memorias del pasado traumático". Ibermuseos y Museo Sitio de Memoria ESMA Argentina.

- MCYP-Ecuador. (Junio 2020). Protocolo para la Activación y/o funcionamiento de los repositorios de la memoria social durante la emergencia sanitaria del Ecuador. MCYP-Ecuador. (9 de diciembre 2020). La exposición itinerante 'Archivo vivo de las Luchas Sociales' inicia gira nacional. Noticia Web. Recuperada de <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/la-exposicion-itinerante-archivo-vivo-de-las-luchas-sociales-inicia-gira-nacional/>
- Moïsi, D. (2009). La geopolítica de las emociones. Colombia. Editorial Norma.
- Munro, E. (2014). Doing emotion work in museums: reconceptualising the role of community engagement practitioners. En *Museum & Society*, 12 (pp.44-60). Museo Archivo de Arquitectura - MAE. Sitio oficial de Facebook. Ecuador. <https://www.facebook.com/MuseoArquitecturaEC>
- Museo de Artes Decorativas - MAD. Sitio oficial de Facebook. Chile. <https://www.facebook.com/museoartesdecorativaschile>
- Museu da República (24 de febrero 2021). Museu da República se torna ponto de vacinação contra a Covid-19. Noticia web. Recuperado de <http://museudarepublica.museus.gov.br/museu-da-republica-se-torna-ponto-de-vacinacao-contra-a-covid-19/>
- Museums Are Not Neutral. Sitio-Web. <https://www.museumsarenotneutral.com/> Museums Associaton. (2013). *Museums Changes Lives*. UK.
- Navarro, Oscar. (2006). Museos y museología: apuntes para una museología crítica. XXIX Congreso Anual del ICOFOM / XV CONGRESO Regional del ICOFOMA-LAM.
- Petitjean, M. & Spire, J. (2018). L'écomusée de Fresnes : retour sur un engagement précoce. (Entrevista). Recuperado de <https://doi.org/10.4000/hommismigrations.6614> Pinto, H. (2015). *Resilient Territories: Innovation and Creativity for New Models fo Regional Development*. UK. Cambridge Scholars Publishing.
- RAE. (2021). Diccionario de la lengua española. Versión on-line. <https://dle.rae.es/> Rivière, G.H. (1993). *La museología Curso de museología / Textos y testimonios*. España. Ediciones Akal.
- Rodríguez Barreto, M. (2019). *El Museo Vibrátil: reflexiones sobre el afecto y el papel del trabajo emocional en los espacios culturales*. Colombia. UNAL.
- Sabaté M, & Gort, R. (2012). *Museo y comunidad un museo para todos los públicos*. España. Editorial Trea.
- Santacana, J., & Martínez, T. (2018). El patrimonio cultural y el sistema emocional: un estado de la cuestión desde la didáctica. En: *Arbor* Vol.194, num. 778.

Ticineto, P, & Halley, J. (2007). *The affective turn: Theorizing the Social*. Duke University Press.

Vargas-Llosa, M. (2012). *La sociedad del espectáculo*. Ecuador. Editorial Alfaguara.

# Museos y revitalización urbana. El caso del MAR, Argentina

**Lic, Andrea Germinario**

Museo Provincial de Arte Contemporáneo, Mar del Plata  
<https://orcid.org/0000-0002-7588-0562> / [avgerminario@gmail.com](mailto:avgerminario@gmail.com)

**Mag, Marcela Ristol**

Universidad Nacional de Mar del Plata  
<https://orcid.org/0000-0003-3765-6604> / [marcelaristol@gmail.com](mailto:marcelaristol@gmail.com)

## Resumen

El presente trabajo indaga acerca de los efectos del Museo Provincial de Arte Contemporáneo (MAR) como agente destacado en el proceso de revitalización urbana de la zona costera norte de la ciudad de Mar del Plata, Argentina. Este análisis de perfil urbanístico reconoce las influencias que poseen estas instituciones culturales, tanto en el tejido urbano, como en el plano social y en el económico. Es más, para profundizar en esta observación se describen otros casos significativos que promueven este fenómeno.

Desde la perspectiva de la museología social, los museos son vistos como un instrumento dinámico capaz de transformar la calidad de vida de las personas, puesto que sus prácticas son apreciadas por la comunidad en términos identitarios y culturales por lo que sucede en su interior, y de igual manera se los considera, como proveedores de agentes en el desarrollo sostenible de las ciudades con influencias hacia el exterior.

**Palabras clave:** Revitalización Urbana. Museología social. Museo MAR.

### **Abstract**

*This paper investigates the effects of the Museo Provincial de Arte Contemporáneo (MAR) as a prominent agent in the process of urban revitalization of the northern coastal area of the city of Mar del Plata, Argentina. This urban profile analysis recognizes the influences that these cultural institutions have, both in the urban fabric, as well as in the social and economic spheres. Moreover, to deepen this observation, other significant cases that promote this phenomenon are described.*

*From the perspective of social museology, museums are seen as a dynamic instrument capable of transforming people's quality of life, since their practices are appreciated by the community in identity and cultural terms for what happens inside, and in the same way, they are considered as providers of agents in the sustainable development of cities with external influences.*

**Key word:** *Urban Revitalization, social museology, Museo MAR*

## **Introducción**

Jaime Lerner (2003), en su libro *Acupuntura Urbana* describe la idea de recobrar la energía a partir de la acción medicinal, la acupuntura, y traslada este hecho significativo al tratamiento que debería darse en las ciudades, en calidad de recuperar o revitalizar aquellos enfermos, débiles, en algo sustancialmente más sano.

Si bien, la distancia conceptual con la noción original es abismal, el autor lo recorre a través de diferentes posturas, situaciones, disposiciones, poniendo el foco en un punto y sus alrededores, con la intención de hacer posibles transformaciones importantes y positivas, es más, indica que quien inicia este proceso como acción, promueve resultados en otros que se animan a generar nuevas acciones, lo que podría denominarse como efecto multiplicador de buenas prácticas.

Esta acupuntura urbana, se traduce tanto en obra, como también en hábitos y costumbres las cuales crean condiciones positivas para la transformación, situación que admite zonas comerciales, espacios públicos, edificios, entre otros. En un intento de asociar estas prácticas con las de los museos, en este trabajo, se destaca, por su propio peso, algunas semejanzas en cuanto a puntos de regeneración que revitalizan la ciudad<sup>1</sup>.

A partir de esto, se entiende que el museo, además de constituir prácticas que son apreciadas por la comunidad en términos identitarios y culturales por lo que sucede en su interior, también es utilizado como agente en el desarrollo sostenible de las ciudades con influencias hacia el exterior. Desde la perspectiva de la museología social, los museos se presentan como herramientas de transformación en la calidad de vida de las personas a nivel urbano y ambiental, económico, cultural y social.

## **Regeneración urbana: implicancias conceptuales**

Para Jaime Lerner (2003) la ciudad es el escenario del encuentro, allí se crean los códigos de convivencia y se construyen identidades. En el vínculo cultura-ciudad consensuar sus elementos siempre es complejo, por lo general, no es lineal ni responde a un patrón con convenciones, debido a que cada una se halla sujeta a múltiples variables, aunque ambas se corresponden de manera histórica y geográfica.

Esta relación, en particular en Sudamérica, ha sido tratada en diferentes ensayos compilados por Adrián Gorelik y Fernanda Arêas Peixoto (2019). En ellos, las ciudades se presentan como arenas culturales, en un proceso de interpenetración donde las dos se activan mutuamente. En América Latina, la sucesión de episodios emblemáticos honra a la ciudad como campo de experimentación cultural, por ejemplo, en Argentina, se menciona a la Reforma Universitaria de 1918 como uno de los primeros movimientos estudiantiles que cobró sentido en las calles de la ciudad cordobesa, u otro espacio consagrado la Rua do Ouvidor en Río de Janeiro, Brasil, cuna de la vida carioca en la que confluyen los estratos sociales más variados: aristocracia, bohemia y sectores populares. No obstante, se evidencia otra relación vincular entre cultura y ciudad fortalecida por la creación de instituciones o proyectos culturales como los teatros, museos y festivales, tanto de incentivos privados como de políticas culturales de gestión pública, con un impacto a nivel urbanístico.

Las reformas estratégicamente planificadas para tornar un sitio más interesante o atractivo para la sociedad son lo que se entiende como regeneración o revitalización urbana. En la escala internacional se observa desde hace tiempo que las ciudades son mutables y que los modos de habitar no

siempre responden a los planes urbanísticos. Es por ello que varias urbes se reconfiguran para que algún entorno se active o para que se mejore la circulación y la calidad de vida de quienes residen.

En la última década del siglo XX, en varias ciudades del mundo se originó un proceso de desindustrialización, evidenciado por el declive de aquellas construcciones y espacios que, en algún momento, tuvieron un rol destacado en la producción, tanto como fábricas en desuso al igual que zonas de depósitos de desechos y también zonas céntricas históricas o edificios comerciales abandonados. Así, la idea de reactivación se instaló al servicio del sector inmobiliario proponiendo a las personas rehabilitar esos edificios deteriorados.

Una de las formas con mayor impacto ha sido la apropiación por parte de artistas de estas arquitecturas en desuso. Autores como Martha Rosler (2017) y Neil Smith (2009) analizan las repercusiones de estos procesos y afirman que estos asentamientos ocasionaron un cambio en esos espacios proporcionando a la zona un aumento del estatus socioeconómico. Sus alrededores se poblaron de espacios culturales, museos, galerías de arte, lugares de autogestión de artistas, como los propulsores de regeneración de estos entornos, y también, del incremento de los valores de las propiedades en servicio del sector de bienes raíces. Este proceso, denominado gentrificación, atrajo a personas a disfrutar y consumir de la industria del arte y también a posicionar en el barrio marcas de renombre, además de los espacios artísticos se sumaron locales de indumentaria y de gastronomía con un perfil elitista.

El Banco Interamericano para el Desarrollo (BID) es una entidad financiera que se autoproclama como impulsora del desarrollo económico, social e institucional de las ciudades a través de su inversión de capitales y recursos para la materialización de proyectos. En el año 2020 publicó *Las Industrias Culturales y Creativas en la revitalización urbana. Guía Práctica* (2020, p.24) allí se define a la revitalización urbana de esta manera:

"La revitalización urbana, o regeneración urbana, se refiere a la reutilización de edificios o zonas que se encuentran en alguna forma de deterioro (físico, funcional, etc.), mediante la intervención física e incorporación de nuevas actividades que generalmente traen beneficios económicos o medioambientales."

A modo de ejemplo, estas vinculaciones se pueden observar en una jurisdicción emblema de la ciudad de Nueva York, el Soho, siendo en sus inicios el «Distrito del hierro fundido» de carácter industrial, luego pasó a de-



nominarse «Distrito de artistas», por sus asentamientos en las arquitecturas deterioradas, y, en la actualidad, se posiciona en uno de los vecindarios más costosos de Manhattan, no solo desde lo habitacional, sino también, desde lo comercial y artístico (Rosler, 2017).

Así lo asevera también el sociólogo y crítico Rodrigo Millán Valdés (2009) al respecto de la influencia de los megaproyectos vinculados con la producción artística contemporánea sobre la competitividad urbana y el afianzamiento de la identidad local. Los museos de arte contemporáneo, las bienales y ferias son las instituciones más reconocidas con este poder de incidencia. El autor relaciona al *marketing* urbano con los Planes Estratégicos de ciudades que buscan entrar en la red de relaciones internacionales con economías neoliberales. La eficacia en la atracción de turismo e inversiones se da con una obra arquitectónica de gran envergadura que sirva como ícono urbano y centro de la acción artística y cultural. Además, estos sitios se postulan como catalizadores de las políticas culturales que reúnen las voluntades públicas y económicas de apertura a la escena global.

Actualmente los museos de arte contemporáneo se instalan como referentes urbanos capaces de activar flujos de inversión, crear empleo y dinamizar áreas deprimidas. Para Millán Valdés (2009), este fenómeno depende de la articulación de las dos esferas, de la economía global y de la gobernabilidad local en un juego de tensiones que debe considerar los variados ejes de acción.

En 2015 la UNESCO publicó la *Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad*, con participación del ICOM, en el que plantea a los museos, además de las funciones primordiales de preservación, investigación y educación la de atender a otras cuestiones relacionadas con los museos en la sociedad. En el documento se reconoce la relevancia de estas instituciones en la transmisión cultural como agentes de cohesión social y desarrollo sostenible. Y distingue que con la globalización aumenta la accesibilidad, pero también la homogeneización, por lo que invitan a salvaguardar la diversidad e identidad propia sin perder la integración en el mundo globalizado. También se hace hincapié en los museos como agentes económicos que, al fomentar las actividades recreativas, turísticas y las Industrias Culturales y Creativas (ICC) se presentan como entidades que contribuyen al bienestar material y espiritual de la ciudadanía. Acerca de la función social se reconoce a los museos como espacios de reflexión y debate sobre los derechos humanos, la igualdad de

género y la diversidad, fomentar la construcción de ciudadanía e identidades colectivas y reforzar vínculos. Así, los museos como impulsores de Industrias Culturales y Creativas deberían ser considerados como un campo inestable y conflictivo donde acontece el vértigo y la tensión entre lo que es posible integrar y lo que no.

## Museo y regeneración urbana

En cuanto a los proyectos museísticos relacionados a esta visión, existe un predominio de museos de gran envergadura que son estudiados por esa tensión. Mientras que entidades como la UNESCO, el ICOM y el BID promueven considerar a los museos como agentes impulsores del desarrollo sostenible de las ciudades, varios análisis teóricos siguen siendo críticos. Estos megaproyectos museísticos de alto impacto suelen responder a las técnicas del *marketing* y *branding*. Al igual que la creación de una marca, estas técnicas amplían los volúmenes de visitantes a modo de masa. Los proyectos desde la perspectiva de la marca se presentan con un gran despliegue del aparato comunicacional para alcanzar a un mayor número de personas, como un producto a ser consumido sin importar su contenido. Pero, también, suelen ser espacios que exceden las fronteras de sus edificios, teniendo un impacto a nivel urbanístico que incluye un mayor número de servicios en su entorno que atraen a más personas a la zona: equipamiento urbano, plazas, gastronomía y servicios en general.

Un caso paradigmático ha sido el del museo Guggenheim de Bilbao, sobre el que reflexiona Iñaki Esteban (2007). El autor define al museo como un ornamento que se vuelve necesario en las ciudades que desean competir en la esfera global. En cuanto a la regeneración urbanística, sostiene que, en su énfasis estético-sensorial, sirve para fundamentar la idea de ciudad abierta a matices que reclaman atención. Mientras que se promueve la activación económica en la esfera global, una política de consenso y una pantalla de imagen pública-política, la función cultural se mantiene en la neutralidad. Así, reafirma el cambio contundente que el museo produce a la ciudad, modificada totalmente por la participación turística en la zona.

Como se mencionó anteriormente, el sector inmobiliario interviene de alguna manera en el proceso de gentrificación, en este punto el geógrafo Neil

Smith (2009) revisa el impacto de bienes raíces en los espacios culturales, y plantea que las inversiones en museos son parte de los procesos integrales de remodelación de las ciudades hacia la economía del ocio y actividades recreativas. Una de sus funciones es crear un edificio simbólico que constituya una marca comercial, además de atraer turismo y locales de índole cultural (galerías de arte, librerías, restaurantes, tiendas de diseño).

Continuando con los análisis críticos del fenómeno, Jesús Pedro Lorente (1999, 2001, 2004, 2007, 2015) afirma que el proceso de gentrificación más que revitalizar la zona, desplaza a las personas desfavorecidas de esa zona a otra, llevando a los alrededores de los museos a un crecimiento del sector terciario y de servicios: gastronomía, bienes raíces y turismo. Uno de los efectos positivos que podría tener esta implantación, afirma Lorente, es la proliferación de galerías de arte y talleres de artistas en las zonas, lo que denomina «barrios de artistas». Pero este efecto no se evidencia hasta que pasa el *boom* mediático y, siempre y cuando, no se haya disparado la especulación inmobiliaria o la inmigración masiva al barrio de nuevos ricos. Estos «barrios de artistas» constituyen un elemento para el desarrollo sostenible en el proceso de transformación de los barrios deprimidos o degradados.

Así mismo, María Ángeles Layuno Rosas (2007) propone un análisis reconociendo que los museos de este tipo no se piensan como un edificio aislado, sino que se proyectan como un complejo que puede llegar a abarcar calles, plazas, cuestiones ambientales, además de las propias del contenido específico de la institución. Por lo tanto, la relación entre el museo y la ciudad puede tener diversos planteamientos. La autora, define a los museos como pilares fundamentales de los planes urbanísticos de regeneración, ya sea de los centros históricos como de otras áreas, entendiendo la importancia de la museografía urbana, a fin de pensar a la ciudad en su conjunto como objeto museístico. De esta manera, el espacio urbano se constituye como una prolongación, al aire libre, del discurso museográfico. Sin embargo, también asegura que la revitalización o regeneración urbana producida como impacto de la implantación de un museo suele verse de inmediato en el sector inmobiliario y terciario.

Al respecto de los museos entendidos desde una perspectiva social, la especialista en educación en museos, Silvia Alderoqui (2008) sostiene que los museos deben ser puntos de encuentro, espacios para la comunicación, foros para compartir y discutir ideas. En tal sentido, sugiere que el éxito de un museo debe considerarse por la cantidad de espacios que dispone para

que sus visitantes se sienten y reflexionen interactuando entre sí. La idea de la autora es que la arquitectura de los museos se proponga a modo de plazas, como espacios públicos donde suceda el intercambio y la construcción de identidades y sentidos.

## Proyecto Culturales con impacto urbano: Argentina

Este fenómeno también se ha desarrollado en Argentina, más precisamente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con la conformación de distritos que pretenden promover inversiones, re-población y la creación de zonas para sectores específicos. De las propuestas que se reconocen en torno a las industrias culturales, se identifican dos: una en el barrio de Barracas el «Distrito del Diseño» y otra, en el vecindario de La Boca el «Distrito de las Artes». Este planeamiento se gestó en una política de regeneración de la zona sur de la ciudad iniciada en el año 2008 (Arqueros y González Redondo, 2017).

El proceso de regeneración del barrio de La Boca se proyectó a partir de la limpieza y saneamiento del Riachuelo<sup>1</sup>, además de la reafirmación de las fachadas coloridas de los *chaperíos*<sup>2</sup> de los conventillos de la calle Caminito, y la inclusión con gran variedad de servicios de entretenimiento. En aquel lugar se ubicaba ya el Museo de Bellas Artes de La Boca, fundado en 1938, en el que se encuentra una gran colección del artista Benito Quinquela Martín (1890-1977). Además, se estableció desde el año 1996 la Fundación Proa, como centro de arte privado generando uno de los espacios de exposición de arte contemporáneo más importantes de la ciudad. En 2011, el gobierno porteño, inauguró otro foco cultural que dialoga con la zona: la Usina del Arte como centro de exposiciones y eventos artísticos instalada en el edificio de la vieja Usina Don Pedro de Mendoza. Como parte del fenómeno también se dio la apertura de talleres de artistas y de varias galerías de arte de carácter independiente en la zona, entre las que se destaca *Barro*<sup>3</sup>, un espacio influyente

---

1. Desembocadura del Río de la Plata.

2. Se denomina a las casas de los conventillos del barrio de la Boca realizadas en chapas.

3. Barro es una galería de arte contemporáneo que representa a artistas argentinos, en general de trayectoria destacada, y promueve el posicionamiento y la comercialización de sus obras de artistas. Cuenta con un espacio de más de 400 metros cuadrados de exhibición, en una nave de estilo industrial y estética portuaria, estimulando el desarrollo de propuestas innovadoras.

en la escena artística contemporánea. Sin embargo, en un análisis crítico sobre los efectos de este proceso, las investigadoras Soledad Arqueros y Carolina González Redondo (2017) plantean que la regeneración en el barrio de La Boca ha servido a la especulación inmobiliaria y nada tiene que ver con las demandas y necesidades de la población que allí radica. Mencionan que, durante el 2016 se expulsó a 1.106 personas en operativos de desalojo de los conventillos por la fuerte presión inmobiliaria.

Este mismo fenómeno fue estudiado en otra ciudad, Rosario, capital de la provincia de Santa Fe, por las investigadoras Alejandra Panozzo Zenere, Sandra Escudero y Paula Vera. Las autoras expresan que la implantación del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) en los viejos silos Davis de la zona portuaria se enmarca en un proceso de rehabilitación urbana de la zona costera de la ciudad. Para Escudero y Panozzo Zenere (2015) la presencia del museo acompaña a un proceso de construcción identitaria, donde dialogan políticas globales en un entorno local. Allí se preserva el patrimonio de aquella histórica ciudad portuaria-industrial, al recuperar el edificio de los silos, mientras que la maniobra se enmarca en discursos globales. De esta manera, las prácticas en museos del siglo XXI le conceden al museo el carácter de marca con un tinte mercantilista, pero que, en este caso, no opacaría a la construcción de una identidad cultural rosarina. Aunque, para Vera (2015) el MACRO es un elemento más del proceso de recualificación urbana a través de estrategias patrimoniales y turísticas en la ciudad de Rosario. Desde su perspectiva, la revitalización costera y los circuitos turísticos no dejan de reproducir un discurso dominante, dejando muchas historias e identidades fuera y afirmándose más como sitios recreativos que como espacios de reflexión crítica. Además, la creación de circuitos y la escenificación de ciertos sectores, es decir, la estetización, van llevando a una paulatina privatización de espacios públicos en pos de construir entornos dignos de ser visitados, transitados y consumidos. En un país que necesita políticas de urbanización urgentes al servicio de la ciudadanía, opina la autora, los museos y centros de arte parecen asentarse para seguir alimentando a los fines comerciales e inmobiliarios, más que culturales.

Con miras a conocer las implicancias del proceso de revitalización urbana, se presenta el caso del MAR (Museo Provincial de Arte Contemporáneo) instalado en la ciudad de Mar del Plata, Argentina.

## Mar del Plata y el Proyecto del Museo Provincial de Arte Contemporáneo (MAR)

La ciudad de Mar del Plata está ubicada en el sudeste de la Provincia de Buenos Aires, sobre la costa atlántica argentina, a un poco más de 400km de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y es uno de los puntos turísticos más importantes del país. Según el Censo Nacional del 2010, la ciudad tiene 618.989 habitantes (Instituto Nacional de Estadística y Censos [INDEC], 2010) y en el período estival recibe a un volumen elevado de personas de todo el país. Informalmente se dice que la población se triplica en verano.

El desarrollo de la ciudad de Mar del Plata durante el siglo XX seguía las líneas de lo productivo: turismo, pesca, textil y construcción, y hacia fines del siglo comenzó a mostrar indicios de agotamiento del modelo. Como varias ciudades latinoamericanas comenzó un período de aumento de la desocupación y una creciente desigualdad que se evidenciaba en la baja de los índices de calidad de vida y en el aumento de la ocupación territorial.

En el contexto de la crisis del año 2001, por iniciativa privada, se inició el desarrollo de un Plan Estratégico para la ciudad. Desde una perspectiva urbanística se consideraron aspectos de infraestructura, productivos y de equilibrio entre la ciudad turística de la costa y el centro, con el resto del tejido. El planeamiento consideraba la intervención mixta de inversiones privadas y de gestiones estatales: municipales, provinciales y nacionales. El Plan incluía, entre otras cosas, la renovación de playas públicas y recuperación de áreas de propiedad municipal linderas a balnearios privados en la franja costera y la reconversión urbana de la «Canchita de los Bomberos» (Municipalidad de General Pueyrredón [MGP], 2006).

Estos terrenos de vacíos urbanos denominados «Canchita de los Bomberos», ubicados en la zona costera norte, constituían un sector verde para el barrio Parque Luro, donde se llevaban a cabo, principalmente, torneos y partidos de fútbol. En la segunda mitad del siglo XX hubo varios proyectos de urbanización públicos y privados, pero todos ellos fueron repudiados por la Sociedad de Fomento del barrio (Fernández Bravo et. al., 2013).

En el documento que acompaña al Plan Estratégico la costa norte se define como el área con mayor potencial de desarrollo arquitectónico que re-



Ubicación del MAR en relación al Centro Cívico de la ciudad de Mar del Plata. Se observa la costanera como continuación de la Ruta Provincial 11, la rotonda de la izquierda del mapa comunica con Av. Constitución hacia Ruta Nacional 2 y la rotonda de la derecha continúa con la RP11 hacia el Sur donde se ubica el Puerto. Fuente: captura de Google Earth editada por las autoras, 2021.

quiere de innovaciones en normativas y proyectos urbanos. En ese sentido, la «Canchita de los Bomberos» se integraba al proyecto de revitalización urbana que pretendía combinar usos residenciales, comerciales y zonas verdes, en un plan unitario que además se relaciona con el sistema costero (MGP, 2006).

Lindera a los terrenos, a menos de 500 mts, se encuentra la Avenida Constitución, un eje comercial que fuera epicentro de los boliches bailables de las últimas décadas del siglo XX conocido como la «Avenida del Ruido». Pero para el momento del planeamiento estratégico, la Av. Constitución funcionaba como centro comercial de ramos generales y como comunicación directa entre la costa y la Autovía 2 –ruta directa a CABA-. Cabe mencionar que el barrio Parque Luro forma parte del eje costero marítimo de la ciudad. Ubicado en la zona norte se presentaba como uno de los barrios con las condiciones socio-habitacionales más favorables (Lucero, 2016) pero sin inversiones públicas y privadas en materia de urbanismo y mantenimiento de playas (Fernández Bravo et. al., 2013).

A fines del 2008, en el marco del programa Bicentenario y Obra Pública Patrimonial de la Provincia de Buenos Aires se proponía la creación de Museo Provincial de Arte Contemporáneo (MPAC) en esos terrenos. El Concurso Nacional de Anteproyectos para el edificio del museo se abrió el 1 de junio de 2009 (Reglamento del Concurso Nacional de Anteproyectos. Museo Provincial de Arte Contemporáneo, 2009). En sus bases se proponía al MPAC como un

edificio de representatividad institucional que se sumaría a la oferta turística y cultural de la ciudad, pudiendo convertirse en un polo de desarrollo significativo con atractivo propio, tanto desde lo arquitectónico como desde el contenido (Reglamento del Concurso Nacional de Anteproyectos. Museo Provincial de Arte Contemporáneo, 2009).

En septiembre de 2009 fue presentado como ganador el proyecto del estudio MONOBLOCK. Según autoridades provinciales el museo sería un potenciador de la oferta cultural y un disparador para el crecimiento de la zona que ya tenía algunas inversiones inmobiliarias (*Teerman anunció que el Museo de Arte será inaugurado en noviembre*, 26 de julio de 2013).

El proyecto del Museo Provincial de Arte Contemporáneo del estudio MONOBLOCK, como lo solicitaba el reglamento del llamado a concurso se concibió como un proyecto integral. Este espacio edilicio de 7.000m<sup>2</sup> se divide en cuatro cajas de hormigón casi cúbicas de alrededor de 20m de altura. En su interior las salas de exposición se presentan neutras y de más de 400m<sup>2</sup> de superficie y 9m de altura. También cuenta con un hall de grandes dimensiones, microcine, cafetería, tienda, guardarrobas, espacio para librería y biblioteca, además de oficinas y talleres y espacio de conservación y restauración (MONOBLOCK, 2014). Según la Memoria Técnica del proyecto, arquitectónicamente, la planta baja del módulo central del edificio se planteó como un espacio abierto y transparente a través de paredes y cerramientos enteramente vidriados que le dan la característica de espacio libre, público y en relación directa a la vida peatonal y barrial de su entorno (*Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata MAR / Monoblock*, 15 ene 2014). El suelo exterior está cubierto de adoquines, cuenta con bancos de hormigón, bicicleteros, un sector verde y un espejo de agua.

En un planeamiento a futuro, para otras instancias constructivas, el proyecto incluye una explanada con mirador que se extendería hasta la costa, incluyendo a la playa vecina como espacio propio y de exposición. También se proyectó una plaza verde en los terrenos aledaños con anfiteatro, cancha, skatepark, fuente de agua, espacios de sombra y descanso.

Así, el 27 de diciembre de 2013 en una jornada iniciada con un acto público se inauguró el museo bajo el nombre MAR, como una especie de juego de palabras. La propuesta cultural para la temporada estival del 2014 se publicita como «VENÍ AL MAR» e incluía una la exposición de arte Pop, en sus salas interiores, y una escultura monumental de un lobo marino recubierto





Acceso del MAR visto desde la costanera. Fuente: archivo propio de las autoras, 2021.

de envoltorios de alfajores Havanna de Marta Minujín, recitales, películas y muestras itinerantes, en el exterior del edificio (Chacón, 2013).

En el folleto de mano de la muestra inicial *El Espíritu Pop* puede leerse que es “el museo más grande y moderno del país que promueve el arte contemporáneo creado por una gestión estatal” (*Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires*, 2014). Asimismo, se afirma que tiene la intención de democratizar el acceso a los bienes culturales, como así también promover el turismo cultural en una ciudad con un turismo propiamente de veraneo. También el museo funciona como un impulso para una zona deprimida de la ciudad que, a diferencia de Buenos Aires, siempre creció mirando al sur. Así, este nuevo polo en el norte ya estaría generando una «viralidad constructiva» sorprendente (de Arteaga, 2015).

## Influencia del MAR como agente de desarrollo de la ciudad

En este punto, antes de comenzar con el desarrollo del tema es conveniente indicar que, históricamente, la Argentina no cuenta con estudios teóricos en demasía, especialmente desde la perspectiva de la museología social. Aunque, en los últimos años este comportamiento se está revirtiendo de

manera paulatina. En el caso del Mar, no posee un corpus significativo de postulados teóricos provisto de la indagación práctica acerca de estudios de públicos que posibiliten una sistematización del asunto. Por ello, el presente trabajo busca aportar elementos para una mayor comprensión del fenómeno en relación con el entorno urbano.

En tanto el Museo Mar, en sus inicios fue proyectado como un agente en el proceso de regeneración de la costa norte de la ciudad de Mar del Plata, en el que se preveía fomentar el desarrollo económico y cultural en la zona, con influencias urbanísticas y sociales.

Las medidas tomadas para la costa norte, en pos de la activación de un nuevo polo urbano en esta zona de la ciudad, fueron acompañadas de la idea de la creación de un hito. Es decir, "un museo como piedra de una escollera enfrentada al mar que mirara hacia la ciudad desde la distancia" (MONOBLOCK, 2014, p.18). Entonces, arquitectónicamente, el MAR se pensó como un portal que marcará el ingreso a la ciudad, como un hito metropolitano que se convirtiera en una referencia dentro del tejido urbano.

En relación con los aspectos más destacados que intervienen en los procesos de revitalización urbana a partir de la creación del MAR se pueden mencionar el impacto sobre el sector privado y en los servicios urbanos en los alrededores de gestión pública.

Al respecto del sector terciario, tanto los bienes raíces como el comercial gastronómico se han visto beneficiados en la zona. El MAR se afirma como un agente impulsor de la costa norte. Entre los efectos inmediatos sobre el sector de bienes raíces se evidencia el aumento de las construcciones de propiedad horizontal que se percibe en los alrededores del museo. En las cercanías a la costa y en las inmediaciones de los terrenos donde se emplazó el MAR, para el año 2009 había varios terrenos vacíos.

Este evidente primer impacto del museo a reconocer coincide con los análisis críticos que plantean Marta Rosler (2017) y Neil Smith (2009) en los que afirman que la implantación de espacios culturales funciona como motor de regeneración del entorno por estetizar. Apuntan que quienes se benefician inmediatamente son el sector inmobiliario, las constructoras, las pequeñas y medianas empresas, quienes poseen propiedades, terrenos o capital para adquirirlos y quienes llevan a cabo las decisiones políticas. También, las inmobiliarias de la zona ven como positivo el hecho de la presencia del museo

como condición de prestigio para promocionar sus propiedades de acuerdo a su cercanía a la institución y al mar. Cabe destacar que no se evidencia que haya presiones sobre residentes para aumentar el valor de las propiedades, el MAR se sitúa en uno de los barrios con mayor índice en las condiciones socio-habitacionales de la ciudad, por lo que, el barrio Parque Luro ya contaba con un cierto estatus social y económico, pero sin inversiones en materia urbanística (Germinario, 2021).

En lo que refiere al sector comercial gastronómico, en las cercanías del museo, desde su inauguración, se afirman cada vez más los locales de moda: las cervecerías artesanales. Con una estética homogénea e impersonal de corte pseudoindustrial, estos locales se afianzan en varios circuitos comerciales de la ciudad y, en la zona de estudio, lo hacen con arquitecturas de grandes dimensiones sobre la Av. Constitución. En las últimas décadas del siglo XX, esta Avenida era conocida como la «Avenida del Ruido» por la elevada concurrencia de personas a los boliches bailables que allí se ubicaban. En estos sitios, ya cerrados, los signos de deterioro eran claros: pastos crecidos, grafitis, entradas tapiadas. Pero, con el crecimiento gastronómico de la zona en los últimos años, a pocos metros de distancia entre sí se pueden encontrar las principales marcas de la bebida fermentada con sus amplios locales, lo que ha llevado a más de una voz a denominar a la Av. Constitución como «Avenida de la cerveza» (*Constitución ahora es la avenida de las cervecerías artesanales*, 7 de enero de 2017). Se puede afirmar, entonces lo que reconocían los análisis críticos del impacto de los museos sobre la regeneración urbana: la influencia de este tipo de instituciones en el crecimiento del sector gastronómico y comercial con un perfil hacia lo exclusivo, las marcas de renombre y locales de moda (Jesús Pedro Lorente, 1999, 2001, 2004, 2007, 2008 y Rosler, 2017). Así, la ciudad se presenta renovada, atractiva y seductora con sitios de lujo y moda esperando ser transitada y consumida (Esteban, 2007 y Vera, 2015).

Como afirman entidades como UNESCO, ICOM y BID, el fomento del empleo en diversos sectores es uno de los efectos positivos del proceso de regeneración urbana y favorece al desarrollo sostenible de la ciudad. Paradójicamente, o no, Mar del Plata es una ciudad con un índice de desempleo muy alto y los dos sectores que inmediatamente se vieron fomentados, construcción y gastronomía, son de los que poseen las condiciones laborales más precarias para las personas que emplean. Tampoco el MAR tiene tantas personas trabajando como para tener un impacto significativo. Por lo que se manifiesta parte de lo que varios análisis criticaban: un impulso económico desigual, viéndose favorecida una clase con capitales de inversión en pro-

iedades, y una homogeneización de propuestas principalmente gastronómicas (Germinario, 2021). Así, queda delineado un potencial análisis a futuro al respecto del aporte al desarrollo sostenible que el MAR pueda hacerle a la ciudad a nivel económico.

Ahora bien, en cuanto a los cambios en los servicios urbanos de gestión pública, el museo se posiciona como intermediario en ese diálogo entre el sector costero y el barrio, asumiendo arquitectónicamente la prolongación de la playa y de los espacios verdes (Germinario, 2021). A continuación, se enumeran algunos de los efectos más significativos:

- La extensión de la escollera promueve una mayor acumulación de arena en la playa y da como resultado más espacio habitable.
- El trazado de calles, el cordón cuneta y el mantenimiento de las mismas agiliza el tránsito y también, por su buen estado, es elegido como sector del aprendizaje de manejo.
- Los predios verdes de los alrededores conocidos como «Canchita de los Bomberos» fueron acondicionados y son mantenidos por las asociaciones vecinales y por la gestión municipal, también se colocaron cestos de basura, bancos y árboles y arbustos.
- La gestión municipal instaló una estación saludable con puestos para hacer ejercicio y juegos de plaza infantiles.

El Reglamento del Concurso de Anteproyectos (Ministerio de Infraestructura y Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires, 28 de abril de 2009) proponía a las áreas exteriores como zonas de acceso con espacios secos y verdes habilitados para muestras y producciones transdisciplinarias y esparcimiento. Así, se los cataloga como espacios de enlace entre las actividades del museo con el área urbana. Entonces, se puede comprobar que como también señalaban Esteban (2007), Lorente (1999, 2001, 2003, 2004, 2007, 2008, 2014, 2015) y Layuno Rosas (2007) el museo se presenta como un complejo urbanístico que abarca modificaciones en el entorno y su equipamiento y mantenimiento, incluso sobre calles y plazas. En este caso particular, el museo se ubica frente a una playa que antes de la creación del mismo no tenía bajadas accesibles ni una extensión que permitiera una gran concurrencia. Por lo que, en verano, se puede ver gente en ojotas y malla, con arena, reposeras y sombrillas, tanto en sus alrededores como en su interior. Desde las prácticas sociales, el museo se vuelve una extensión de la playa. En el MAR el concepto de «arenas culturales» (Gorelik y Arêas Peixoto, 2019) como cruces y activaciones mutuas entre ciudad y cultura no sólo es

metafórico, también es literal: la arena entra al museo y el museo se puede ver desde la arena.

Mientras que la utilización del predio «Canchita de los Bomberos» era netamente deportivo (Fernández Bravo et. al., 2013), con la existencia del museo se ampliaron los usos del espacio. En la ciudad de Mar del Plata hacer deporte al aire libre, tomar mate en la costanera, buscar reparo del viento para tomar sol en reposera, agruparse cerca de un auto con el volumen de la música elevado son prácticas muy habituales que se ven en el espacio público. Así, principalmente fuera de la temporada estival, es decir en otoño, en invierno y en primavera, las tardes de sol son convocantes. Con el clima apropiado, en el exterior del edificio hay tanta o más concurrencia que en el interior del mismo. De esta forma, en sus pocos años de existencia, el museo ha acompañado un proceso de regeneración con hechos concretos y, también, ha generado una apropiación social y simbólica del entorno. La playa más amplia, producto de la extensión de la escollera, es conocida popularmente como «la playa del museo»; la «Canchita de los Bomberos», para quienes no son de la ciudad o del barrio, es la «plaza del museo»; el exterior del edificio, para las personas que se acercan a hacer uso del mismo es denominado como «el museo»<sup>4</sup> (Germinario, 2021).

El museo es utilizado en su exterior como cualquier otro espacio público costero o verde (plaza o parque) con las mismas prácticas habituales, principalmente juventudes reunidas grupalmente para tomar mate. Como afirmaban Smith (2009) y Vera (2015) estos espacios se afianzan como sitios de entretenimiento y ocio, aunque su opinión es crítica, ya que se sostienen que no hay estimulación reflexiva por parte de las instituciones, siguiendo lo que sostiene Layuno Rosas (2007), se puede afirmar que el MAR fue pensado de modo que hay una continuación museográfica en lo urbano.

Entonces, el museo es proyectado de manera expansiva y extensiva, prolongándose hacia el exterior. El discurso de la museografía urbana entiende a la ciudad entera como un objeto museístico, esta prolongación al aire libre permite concebir al exterior como espacio no sólo de exposición, sino también como un elemento susceptible de ser museografiado. Es decir, el exterior del edificio puede ser observable, analizable y activado según las lógicas del museo. Así, concebir al entorno del MAR como parte del museo cambia

---

4. Estas afirmaciones se pueden realizar, por un lado, porque las autoras son marplatenses y es un hecho de conocimiento de la cultura popular, y, por el otro, porque una de ellas es empleada del MAR y su observación cotidiana e interacción con las personas que visitan lo permiten.



Vista posterior del MAR desde la «Canchita de los Bomberos», usos sociales actuales del espacio y nuevas edificaciones. Fuente: archivo propio de las autoras, 2021.

la percepción que se tiene del mismo, incluso transforma cómo se perciben las prácticas sociales que allí se realizan. Desde esta lectura, parece estar aconteciendo aquello que Silvia Alderoqui (2008) proponía acerca de medir el éxito de los museos de acuerdo a una arquitectura a modo de plazas, con espacios públicos donde suceda el intercambio entre las personas. Allí, señala la autora, se da la construcción de identidades y sentidos. También, como sostienen, Escudero y Panozzo Zenere (2015) sobre lo ocurrido en Rosario con la creación del MACRO, en los alrededores del MAR se da una prolongación de las prácticas culturales locales, más allá de que el museo se haya creado bajo los paradigmas globalizantes.

Por lo antes dicho, se reconoce que los alrededores del museo se tornaron más agradables y son elegidos a modo de plaza pública para pasar el rato de encuentro y de ocio. Con esto, se efectiviza el impulso en la mejora en la calidad de vida de la ciudad, como agente reactivador de una zona que se presentaba desolada. El mantenimiento de la infraestructura urbana, los servicios en general y el acondicionamiento del entorno hacen que entre las influencias del MAR que más predominan tengan que ver con la gestión urbano-ambiental y como punto de encuentro social.

Por consiguiente, desde la perspectiva de la museología social, se puede confirmar que el MAR se creó al servicio del desarrollo sostenible de la ciudad de Mar del Plata, aunque se dejan abiertos análisis a futuro. En este caso, el museo existe como un agente en función del Plan Estratégico de Mar del Plata con influencias en el plano económico en el sector privado

(bienes raíces y gastronomía), cultural como institución con contenido específico (arte contemporáneo), urbano-ambiental en el mantenimiento de los servicios (gestión de recursos de la zona), social como punto de encuentro de personas (a modo de plaza). Mientras que el impacto a largo plazo parece estar de la mano de la gestión pública, en el mantenimiento de los alrededores y de los servicios urbanos para atraer a mayor cantidad de personas y generar un punto de encuentro donde se dé el intercambio y la construcción de identidades, en lo que respecta al impulso económico inmediato en el sector privado de bienes raíces y gastronómico sería pertinente hacer una revisión a más largo plazo. Sobre las influencias a nivel cultural, no analizadas en este trabajo, se reconoce su potencial, pero es indispensable una mayor distancia temporal para abordarlas. Al respecto de la vacancia de estudios de públicos se reconoce la necesidad de su implementación, tanto para el tratamiento teórico, como para el mejoramiento en el funcionamiento de la institución, pretendiendo a que este trabajo sea un aporte concreto en esa dirección.

Por último, y a fin de retomar las palabras de Jaime Lerner, en las instrucciones hacia una acupuntura urbana, conformada por múltiples simbologías que el autor recurre con el intento de asociar aquellos aspectos más relevantes que les incumbe a las ciudades, nos demanda a pensar el rol solidario, como refugio, como espacio común, como escenario que deben asumir estas urbes. Cristaliza la ciudad como escenario de encuentro, y en este punto el museo cumple las pretensiones, casi de manera natural, de conformar ese espacio valorado y de apropiación para la comunidad. El MAR se presenta como un punto neurálgico en la acupuntura urbana de la zona costera norte de la ciudad como agente de transformación con influencias positivas.

## Bibliografía

- Alderoqui, S. (2008). Juventud y museos: el efecto mariposa. En *Museos, educación y juventud. Memorias del V Encuentro Regional de América Latina y el Caribe sobre Educación y Acción Cultural en Museos CECA - ICOM* (pp. 75-83), encuentro llevado a cabo en Bogotá, Colombia.
- Arqueros, S. y González Redondo, C. (2017). La política de distritos del sur de Buenos Aires: una mirada en perspectiva. *Quid* 16, (7), pp. 7-29.
- Banco Interamericano para el Desarrollo (2020). *Las industrias culturales y creativas en la revitalización urbana. Guía Práctica*. <https://publications>.



iadb.org/es/las-industrias-culturales-y-creativas-en-la-revitalizacion-urbana-guia-pr%C3%A1ctica

- Chacón, P. E. (2013). El viernes 27, se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo marplatense. *Télam*. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/201312/46019-el-viernes-27-se-inaugura-el-museo-de-arte-contemporaneo-marplatense.php>
- Constitución ahora es la avenida de las cervecerías artesanales*. (7 de enero de 2017). *La Capital*. <https://www.lacapitalmdp.com/constitucion-ahora-es-la-avenida-de-las-cervecerias-artesanales/>
- de Arteaga, A. (30 de enero de 2015). *Sueño de una noche de verano. Arte: dos años de MAR*. La Nación - Cultura. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/arte-dos-anos-de-mar-nid1764341/>
- Escudero, S. y Panozzo Zenere, A. (2015). Identidad de los museos de arte contemporáneo. Entre el patrimonio y el mercado. *Conserva*, (20), pp. 35-45.
- Esteban, I. (2007). *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Bravo, N., Ondartz, A. y Rivera, P. A. (2013). *Impacto Ambiental "Canchita de los Bomberos". Informe Técnico*. [https://issuu.com/latitud-sur/docs/infocch.bb\\_web](https://issuu.com/latitud-sur/docs/infocch.bb_web)
- Germinario, A. (2021). *El museo y la revitalización urbana. El MAR como punto de encuentro de jóvenes* [Tesina de Licenciatura no publicada]. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- Gorelik, A. y Arêas Peixoto, F. (2019). Introducción. Cultura y perspectiva urbana. En A. Gorelik y F. Arêas Peixoto (comps.), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales* (pp. 10-19), Buenos Aires: siglo Veintiuno Editores.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos (2010). *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010*. <https://www.indec.gov.ar/indec/web/Nivel4-Censo-Provincia-3-999-06-357-2010>
- Layuno Rosas, M. A. (2007). El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial. *Oppidum*, (3), pp. 133-164.
- Lerner, J. (2003). *Acupuntura urbana*. Río de Janeiro - San Pablo: Editora Record.
- Lorente, J.P. (1999). Museos y contexto urbano: el caso de los museos de arte contemporáneo. *Revista de Museología*, (17), pp. 44-53.
- (2001). Museums of contemporary art in a changing urban culture. Persistence and transformation of historical patterns. En S. Janssen, M. Halbertsma, T. Ijdens y K. Ernst (eds.). *Trends and Strategies in the Arts*



- and Cultural Industries* (pp. 221-240). Rotterdam: Barjesteh van Waalwijk van Doorn & Co's.
- (2004). Museos y regeneración urbana: del desarrollismo al crecimiento sostenible. *Mus-A*, (4), pp. 27-33.
- (2007). Otra visión sobre el papel social de los museos en Latinoamérica: de las utopías soñadas hace treinta años a la apuesta de hoy por la revitalización urbana. En, M. L. Bellido Gant (coord.). *Apreniendo de Latinoamérica. El museo como protagonista* (pp. 145-166). Gijón: Trea.
- (2015). Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum*, 26 (2), pp. 111-120.
- Lucero, P. I. (2016). *El mapa social de Mar del Plata. Procesos de Producción del espacio urbano y construcción de desigualdades territoriales* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Millán Valdés, R. (2009). Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio. *Revista Eure*, 35 (106), pp. 155-169.
- Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires. (2014). En R. Alonso, *El Espíritu POP* [folleto]. Mar del Plata: MAR.
- Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata MAR / Monoblock. (15 ene 2014). Plataforma Arquitectura. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-326564/museo-de-arte-contemporaneo-de-buenos-aires-monoblock>
- MONOBLOCK. (2014). Más de 7 mil metros cuadrados dedicados al arte. En R. Alonso (coord.), *El Espíritu POP* (pp. 17-19). La Plata: Dirección Provincial de Impresiones del Estado y Boletín Oficial.
- Municipalidad de General Pueyrredón (2006). Plan de Gestión Territorial para el Partido de General Pueyrredón. Mar del Plata, Argentina. <https://www.mardelplata.gov.ar/documentos/planestrategico/planoperativo2006/documentobasepot.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (17 de noviembre de 2015). *Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad de la UNESCO*. París, Francia. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=49357&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=49357&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)
- Ministerio de Infraestructura y Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires (28 de abril de 2009). Reglamento del Concurso Nacional de Anteproyectos. Museo Provincial de Arte Contemporáneo (MPAC). La

Plata, Argentina. <http://docplayer.es/75253975-Mpac-concurso-nacional-de-anteproyectos-museo-provincial-de-arte-contemporaneo-mpac-mar-del-plata-r-e-g-l-a-m-e-n-t-o-d-e-c-o-n-c-u-r-s-o.html>

Rosler, M. (2017). *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Smith, T. (2009). ¿Son los museos tan solo un vehículo al servicio del desarrollo inmobiliario? En M. Neto y A. Ribeiro. *Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 130-149). Barcelona: MACBA.

Vera, P. (2015). Estrategias patrimoniales y turísticas: su incidencia en la configuración urbana. El caso Rosario, Argentina. *Territorios*, 33, pp. 83-102.

Teerman anunció que el Museo de Arte será inaugurado en noviembre. (26 de julio de 2013). La Capital. <http://www.lacapitalmdp.com/noticias/La-Ciudad/2013/07/26/246075.htm>

# Diagnóstico participativo como herramienta para el diseño de ARTEenRED, una propuesta virtual para estimular el uso de contenido cultural local en la comunidad educativa de la ciudad de Quito-Ecuador

**María Carla Freile Freile**

Presidenta Fundación Legarte

[linked/in/carlafreile](https://www.linkedin.com/in/carlafreile) / ORCID: 0000-0002-2450-3230 / [info@fundacionlegarte.org](mailto:info@fundacionlegarte.org)

**Karla Elena Cañizares Tapia**

Vicepresidenta Fundación Legarte

[linked/in/karla-caizares](https://www.linkedin.com/in/karla-caizares) / ORCID: 0000-0002-9578-739X

## Resumen

El sector cultural y, especialmente, el patrimonio cultural tienen un gran potencial educativo para el desarrollo de una ciudadanía participativa con sentido de pertenencia, que valore y respete las diversas identidades de un territorio. Mediante un diagnóstico participativo con estudiantes y profesores de la ciudad de Quito, se identificó de qué manera y qué tan presente se encontraban el arte y la cultura local en las aulas escolares y universitarias. Los principales resultados encontrados nos sirvieron de base para el diseño de una herramienta virtual que busca facilitar la accesibilidad cognitiva y emocional de los estudiantes con el arte y patrimonio local, con el fin de crear una relación más cercana y participativa con las nuevas generaciones.

**Palabras clave:** Patrimonio cultural, educación patrimonial, educación formal, participación, acceso a la cultura.

## Abstract

*The educational potential of a territory's cultural heritage can greatly impact the development of citizens into active participants in their community, members who carry a sense of belonging and who value and respect the various identities of a territory. Via a participatory diagnosis featuring students and teachers across the city of Quito, researchers investigated how school and university*

*classrooms significantly incorporate local art and culture. The study's main results serve as the basis for the design of a virtual tool that seeks to facilitate the cognitive and emotional accessibility of students to local art and heritage, in order to create a closer and more participatory relationship between the new generations and the local cultural sector.*

**Keywords:** *Cultural heritage, heritage education, non-formal education, participation, access to culture.*

## Introducción

Cada día, las carreras de artes y humanidades en Ecuador están desapareciendo por una falta de demanda y valoración de estas áreas del conocimiento, pues solo el 2.7% de los títulos nacionales registrados pertenecen a una carrera dentro de esta rama en los últimos 10 años (SENESCYT 2020)<sup>1</sup>. Entre el 2007 y 2018, el 64% de las postulaciones universitarias se concentraron en 16 de más de 2100 carreras universitarias y técnicas ofertadas en el sistema educativo superior del Ecuador (SENESYCT 2018) y ninguna de estas pertenece a la rama de artes y humanidades; hoy, tres años después, los resultados se mantienen muy similares (SENESCYT 2020).

A partir de estos datos alarmantes, nacen algunas preguntas que originan la investigación presentada en este artículo, con el fin de comprender qué tan dirigida está la gestión cultural hacia la comunidad educativa en el Ecuador y cómo esto afecta la valoración de la artes y cultura local.

A través de un diagnóstico participativo con estudiantes y profesores de nivel bachillerato<sup>2</sup> y universitario de la ciudad de Quito, se identificó la escasa implicación que el sector cultural tiene en el aprendizaje y desarrollo educativo de los jóvenes, que conocen más sobre arte y cultura de otras partes del mundo que de su propio contexto, afectando a largo plazo su empoderamiento y sentido de pertenencia.

---

1. Cabe mencionar que las estadísticas dividen los campos del conocimiento según la UNESCO: Artes, Humanidades, Ciencias sociales, y de comportamiento, Periodismo e Información. Las Ciencias Sociales de educación comercial, administración y derecho no se han tomado en cuenta para la estadística.

2. El bachillerato se denomina a los últimos tres años de educación, que tienen el objetivo de proporcionar una formación interdisciplinaria, técnica o de preparación para acceder a la educación superior, es decir, a la universidad

Por esta razón, nos planteamos el reto de facilitar el acceso y dinamización del arte y patrimonio cultural del Ecuador para que no siga incomunicado de la educación, con el fin de formar jóvenes creativos, que valoren la diversidad cultural y que estén apropiados de su patrimonio cultural.

Es así, que en conjunto con los participantes del diagnóstico, se plantea una primera solución, ARTEenRED, una plataforma digital interactiva para el descubrimiento y aprendizaje del arte y patrimonio cultural del Ecuador. Con el fin de impulsar y motivar la inclusión de mayor y mejor contenido de calidad cultural local en las aulas.

“Se debe hacer valer la importancia de la Ciencia Social, de las Humanidades y del Arte, no como lo anecdótico del desarrollo, sino como aquello que debe servir de columna vertebral a cualquier acción que piense el desarrollo de los pueblos no como un crecimiento económico, sino como el desarrollo digno de su forma de identidad”.

Nuria Sanz, UNESCO (2018)

## Justificación

Para la construcción de una ciudadanía participativa con sentido de pertenencia, que valore y respete las diversas identidades de un territorio, el sector cultural y especialmente el patrimonio, tienen una gran responsabilidad, pues son símbolos que hablan sobre la historia de un lugar y un pueblo.

Desde antaño, el patrimonio cultural fue utilizado para perfilar al estado nación, evidenciando lo que se quiere conservar y lo que se quiere recordar, generando una idea de unidad histórica. Cierto es también, que este proceso, desde sus orígenes, dio paso a mucha desigualdad en su formación y falta de representación para todas las identidades de cada territorio (García, 1999, p. 18). Por lo tanto, muchas veces el patrimonio cultural es visto como ajeno o de carácter elitista, pues no es reconocido o valorizado por quienes no se sienten representados en este. Sin embargo, hoy en día, las nuevas tendencias museológicas quieren cambios en los museos, buscando nuevas estrategias para conectar con sus comunidades. Asimismo, se argumenta que los museos y las instituciones culturales que guardan el patrimonio cultural, no deben exclusivamente dedicarse a la preservación de objetos del pasado, sino que deben implicarse en el presente contribuyendo a generar

una sociedad más justa, asignándole la misma importancia al visitante que a su colección (García I., 2015, p. 40).

Es necesario que los museos que conservan el patrimonio cultural de un pueblo, actúen como entidades de fines sociales, enfocándose en su potencial educativo y en convertirse en lugares de afirmación de la identidad cultural de todas las personas involucradas, a través de la apropiación de espacios y la familiarización de sus contenidos (Mello, 2013, p.104). La conjugación entre la conservación, el uso, la difusión y el acercamiento al conocimiento de estos referentes patrimoniales a su público, debería convertirse en la nueva misión de los museos. Especialmente para el público estudiantil, que es el que más visita estas instituciones y es en quien menos se piensa el momento de diseñar una exposición (Cuenca y Martín, 2014).

Siguiendo la línea de la museóloga Rússio (1990) citada por Mello (2013), analizar y estudiar el patrimonio cultural desde varios puntos de vista contemporáneos, puede ayudar al ser humano a comprender su historia, su relación con la realidad y a empoderarlo para poder actuar sobre esta. De esta forma, el concepto de patrimonio cultural se amplía, e incluye a todo lo que tiene que ver con una comunidad y su entorno, en un tiempo y espacio determinados.

Al mirarlo desde esta perspectiva, Cuenca y Martín (2014), especialistas en educación patrimonial, consideran patrimonio a cualquier elemento del pasado que nos ayude a comprender y a entender nuestro presente como resultado del mismo, así como facilitar el conocimiento de nuestra realidad y sus cambios.

A partir de la comprensión interdisciplinar de nuestro pasado, utilizando el patrimonio cultural como evidencia para este análisis, los estudiantes iniciarán a percibir la necesidad de un desarrollo integral socio-culturalmente comprometido. Esto ayudará para que los estudiantes amplíen el espectro de las disciplinas académicas que se ofrecen y empiecen a cambiar la tendencia de postular a las carreras consideradas como las más exitosas o necesarias para el desarrollo de nuestro país.

La Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT) publica cada semestre, un dossier donde detalla las carreras más y menos postuladas en el Ecuador y las posibilidades de empleabilidad correspondientes. Lamentablemente, como se ha mencionado en la

introducción, hay una tendencia de demanda fuerte en carreras consideradas como tradicionales tales como medicina, derecho, administración de empresas o economía, que no sobrepasan el 4,3% en el mercado laboral nacional.

Esta tendencia ha perdurado por décadas y no está en vista de cambiar, a pesar de las iniciativas del SENESCYT por estimular la postulación a carreras de manufactura, producción o ciencias duras, a través de incentivos laborales y de una oferta amplia de carreras universitarias, técnicas con opciones de financiamiento. Por otro lado, desde hace más de diez años, la oferta y demanda de carreras de artes, humanidades y ciencias sociales han tenido muy pocos cambios y siempre han permanecido en las estadísticas más bajas de titulados (SENESCYT, 2018).

Ante estos datos, efectivamente, en el Ecuador, nos encontramos ante un caso que encaja perfectamente en el paradigma que presentan Romero y Mínguez (2019) en el cual plantean que actualmente, se ha impuesto una lógica de lo económico, cuyo poder configurador afecta a todas las esferas de la vida ciudadana, incluyendo a la escuela, pública y privada.

Suponiendo que los estudiantes, en la mayoría de casos, toman la decisión de qué carrera seguir en los últimos años del colegio, decidimos empezar la investigación con un diagnóstico participativo con estudiantes y docentes de los últimos años del bachillerato, para analizar cuales son los factores que influyen en esta decisión. Del mismo modo, se pretendió indagar si el arte y la cultura local se incluyen dentro del curriculum colegial y cómo el rol educativo de los museos esta siendo o no, aprovechado. De esta forma, podremos conocer el nivel de exposición y participación de los jóvenes al ámbito artístico-humanístico y sus consideraciones o valoraciones sobre el mismo.

Por otro lado, al incluir a estudiantes y profesores de carreras de arte y humanidades a nivel universitario dentro del diagnóstico participativo, podremos entender más a profundidad qué motiva a estas personas a elegir dichas profesiones. Igualmente, indagar si dentro de estos programas se utiliza referencias de cultura y patrimonio local, o si las instituciones culturales fomentan la participación de los estudiantes en sus eventos, programas o propuestas.

Estamos concientes que la inclusión de referencias culturales locales podrían ser transversales en todos los niveles de educación y en diversas

carreras universitarias. Sin embargo, al analizar las materias de colegio y las carreras especializadas en este ámbito, podremos comprender si en realidad existe una gestión cultural dirigida a la educación, pues los estudiantes de estas áreas del conocimiento deberían ser los más expuestos al arte y cultural local.

No basta que los museos estén abiertos a todos gratuitamente y que cumplan con su acción difusora. Según García N. (1999), la rehabilitación real y efectiva del patrimonio cultural debe incluir su apropiación material y simbólica, asumiendo los conflictos históricos que lo acompañan para que pueda contribuir a la construcción de una ciudadanía preocupada por el espacio en el que vive y la calidad de vida que conlleva (p. 33).

## Contexto educativo ecuatoriano

Para poder plantear una propuesta que favorezca la relación entre el sector cultural y el sector educativo, el primer paso fue comprender cómo funciona el sistema de educación a nivel bachillerato. Asimismo, fue clave estudiar en profundidad los fines de la educación básica ecuatoriana y las estrategias que se están implementando para alcanzarlos, con el objetivo de identificar cómo el proyecto podría ser relevante a estos.

Desde inicios del 2021, se están realizando reformas a la Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI), sin embargo, los fines de la educación en el Ecuador establecidos en el Art.3 han permanecido iguales y son, entre otros:

- b. El fortalecimiento y la potenciación de la educación para contribuir al cuidado y preservación de las identidades conforme a la diversidad cultural y las particularidades metodológicas de enseñanza, desde el nivel inicial hasta el nivel superior, bajo criterios de calidad;
- c. El desarrollo de la identidad nacional; de un sentido de pertenencia unitario, intercultural y plurinacional; y de las identidades culturales de los pueblos y nacionalidades que habitan el Ecuador;
- k. El fomento del conocimiento, respeto, valoración, rescate, preservación y promoción del patrimonio natural y cultural tangible e intangible;





Imagen 1. Estudiantes de ECA pintando después de clases voluntariamente. Fuente: Elaboración propia (2019)

- o. La promoción de la formación cívica y ciudadana de una sociedad que aprende, educa y participa permanentemente en el desarrollo nacional; (LOEI, 2011, p. 11)

Además, el artículo 380 de la Constitución del Ecuador, en los numerales 4 y 7, define como responsabilidades del Estado en materia de cultura, *“el establecimiento de políticas e implementación de formas de enseñanza para el desarrollo de una valoración artística y creativa de personas de todas las edades, (...) así como garantizar la diversidad en la oferta cultural y promover la producción nacional de bienes culturales, así como su difusión masiva”* (Constitución del Ecuador, 2008, p.116).

En términos prácticos, para la puesta en marcha de la LOEI en el 2016, se incorporó a todos los niveles de la educación básica y del bachillerato, una nueva malla curricular general para todas las instituciones educativas, en la cual se implementa también una nueva área del conocimiento: Educación Cultural y Artística (ECA) con el fin de cumplir los objetivos y fines establecidos en la ley (Ministerio de Educación, 2019). Esta materia, se conforma de varias disciplinas de las artes y de la valorización de componentes culturales como el patrimonio cultural material e inmaterial, sin tener como primer fin

formar artistas, pero sí empoderar a los estudiantes en el reconocimiento de su creatividad e identidad (Ministerio de Educación, 2019).

Esta área del conocimiento se convirtió entonces en uno de los principales aspectos de esta investigación, pues se quiso analizar el potencial de la misma y qué papel tenía o podría tener el sector cultural para el fortalecimiento de ésta.

No obstante, cabe mencionar que, una de las reformas actuales de la LOEI es el retorno a la especialización de bachilleratos científicos o técnicos, eliminando el tronco común para todos los bachilleratos, donde ECA figuraba (C. Docente, 2021). Todavía no se define si esta materia seguirá funcionando en todas las escuelas y bachilleratos o solamente se impartirá en bachilleratos artísticos, pero esperamos que todos los estudiantes tengan la oportunidad de recibirla en algún punto de su colegiatura.

## **Metodología: Diagnóstico participativo**

Llevar a cabo un diagnóstico participativo con fines claros, ayuda a profundizar o a revelar información desde fuentes primarias. Este tipo de investigación es un método donde la participación y la opinión de los diversos actores que estarán involucrados en el proyecto, son la clave para identificar problemas, diseñar propuestas y así plantear la implementación de proyectos y soluciones (Muños, 2006, 25).

Por otro lado, se utilizaron técnicas de investigación diseñadas con la metodología "*Design Thinking*", herramienta creada para diseñar proyectos innovadores plenamente orientados a crear soluciones que verdaderamente tengan valor para las personas. Se trabaja en tres etapas: empatizar - idear - implementar, siempre de forma participativa con la comunidad para la cual se desea trabajar (IDEO, 2021).

La investigación exploratoria que se realizó para el diseño de este proyecto tuvo dos fases. Se inició en el 2019, con la participación de unidades educativas del Centro Histórico de Quito (CHQ), zona que fue escogida tanto por tratarse de una ciudad declarada como Patrimonio Cultural Mundial y porque

contiene varias unidades educativas (UE) funcionando en su interior, situación que pareció ideal para analizar la relación entre ambos sectores.

Dentro del núcleo patrimonial del CHQ, existen 11 unidades educativas que ofertan bachillerato general unificado. Todos dependen de la misma zona administrativa y se diferencian en su forma de sostenimiento y cantidad de alumnos. Para la investigación, se decidió realizar un grupo focal por tipología de escuela (forma de sostenimiento), sin embargo, existía solamente una unidad educativa particular laica que no quiso colaborar. Por lo tanto, se optó por realizarlo en otra unidad educativa particular religiosa, que es la tipología de escuela dominante en el CHQ.

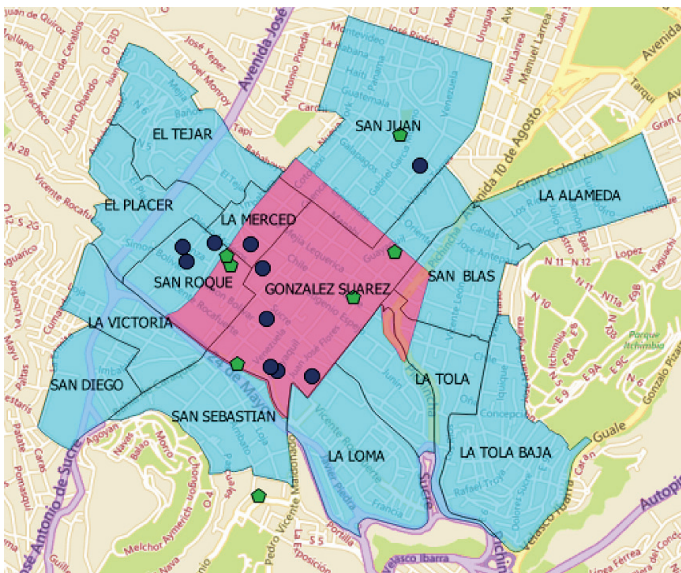


Imagen 2. Unidades educativas en el Centro Histórico de Quito localizadas por barrios. Rojo: Núcleo patrimonial, Azul: Zona Buffer. Fuente: Elaboración propia a partir del dossier UNESCO de Quito (2016) y Ministerio de Educación (2019)

Esta primera fase de la investigación se realizó para el trabajo de fin de master de “Patrimonio Mundial y proyectos Culturales para el Desarrollo” de María Carla Freile (2019), investigación que fue la base exploratoria para el proyecto que se presenta en este artículo.

Sucesivamente, en el 2020 durante la pandemia, se decidió profundizar la investigación en una segunda fase en el ámbito universitario, donde se entrevistaron a estudiantes, investigadores y profesores de diferentes carreras de artes y humanidades locales. Se logró obtener la colaboración de estudiantes y profesores en cinco universidades distintas con el fin de obtener diversidad de opiniones y situaciones. Cuatro de las universidades seleccionadas funcionan en Quito, de las cuales tres son de sostenimiento privado, pero de rangos económicos muy distintos y una es de economía mixta; la quinta funciona en la ciudad de Guayaquil y es una universidad pública. Lamentablemente, no se pudo realizar una selección de instituciones más

variada tanto en ciudades como en tipo de sostenimiento por las restricciones debido a la pandemia, por lo cual, los resultados obtenidos no necesariamente representan una muestra para todo el país.

## **FASE I: BACHILLERATOS DEL CENTRO HISTÓRICO DE QUITO**

Los principales objetivos que guiaron esta primera fase del diagnóstico participativo fueron:

- Conocer los intereses y preferencias académicas actuales de los alumnos de bachillerato, las asignaturas de preferencia, metodologías y características que influyen en estas decisiones.
- Indagar en los intereses profesionales de los alumnos de bachillerato de las unidades educativas del Centro Histórico de Quito. Comprender las razones que influyen en la selección de una profesión y su percepción acerca del sector de las humanidades, artes y cultura.
- Evaluar el área de Educación, Cultural y Artística, su malla curricular, las estrategias pedagógicas utilizadas por los profesores y la importancia que recibe la asignatura por parte de los estudiantes y las autoridades.
- Determinar la relación y colaboración que existe entre el sector cultural del CHQ con las unidades educativas que se encuentran en el mismo entorno.

Se implementaron dos técnicas de investigación cualitativa: entrevistas a profundidad a docentes y grupos de discusión con estudiantes. Se decidió realizar un grupo focal por tipología de escuela (forma de sostenimiento), es decir, 4 grupos: colegio público, fiscomisional, municipal y particular religioso.

Lamentablemente, no hubo la posibilidad de seleccionar los alumnos para los grupos en cada colegio. Se sugirió un grupo de 6 alumnos mixto en género, intereses y capacidades, pero en todas las UE las autoridades escogieron a los presidentes de cada curso.

Todos los grupos estuvieron compuestos por estudiantes de entre 15 y 17 años de edad, pertenecientes a los niveles de 1ro y 2do de bachillerato. Fueron predominantes en cantidad las mujeres y, en ciertos grupos, enviaron a uno o dos estudiantes más de los solicitados. Participaron en total 30

alumnos, no se especificará sus nombres ni los nombres de las instituciones que participaron en el diagnóstico por confidencialidad.

Paralelamente, se realizaron 5 entrevistas a docentes de Educación Cultural y Artística, uno en cada colegio, a excepción de la UE Municipal donde se entrevistó a dos docentes de diferentes cursos, pues era el único colegio que contaba con más de un solo docente para esta materia.

Los docentes de los cuatro colegios tenían perfiles profesionales similares: Licenciados en Educación Técnica, en Dibujo y Marquetería o en Diseño y Cultura Artística<sup>3</sup>, solamente uno de los docentes no tenía ningún grado académico de tercer nivel, pero se dedicaba al arte y a la música desde hace mucho tiempo. Otro elemento de heterogeneidad fue la cantidad de años de experiencia como docentes, el rango iba entre 10 a 35 años.

Con el fin de lograr la participación de los estudiantes en los grupos de discusión, se elaboró una guía temática a desarrollarse con diversas actividades para que los estudiantes se entusiasmen, reflexionen solos y en grupo, y que se refleje la mayor sinceridad posible en las respuestas.

En algunas de las preguntas realizadas, los estudiantes primero escribían sus respuestas en una cartulina individual (imagen 4) y luego se compartía/discutía la respuesta. Mientras que, en otros temas, se utilizaron dinámicas de respuestas rápidas e intuitivas.

## FASE II: ESTUDIANTES Y PROFESORES UNIVERSITARIOS DE CARRERAS DE ARTES Y HUMANIDADES LOCALES

Esta segunda fase de la investigación exploratoria, tuvo el objetivo de identificar la satisfacción tanto académica como personal, de los jóvenes y profesores que han apostado por las artes y humanidades en el Ecuador, e

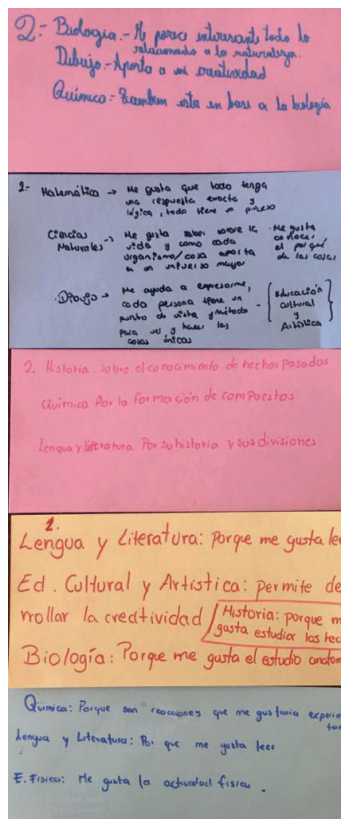


Imagen 3. Respuestas grupos focales de estudiantes: Materias favoritas. Fuente: Elaboración propia (2019)

3. Estas carreras, que se ofertaban a nivel de grado universitario ya no existen más en la educación superior universitaria actual.

identificar nuevamente qué tan involucrado se encuentra el sector artístico-cultural local en el ámbito de la educación superior. Para esto se establecieron tres aspectos principales:

- Comprender cuales son los problemas, necesidades y deseos relacionados a su vida académica y profesional tanto de los estudiantes y profesores de estas áreas del conocimiento.
- Indagar sobre sus intereses, sobre sus experiencias de aprendizaje y/o pedagógicas exitosas y frustraciones relacionadas a sus especialidades en el ámbito local ecuatoriano.
- Determinar la relación y colaboración que existe entre las universidades y la gestión cultural del país.

En este caso, se utilizó solamente la entrevista a profundidad como método de investigación cualitativa. Se entrevistó a cuatro profesores y a cinco estudiantes de diversas universidades, titulaciones y carreras. Por temas de confidencialidad, no se mencionarán los nombres de las universidades ni de las personas entrevistadas, sino solamente las carreras involucradas en la investigación que fueron: Arqueología, Historia del Arte, Restauración y Museología, Artes Visuales, Gestión Cultural, Artes Plásticas y Arquitectura.

Las entrevistas fueron ejecutadas a través de video conferencias por las condiciones del momento cuando el país se encontraba en confinamiento por la pandemia del Covid-19. Esto permitió grabar las entrevistas, siempre con el consentimiento del entrevistado y analizarlas a profundidad con el fin de recabar detalles de cada una.

La intención de ampliar el diagnóstico participativo con estudiantes y profesores a nivel de educación universitaria, fue sobre todo para poder analizar tanto a nivel bachillerato como a nivel universitario, que tan presente está el arte y cultura local dentro de sus respectivos contenidos; sin intenciones de comparar cuantitativamente ni cualitativamente entre ellos.

Finalmente, después de haber analizado los resultados obtenidos en las Fases I y II para la identificación del problema; se recurrió nuevamente a los participantes que también serán beneficiarios del proyecto, para idear posibles soluciones, tal como la metodología del Design Thinking lo recomienda (IDEO, 2021). A través de una encuesta enviada a los participantes, se generó una lluvia de ideas creativas entorno a las siguientes preguntas:



- ¿Cómo podemos motivar a los estudiantes y profesores a utilizar mayor contenido de arte y patrimonio cultural ecuatoriano?
- ¿Cómo o a través de qué medios se podría divulgar contenido de calidad sobre arte y patrimonio cultural ecuatoriano para estimular su uso en estudiantes y profesores, con el fin de fortalecer la valoración, investigación y educación del sector cultural?
- ¿De qué otra forma crees que los museos, centros culturales o artísticos podrían involucrarse más en el sector educativo ecuatoriano, que no sea por una visita al museo?

Se solicitó enlistar más de 4 ideas creativas para cada pregunta con el fin de estimular la imaginación de los participantes y obtener ideas diferentes. Efectivamente, fue un ejercicio simple pero muy enriquecedor pues como el dicho popular dice “dos cabezas piensan mejor que una” y, más aún, si son varias que viven este problema todos los días. Unavez obtenidos los resultados, estos fueron agrupados por ideas similares para visualmente poder identificar cuales ideas de soluciones predominaban o eran más comunes entre los participantes.

### **Cuestiones éticas de la investigación social**

En cualquier investigación académica o exploratoria como es nuestro caso, al realizar investigación con personas, especialmente con menores de edad, es necesario aplicar procedimientos éticos para la obtención de información. Para esto se investigó y adoptó ciertas prácticas y metodologías recomendadas por investigadores sociales de la Universidad de Barcelona que han sido utilizadas en proyectos similares. Se afirmaron dos grandes aspectos éticos, que direccionaron las metodologías a utilizar:

1. La importancia de la implicación, desde un inicio, de todos los agentes a los que va dirigido el proyecto (Boixados, Fernández, Vicente, 2014)
  - Acortar la distancia que existe entre el investigador y los participantes: las preguntas formuladas y vocabulario utilizado generaron confianza con los estudiantes y profesores, evitando que se sientan evaluados y en lugar sientan que están colaborando para un proyecto del cual se van a beneficiar (p.182).
  - La dimensión participativa de la investigación valoró las experiencias de los beneficiarios como verdadera base del conoci-

miento, tal como Beresford y Evans (1999) citados por Baixados, et. al, (2014), recomiendan (p. 184).

- Se trató con respeto a los participantes durante todo el proceso, permitiendo que sus voces sean escuchadas sin juicios de valor por parte del investigador. (p. 184).

## 2. El respeto al principio de autonomía por parte de los sujetos de estudio (Prats, Salazar, Molina, 2016, p. 132)

- Se consideró fundamental el consentimiento informado de las UE, profesores y estudiantes en participar o no de la investigación y salvaguardar la confidencialidad de la información que entregaron. Por este motivo, se prosiguió formalmente con solicitudes escritas y llamadas telefónicas a los rectores de cada institución escolar para proponer la participación de la investigación, explicando de forma clara de qué trataba el proyecto.
- A los alumnos se les aclaró que sus respuestas son anónimas, confidenciales y que no tendrán repercusión en sus evaluaciones. En el caso de los grupos focales, para poder relacionar las respuestas de cada participante, se les proporcionó un sobre con cartulinas donde debían escribir algunas respuestas y volverlas a guardar en el sobre, así se pudo identificar respuestas sin tener nombres.
- Sin embargo, al realizar grabaciones vocales, videos y fotografías se podría identificar a los participantes, por lo que fue necesario también grabar su consentimiento para participar de la investigación.

Por último, es necesario resaltar que cuando se tenga listo un prototipo de la plataforma ARTEenRED, se considerará a los mismos estudiantes y profesores que participaron de la investigación para que lo prueben y aporten con su retroalimentación.

## Resultados y discusión

A continuación, se presenta un informe descriptivo e interpretativo de los resultados obtenidos en el diagnóstico participativo, ofreciendo citas ilustrativas de los diversos grupos focales y entrevistas realizadas. El contenido fue analizado



sobre la base de los temas discutidos y luego clasificado en *clusters*, siguiendo las tendencias y los objetivos en común de las dos fases del diagnóstico.

Es importante resaltar que estos resultados no pretenden ser una muestra estadística de la realidad de todas las instituciones educativas del país, simplemente es un estudio exploratorio para identificar algunos de los problemas e involucrar a una muestra de beneficiarios del proyecto desde la concepción del mismo.

### **OBJ. 1: CONOCER LOS INTERESES ACADÉMICOS, EXPERIENCIAS DE APRENDIZAJE Y MÉTODOS PEDAGÓGICOS GENERALES Y ESPECÍFICOS PARA MATERIAS DEL ÁMBITO ARTÍSTICO CULTURAL.**

En los grupos de discusión, los alumnos de bachillerato escribieron sus tres materias favoritas en un papel y sucesivamente compartieron sus respuestas justificándolas (imagen 4). En esta discusión, se pudieron identificar cuatro criterios por los cuales los alumnos valoran sus asignaturas: las características personales del docente, las metodologías y actividades utilizadas por el profesor, las destrezas positivas adquiridas gracias a la materia y las temáticas estudiadas. Por otro lado, los estudiantes universitarios comentaron directamente acerca de sus materias o experiencias más significativas a través del desarrollo de su carrera universitaria.

Dentro de las características apreciadas del profesor, *“el modo de enseñar”* fue la más destacada en un discurso general, tanto para los alumnos de bachillerato como para los estudiantes universitarios. Esta apreciación, contempla metodologías preferenciales, pero también se refiere al ambiente que el profesor logra obtener dentro del aula. Los alumnos de colegio se sienten afines a las diversas materias por cómo se sienten tratados emocionalmente y si existe conexión con el maestro. Del mismo modo, tanto para universitarios y para colegiales, si el profesor logra *“contagiar su pasión”* y lo demuestra mediante su forma de expresarse, motivará a los estudiantes a compartir el gusto por la materia.

Por otro lado, de manera general en los grupos focales, las metodologías valoradas son aquellas que incorporan talleres, prácticas individuales, en grupo o actividades físicas fuera del aula. En la misma línea, una fracción de dos de los grupos, realizaron una comparación de metodologías de *“estar en actividad mejor que recibiendo clases teóricas... o llenando el libro”* – Estudiante en grupo focal de UE fiscomisional (2019).



Imagen 4. Resultados de las materias favoritas de los alumnos de las 4 Unidades Educativas. Fuente: Elaboración propia (2019)

El momento que se mencionó como una metodología negativa “llenar el libro de ejercicios” hubo un acuerdo general inmediato, acompañado de gestos de aburrimiento y saturación. Los libros de ejercicios, son un recurso educativo elaborado por diferentes editoriales, con el fin de ayudar a los docentes a cumplir con el currículo de cada materia y proporcionan actividades, lecturas y materia teórica. Ciertas unidades educativas solicitan a los alumnos comprar un libro de ejercicios para algunas materias y, por lo tanto, los padres de familia esperan que el libro sea utilizado.

En el caso de los estudiantes universitarios, la falta de práctica profesional durante la carrera fue el reclamo más importante durante las entrevistas. Al profundizar en este tema, salieron reflexiones no solo de las pocas oportunidades que existen para estudiantes de artes y humanidades en realizar pasantías profesionales, sino también de la falta de estudio de ejemplos prácticos locales. El estudiante de arquitectura entrevistado expresó que “durante toda la carrera no hemos visitado ninguna obra en construcción, solo terminadas”. En cambio, los estudiantes de arqueología o restauración defendían que la práctica en campo/talleres es lo que más ayuda en su desarrollo académico/profesional.

Los estudiantes de colegio confirmaron el sentir de los universitarios, pues para la mayoría “hacer experimentos” en clases era una de las actividades que más apreciaban y, por consecuencia, Química estuvo entre las materias favoritas (imagen 5). Mientras que, Lengua y Literatura y Educación Cultural y Artística se destacaron por las destrezas adquiridas a través de la materia. La facultad de “aprender a expresarme mejor” o simplemente de “poder expresarse” fue mencionada por varias fracciones en los grupos refiriéndose a estas asignaturas. Lo cual refleja, que los estudiantes colegiales, aprecian los espacios donde su opinión es escuchada y donde aprenden a transmitir sus ideas y sentimientos de diversas formas.

Por otro lado, Biología e Historia fueron justificadas en una fracción más pequeña de los estudiantes de colegio como materias que “permiten relacionar” y comprender cómo “algo aporta a algo mayor... cómo las cosas

*coexisten entre sí* y *“cómo cada cosa lleva a otra cosa”* – Dos estudiantes en grupos focales distintos de UE particular y municipal (2019). Es interesante que estas destrezas puedan ser percibidas a través de dos áreas del conocimiento tan diversas pero que al mismo tiempo estudian procesos, hechos, evoluciones y consecuencias. De manera análoga, algunos de los temas preferidos para los alumnos universitarios también tienen que ver con estudiar la historia del arte, procesos y técnicas de producción artística.

Para los docentes de bachillerato de ECA, esta materia permite desarrollar la creatividad y afinar la motricidad de los estudiantes. Algunos profesores comentaron cómo los alumnos han ido desarrollando su creatividad sin darse cuenta y que luego la utilizan en proyectos de otras materias también. Igualmente, los profesores universitarios están convencidos de que la educación en artes y humanidades ayuda a los jóvenes a auto conocerse, a desarrollar libertad de expresión y una identidad cultural, sin dejar de respetar al mismo tiempo, otras formas de ver el mundo.

Tanto los docentes de colegio como los profesores universitarios, coinciden que las mejores experiencias pedagógicas que han tenido se han dado cuando han logrado involucrar al estudiante emocionalmente por medio de un *“factor inesperado o sorpresa”*. Conciernen con sus alumnos que el aprendizaje se logra de mejor forma combinando la teoría y la práctica, aunque en ciertos casos por motivos económicos y de instalaciones de las instituciones, la práctica es más complicada de ejecutar.

Una de las profesoras entrevistadas dijo *“a los estudiantes hay que engancharlos, no importa el tema sino cómo lo haces. Les encanta saber el contexto de las obras, el cómo y el porqué de todo”*– Profesora de ECA UE particular (2020). En el ámbito personal, los maestros también disfrutaban del diálogo y participación con sus estudiantes, regresando al tema de lograr un ambiente de confianza y empatía en el aula.

## **OBJ. 2: COMPRENDER CUALES SON LOS PROBLEMAS, NECESIDADES Y DESEOS RELACIONADOS A SU VIDA ACADÉMICA Y/O PROFESIONAL**

Las frustraciones expresadas por los participantes en la investigación aportaron mucho para identificar problemas en común, sobre todo entre los docentes de bachillerato y profesores universitarios. Se identificaron tres puntos de reflexión en común que describen necesidades y deseos relacio-

nados a su experiencia tanto en la investigación, como en la planificación de sus clases de artes y humanidades:

- La infravaloración del arte y la cultura local por parte de autoridades de instituciones educativas y en la sociedad ecuatoriana en general.
- La necesidad de más tiempo para planificar sus clases, investigar y abarcar todos los temas exigidos tanto por el Ministerio de Educación, como por cada universidad.
- La falta de recursos didácticos y acceso limitado a información sobre arte y cultura local.

En el ámbito colegial, el primer punto tuvo muchos comentarios de inconformidad. En dos instituciones mencionaron que las asignaturas como Química y Matemáticas deben mandar tareas a los estudiantes, mientras que materias como Biología, ECA o Filosofía, no tienen autorización para hacerlo. Esto demuestra la prioridad que las autoridades tienen sobre ciertas materias en comparación con las asignaturas de Artes y Humanidades. Por otra parte, en todas las instituciones colegiales se mencionó que a pesar de que ECA es una de las asignaturas que menos horas lectivas tiene, siempre se utiliza su tiempo para actividades extracurriculares o asambleas generales. En consecuencia, no logran cumplir con toda la programación del año. *“Redujeron mi clase a un solo semestre donde tengo que enseñar desde la prehistoria hasta el siglo XX”* – Profesora de Historia del Arte en uno de los bachilleratos particulares (2020).

Este factor también influye en las prioridades de los alumnos y en su visión de *“materias que son importantes”* y materias que no. En los grupos focales, la fracción de cada grupo que seleccionó a ECA o a Educación Física como una de sus materias favoritas, recibió algún comentario jocoso o lo dijo de forma avergonzada y defensiva a pesar que esta fracción de estudiantes no era tan pequeña. Esto radica en la falta de seriedad con la que se toma la materia por parte de los estudiantes (imagen 7). En una fracción importante de cada grupo, parecía estar clasificada como una materia *“fácil”* o no tan relevante, de hecho, en dos de los grupos comentaron que nadie nunca pierde la materia. Esta afirmación también puede aplicarse al ámbito universitario, donde las carreras de artes y humanidades, son las menos prioritarias dentro del presupuesto de las instituciones y la percepción social que se tiene sobre los estudiantes de estas áreas (imagen 6).

Estudiantes de Restauración, de Gestión Cultural y de Arqueología se mostraron molestos de tener el mismo profesor para muchas asigna-

turas, pues sus universidades nunca contrataban profesores nuevos o especializados en diferentes campos para estas carreras. Otro reclamo muy pronunciado durante las entrevistas, fue la falta de libros, artículos e información relacionada a sus carreras en las bibliotecas de sus universidades, sobretudo al tratarse de publicaciones actualizadas y vinculadas a la realidad ecuatoriana y/o latinoamericana. Asimismo, en algunos casos se mencionó que las bases de datos contratadas por las universidades para investigar, eran prioritariamente para carreras científicas o ingenierías *“las bibliotecas virtuales que tenemos acceso en la U tienen más información global que de Ecuador”* - Estudiante de arqueología en universidad privada (2020).

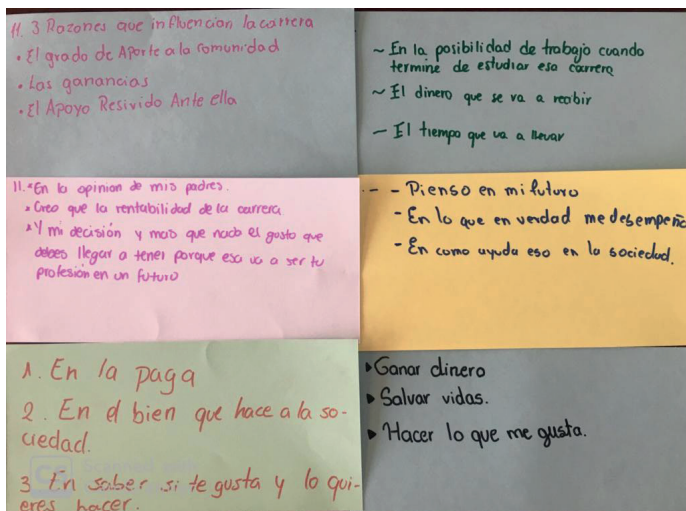


Imagen 5. Respuestas grupos focales: ¿Cuáles 3 razones influyen en la elección de la carrera que quisieras seguir? Fuente: Elaboración propia (2019)

Para los profesores, la falta de tiempo para planificar sus clases también es un problema, sobre todo para los docentes de colegios. En todas las instituciones visitadas a excepción de una, solo tenían contratado un profesor para Educación Cultural y Artística para escuela y bachillerato. Los docentes tienen de 30 a 40 horas lectivas por semana, es decir, que en el mejor de los casos cuentan con 10 horas en toda la semana para planificar su clase para diversos niveles y, de hecho, ninguna de las instituciones pudo proporcionar un *syllabus* para ECA.

Por otro lado, los profesores de universidad sienten que *“son frustrantes las tareas administrativas/gestión que absorben energía y la propia creatividad y capacidad de investigar”*- Profesora de museología en universidad privada (2020) a pesar que las mismas universidades sugieren que sus profesores continúen investigando. Además, dos de los profesores entrevistados reclaman que acceder a instituciones culturales para investigar es un proceso largo y burocrático por la falta de organización del sector, que a veces termi-

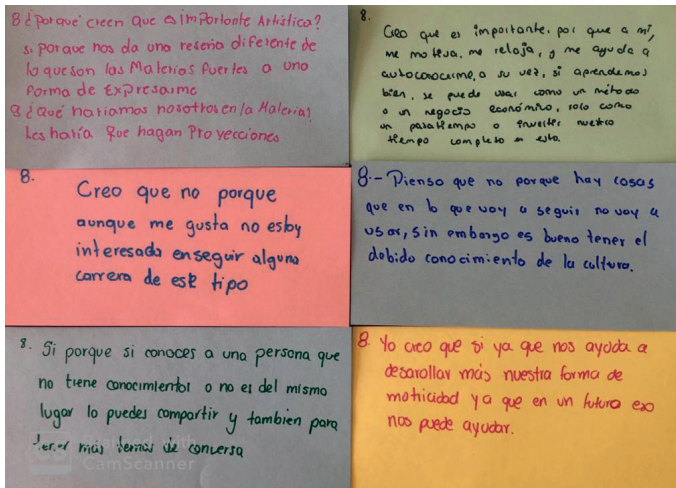


Imagen 6. Respuestas grupos focales: ¿Crees que Educación Cultural y Artística te sirva en el futuro?: Elaboración propia (2019)

na paralizando las investigaciones hasta tener una oportunidad de acceso.

Una de las preguntas realizada en todas las entrevistas, estuvo relacionada con indagar acerca de qué medios, recursos y/o materiales se utilizan tanto para planificar clases, investigar o realizar tareas. Para la mayoría de los bachilleratos, las autoridades solicitan a los estudiantes comprar un libro teórico para la materia ECA y, según los docentes

y estudiantes, tener que realizar los ejercicios propuestos dentro del libro "limita las posibilidades de actividades prácticas" pues pierden mucho tiempo; pero si los padres de familia no ven el libro lleno, reclaman por haberlo comprado. Además, argumentan que el libro tiene muy poco contenido sobre arte y cultura nacional, dificultando lograr la valoración de lo nuestro. Contrariamente, en la UE Municipal, las profesoras solicitaron la compra de un texto de apoyo para la materia, sobretodo si el texto incluía actividades para los temas nuevos que no estaban seguras de como implementar.

En cambio, los profesores universitarios han ido recolectando publicaciones, libros e imágenes a lo largo de su carrera, que utilizan como recursos para impartir sus clases. Una de las profesoras de historia del arte comentó que en los años ochenta cuando inició su carrera como profesora en los Estados Unidos, solían tener una colección de slides con fotografías de obras de los museos para utilizar como recurso didáctico. Hoy en día, busca en las colecciones digitalizadas de museos alrededor del mundo, pero mencionó que de obras ecuatorianas es mucho más complicado conseguir. Otra de las profesoras también argumentó en este sentido contándonos que, durante las clases virtuales por la pandemia, tuvo una muy buena experiencia utilizando la plataforma "Google Arts and Culture" con sus alumnos, pero que la cantidad de contenido visual local que se encuentra en esta plataforma es muy escasa, limitando el interés de los estudiantes, pues "para los millenials

*sino está en el internet no hay información”* – Profesora de Historia del Arte en universidad privada (2020).

Esta afirmación lamentablemente la confirman los mismos estudiantes, quienes en su gran mayoría investigan a través del internet, *“los profes sí nos mandan a buscar información en bibliotecas, pero yo nunca voy, que pereza”*– Estudiante de Artes Plásticas universidad pública (2020). Además, los estudiantes de Artes Plásticas y Gestión Cultural mencionaron que, muchas veces los horarios de los museos y las reglas establecidas de *“no tomar fotografías”* dificultaban realizar ciertas tareas y que, por obvias razones, el acceso a los museos desde el inicio de la pandemia ha sido todavía más complicado.

Los estudiantes entrevistados pertenecen a una generación nativa digital y por lo tanto utilizan este medio para entretenerse pero también para aprender. Muchos mencionaron que les gusta ver documentales, videos explicativos, conferencias, imágenes e incluso podcasts relacionados a su carrera. No obstante, el momento de preguntarles sobre referentes ecuatorianos de su profesión, fueron muy pocos los que pudieron mencionar, demostrando la falta de ejemplos de arte y cultura local que se enseñan en las instituciones educativas. De hecho, el estudiante de Arquitectura dijo directamente *“me hubiera gustado estudiar más sobre arquitectura ecuatoriana, pues siempre usábamos de referencia a arquitectos extranjeros y diseñábamos cosas imposibles de hacer aquí”*.

De igual forma, las estudiantes de Gestión Cultural, Artes Plásticas y la de Arqueología reflexionaron acerca de cómo fomentar a las personas a investigar sobre su propia cultura, difundiendo la historia y arte local a través de formas atractivas para todos, pues la mayoría de personas *“no aman el arte porque no lo conocen”* – Estudiante de Arqueología en universidad privada (2020).

### **OBJ. 3: DETERMINAR LA RELACIÓN Y COLABORACIÓN QUE EXISTE ENTRE EL SECTOR EDUCATIVO EN NIVELES DE BACHILLERATO Y SUPERIORES CON EL SECTOR ARTÍSTICO-CULTURAL LOCAL**

Este objetivo de la investigación fue abordado desde diversas perspectivas. En primera instancia, con los alumnos que participaron en los grupos de discusión, se dialogó acerca de las visitas académicas a museos, eventos culturales y sitios patrimoniales. Los comentarios fueron dominados solamente por una fracción pequeña de cada grupo y, además, muchos no



podieron recordar el nombre de los museos; se los identificó por su descripción. En la mayoría de grupos, los estudiantes trataban de recordar las visitas en conjunto, lo cuál hace suponer que no habían realizado ninguna visita recientemente.

Esta suposición se confirmó en dos grupos con alumnos que aseguraron que desde que terminaron la educación básica *"no nos sacan a ningún lado"*. Al parecer, cuando los alumnos entran al bachillerato, en lugar de hacer las visitas durante las horas de clase, las deben hacer como una tarea. Después de lo cual, deben llenar un cuestionario o en la mayoría de casos hacer un resumen y adjuntar fotografías de evidencia. En uno de los grupos recordaron que después de asistir a la Feria del Libro, tuvieron que entregar un resumen de su visita.

Dos de los colegios que fueron parte de la investigación contaban con un museo interno, pues el colegio, así como el museo, son parte de conventos coloniales. No obstante, los alumnos tampoco recordaban haberlo visitado muchas veces y no parecían muy entusiasmados al recordar.

En ningún caso con la materia de ECA, se había realizado visitas fuera de la institución. En el caso del colegio municipal, los profesores justificaron que los trámites burocráticos son complicados y que las salidas académicas por lo menos toman toda una mañana, *"tendríamos que tomarnos horas de otras materias y eso no lo van a permitir"*.

En el caso de los colegios particulares, los profesores argumentaron que los chicos ya realizan salidas a museos en otras materias y que no tiene sentido repetirlas. Este argumento demuestra lo poco que los mismos docentes conocen del sector cultural, pues los chicos recordaron solo 5 de más de 70 museos que existen en la ciudad de Quito (SMQ, 2019). Por otro lado, comentaron que los padres de familia se preocupan por la seguridad de sus hijos y prefieren que no se programen tantas salidas.

## **ASPECTOS POSITIVOS Y NEGATIVOS DE LAS VISITAS ESCOLARES A MUSEOS**

Las visitas a los museos fueron valoradas de forma muy similar por parte de los grupos de estudiantes y los profesores. De forma casi general, todos los participantes de la investigación gustan de visitar los museos para aprender sobre nuestro pasado, porque aprenden *"observando, en lugar que*



*escuchando*” y el museo permite salir de la rutina normal de clases. Además, les gusta más cuando las visitas son guiadas, en lugar que tener que leer los textos para entender el mensaje.

Sin embargo, los estudiantes de colegio comentaron qué durante las visitas, sus compañeros no prestan atención y se distraen mucho, razón por la que algunos justifican el hecho de que ya no hacen visitas. Además, la gran mayoría de los participantes no visitan museos en su tiempo libre, incluyendo los alumnos que viven en el CHQ y que tienen muchos museos cerca.

La mayor parte de características negativas de las visitas a los museos fueron comunes para todos los participantes. Entre estas destacaron la falta de actividades dinámicas o interactivas y el exceso de texto dentro de las exposiciones. Profesores y estudiantes desearían que haya más guías disponibles y que el recorrido incluya más actividades.

Una fracción pequeña de uno de los grupos, explicó que no les gusta visitar museos porque siempre es lo mismo *“caminas, paras y explican”*. Esta argumentación fue muy sincera y provocó una reacción nerviosa en el resto de sus compañeros, quienes respondieron que dependía del museo, pero en realidad, nadie se opuso a la opinión.

Los profesores sugirieron que, dado que es tan complicado realizar visitas, los museos deberían entrar a los colegios e incentivar a que los estudiantes y profesores los visiten de forma independiente. Además, complementaron las opiniones de sus estudiantes recomendando a los museos que organicen recorridos que impacten al estudiante, que los hagan sentir parte e inspiren su creatividad.

Asimismo, dos profesores de colegio expresaron que sería mejor hacer salidas a espectáculos de artes escénicas, talleres o recorridos teatralizados que inspiran más a los estudiantes. Sin embargo, reconocieron que es complicado, porque las salidas deben ser contempladas con mucho tiempo de anticipación y no se da espacio a la espontaneidad.

Del mismo modo, en el caso de los estudiantes universitarios de carreras de artes y humanidades, la gran mayoría expresó que les gusta visitar museos a pesar de que no lo hacen frecuentemente. El estudiante de arquitectura argumentó que los *“museos están dirigidos para turistas con información básica, simple y nunca tienen algo nuevo”*, a pesar de que esta afirmación no sea

cierta para todos los museos, es una percepción válida de un estudiante local, que no siente que los museos están a servicio de la comunidad estudiantil.

Por otro lado, la estudiante de Artes Plásticas, se mostró muy preocupada de no saber *“que es lo que tenemos que hacer para exponer en los museos”*, manifestó que quisiera que existan más espacios para estudiantes o artistas actuales para exponer dentro de los mismos. Estudiantes de Restauración y Arqueología expresaron que los museos deberían ser utilizados como espacios para educar y que los profesores deberían incluir a los museos en sus clases, *“quisiera ir a clases en el museo, no solo para que me den un tour”* - Estudiante de restauración en una universidad de economía mixta (2020).

Los profesores universitarios no comentaron mucho sobre salidas con sus estudiantes a los museos, pero sí fueron críticos sobre cómo los museos deberían replantearse con el presente y ser más creativos en sus formas de comunicar para atraer a más visitantes. A su modo de ver, *“las actividades educativas que existen en los museos son planteadas exclusivamente para niños y está muy bien, pero no es el único público que puede aprender al ir a un museo”*- Profesora de Historia del Arte en universidad privada. Por último, dos de las profesoras entrevistadas, argumentaron que se debería aprovechar y vincular el trabajo de los académicos e investigadores de las universidades para crear nuevos discursos dentro de los museos y que estos se conviertan en aliados del sector educativo universitario.

Los participantes universitarios que fueron entrevistados durante el confinamiento de la pandemia, expresaron el reto que ha sido tanto dar clases como estudiar de forma virtual, sobre todo las asignaturas de naturaleza práctica. Sin embargo, comentaron sobre estrategias positivas que han desarrollado para suplir la necesidad de crear ambientes de aprendizaje en conjunto. En el caso de la estudiante de Restauración, por ejemplo, relató que en una de sus clases crearon un blog para compartir los ejercicios prácticos que habían realizado y discutir sobre su experiencia y aprendizaje. Asimismo, la estudiante de Artes Plásticas nos comentó que, su universidad creó una plataforma para que los estudiantes publiquen sus obras y de esta forma continuar construyendo una comunidad creativa.

Una de las profesoras argumentó que la virtualidad durante el confinamiento también tiene efectos positivos, pues ella logró seguir varios cursos internacionales al mismo tiempo, donde conoció a colegas de todo el mundo que de otra forma hubiese sido más complicado. Por último, la estudiante de

Arqueología habló muy positivamente acerca de una experiencia en la que participó como mediadora en el museo arqueológico de su universidad. En conjunto con el museo, realizaron un taller virtual para jóvenes que ayude a divulgar y generar interés en la arqueología a través de temas que generen interés, como por ejemplo el tatuaje y la decoración corporal de culturas pasadas, observando y reconociendo este tema a través de los objetos del pasado. Además, comentó que antes de la pandemia había realizado un taller similar presencial, pero que no había tenido tanta acogida como tuvo el virtual *“pues participaron estudiantes hasta de otras ciudades”*.

A partir de la comparación de los resultados del diagnóstico participativo con la comunidad educativa colegial y con la comunidad educativa universitaria se identificaron tres problemas de raíz:

- La gestión cultural no está dirigida a las unidades educativas ni a las universidades.
- Existe una infravaloración de la formación académica en artes y humanidades por parte de las autoridades administrativas de las unidades educativas y universitarias.
- Se necesita desarrollar recursos y herramientas educativas fácilmente accesibles e interactivas para fomentar el uso de referencias de arte y cultural local en las aulas, tanto a nivel escolar como a nivel universitario.

Efectivamente existe un problema de comunicación entre el sector cultural y patrimonial con la educación en artes y humanidades, pues en ningún nivel de formación académica se utiliza arte y cultura local como una referencia. Por lo tanto, el patrimonio cultural se encuentra desapropiado y en desuso, afectando a la larga, el sentido de pertenencia e identidad cultural de los jóvenes.

## Proyecto ARTEenRED

La investigación realizada permitió explorar y comprender más a profundidad las necesidades del sector educativo de artes y humanidades tanto en colegios como en universidades en la ciudad de Quito, advirtiendo la necesidad de renovar ciertos métodos pedagógicos y estrategias para que la comunidad educativa se vea estimulada e interesada en utilizar arte, patrimonio y cultura

local en las aulas. Por otro lado, se investigó acerca de proyectos y políticas de educación artística y patrimonial que han sido exitosos en otros países. Estos ejemplos, ayudaron como referencia para idear estrategias adecuadas para el contexto quiteño.

Según Joaquín Prats (2001), los factores que podrían mejorar la función educativa de las instalaciones culturales y patrimoniales en primer lugar dependen de una voluntad política de potencializar el patrimonio, canalizándolo hacia una valoración social y uso en la educación. En segundo lugar, se debería dar prioridad a estrategias de difusión de la cultura y adoptar nuevos discursos museográficos que superen la simple exposición contemplativa e informativa de los bienes culturales. Por último, pone a consideración la didáctica, como elemento primordial para la transformación de las artes y el patrimonio como instrumentos reales de aprendizaje y de interpretación del pasado.

En este sentido, se encuentra el ejemplo de Québec, donde desde el 2003, nace una política educacional en la cual se recomienda la inclusión de contenido cultural en el aprendizaje de los estudiantes para mejorar el contenido cultural del currículo. Una de sus estrategias, fue poner a disposición nacional "*The Repertoire*", una fuente de información digital para escuelas y organizaciones que planean actividades culturales para jóvenes; donde se facilita la colaboración entre museos, sitios patrimoniales y actores culturales para motivar la participación y actividades con los colegios (Ministerio de Educación Québec, 2019, 43).

Mientras que, existen también propuestas para renovar la pedagogía de las artes y humanidades, donde analizamos el ejemplo de la empresa española *Schola Didacta Activa* que se dedican a crear laboratorios y talleres educativos para implementar tanto en escuelas como en espacios patrimoniales. Utilizan el método científico como nueva estrategia didáctica de las ciencias sociales, para, de esta forma, lograr desarrollar interés en la historia, el arte y el patrimonio, poniendo al participante como protagonista de su proceso de aprendizaje (Boj, Castellano, Poblador, 2012, p.28).

Es solo a partir del análisis de todo este proceso de investigación colectiva y búsqueda de referencias de proyectos exitosos, que surge una primera idea de proyecto para el reto identificado. Conectar al sector educativo y al sector cultural mediante una plataforma digital interactiva y personalizada que facilite el acceso y la dinamización del arte y el patrimonio

cultural ecuatoriano para fomentar su valoración, la investigación y la educación cultural.

El proyecto ARTEenRED, busca renovar la comunicación entre el arte y patrimonio local y los jóvenes, a través de un medio alternativo digital que permita divulgar y generar nuevos discursos sobre colecciones de museos, sitios arqueológicos, arquitectura y ciudades patrimoniales. Concordando con Auado (2016), facilitar la accesibilidad cognitiva y emocional de los jóvenes a las colecciones de bienes culturales, permitirá crear una relación más estrecha y participativa con las nuevas generacion es (p. 2).

Se pretende también, poner a disposición varios recursos digitales para la investigación y planificación de asignaturas relacionadas, tales como artículos, actividades, libros y publicaciones especializadas en arte y patrimonio del país y de la región.

Del mismo modo, se procurará hablar de arte involucrando discursos de sociedad y política para otorgar un sentido crítico a las interpretaciones del patrimonio cultural, utilizándolo para comprender los conflictos y necesidades del pasado, y cómo se reflejan en la sociedad actual. Además, se buscará generar nuevos contenidos curados por profesionales o investigadores de origen y pensamientos diversos, para no marcar, como históricamente ha sucedido, un discurso único y certero.

Asimismo, una de las ideas más reiteradas durante la investigación, fue la inclinación por aprender mediante la experiencia o mediante el juego (imagen 9). Por ende, ARTEenRED buscará enriquecer el proceso de descubrimiento y sentido de pertenencia del patrimonio mediante el diseño de

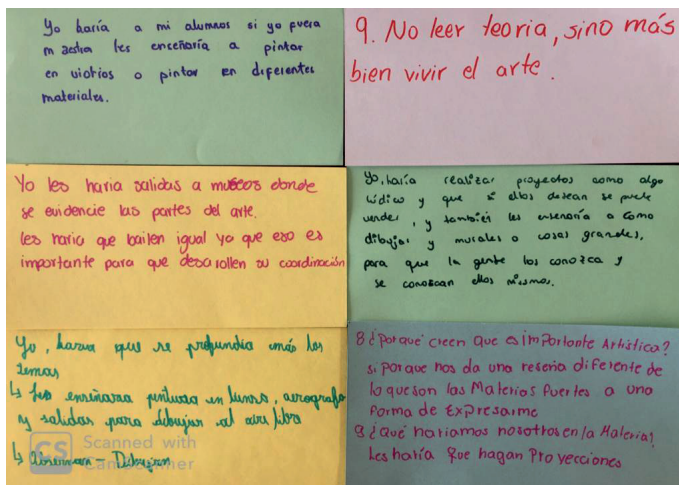


Imagen 7. Respuestas grupos focales: Si tú fueras el profe de ECA ¿cómo serían tus clases? Fuente: Elaboración propia (2019)



Imagen 8. Patio interno de colegio en el Centro Histórico de Quito. Fuente: Elaboración propia (2019)

sistemas de recompensas y gamificación para motivar a los usuarios digitales a incrementar su participación real en eventos y sitios culturales del país.

La plataforma estará enfocada en llegar a estudiantes de bachillerato y universidad, pero sobre todo a jóvenes de las 317 carreras universitarias y tecnológicas de artes y humanidades que se ofrecen en el país, con una media de 15.000 estudiantes matriculados por año (SENESCYT 2019). Estos datos no incluyen a estudiantes de arquitectura y turismo, pues están contados en otras ramas del conocimiento, pero que también podrían hacer uso de la plataforma durante su formación académica. Además, existen 2200 docentes de Educación Cultural y Artística a nivel de escuela y bachillerato que también podrán hacer uso de la herramienta para planificar sus clases y estimular en sus estudiantes el interés por la cultura, a través de un lenguaje cercano a su realidad.

Al tener un grupo objetivo, podremos enfocar los contenidos para llegar más efectivamente a ellos, pero cabe resaltar que al tratarse de una plataforma digital, el contenido estará disponible para toda persona con acceso

a internet. Este proyecto tiene el potencial de llevar el arte y patrimonio del Ecuador a todo el mundo a través de la virtualidad, abriendo oportunidades para el intercambio cultural y revalorización del turismo cultural en el país.

En este momento el proyecto se encuentra en fase de prototipado. La plataforma web ARTEenRED será lanzada en febrero 2022 en una fase beta para probar las herramientas diseñadas en conjunto con nuestros beneficiarios objetivos y actores estratégicos. En el marco de la gestión del proyecto, a pesar de tratarse de una iniciativa privada promocionada por Fundación Legarte, algunas instituciones públicas del ámbito del sector de patrimonio cultural en la ciudad se han visto muy interesadas en colaborar. Además, varios museos se están sumando a la iniciativa para enriquecer esta herramienta de difusión de nuestro patrimonio cultural y el proyecto ha recibido el aval institucional de ICOM Ecuador.

## Conclusiones

*“Es la comunidad, la mejor protagonista de la investigación sobre sus problemas y la verdaderamente preparada para su explicación e interpretación integrales. Su participación no es un método, sino más bien un principio.” (Muiños, 2006, p. 26).*

Mediante el diagnóstico participativo realizado con la comunidad educativa de artes y humanidades en la ciudad de Quito, se ha mostrado evidente la necesidad del fortalecimiento y trabajo en conjunto entre el sector cultural y el sector educativo de la ciudad. No solamente para motivar a las nuevas generaciones a diversificar sus intereses profesionales y dar oportunidad a las artes y humanidades, sino para transformar los usos del arte y patrimonio como herramientas educativas, que contribuyan a formar jóvenes creativos, empoderados y con sentido de pertenencia.

No obstante, para que esto sea posible el primer paso es democratizar el acceso a la cultura y renovar las estrategias de comunicación del arte y patrimonio cultural local; con el fin de facilitar y promover una relación más estrecha con el sector educativo y una participación más activa de las nuevas generaciones. ARTEenRED, es una primera propuesta para llegar a este objetivo mediante las oportunidades que proporciona la tecnología.



La constante retroalimentación y participación colectiva ha sido clave para el diseño de la plataforma digital ARTEenRED, que busca ser un medio alternativo digital que permita divulgar arte y patrimonio cultural, generando nuevos discursos desde distintas presepectivas que se relacionen con el contexto y realidad de los estudiantes. Es preciso señalar, que el proyecto se encuentra en fase de prototipado y se procurará evaluarlo constantemente con los beneficiarios para asegurar el desarrollo de un proyecto valioso y relevante para su propia comunidad.

Sin duda, la tecnología no es la única solución para dinamizar y potenciar el uso del arte y patrimonio cultural en la educación, pero puede ser una herramienta útil para el descubrimiento y un llamado a la acción de los nativos digitales a revalorizar y participar de la oferta cultural local.

## Referencias

- Asamblea Nacional del Ecuador (2008), Constitución de la República del Ecuador, Referenciado el 08 de julio de 2019 de: [https://www.asamblea-nacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion\\_de\\_bolsillo.pdf](https://www.asamblea-nacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion_de_bolsillo.pdf)
- Auado C. (2016), "Gamificación y Content Marketing para promover la visita a museos de los nativos digitales", Congreso Internacional en Educación, Artes y Humanidades (CIEDARH), Universidad Francisco de Paula Santander, Referenciado el 14 de abril de 2020 de: <https://www.researchgate.net/publication/299352479>
- Boj I., Castellano I., Poblador E., (2012), Schola Didáctica Activa, a company that puts in value the cultural heritage. Annali Università degli Studi di Ferrara, ISSN 1824-2707 Referenciado el 10 de abril de 2020 de: [https://www.academia.edu/26271005/Schola\\_Did%C3%A0ctica\\_Activa\\_unimpresa\\_che\\_valorizza\\_il\\_patrimonio\\_culturale](https://www.academia.edu/26271005/Schola_Did%C3%A0ctica_Activa_unimpresa_che_valorizza_il_patrimonio_culturale)
- Boixadòs A., Fernández R., Vicente I. (2014). La participación de los actores en la investigación en Trabajo Social: una dimensión ética necesaria. Azarbe-Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar, N.3, Universidad de Barcelona.
- Cooperación Docente (2021), LOEI 2021-Reforma a la Ley Orgánica de Educación Intercultural. Referenciado el 8 de abril de 2021 de: <https://cooperaciondocente.com/loei-2021-reforma-a-la-ley-organica-de-educacion-intercultural/#:~:text=LOEI%202021%20%E2%80%93%20Reforma%20>



a%20la%20Ley%20Org%C3%A1nica%20de%20Educaci%C3%B3n%20Intercultural&text=Se%20establece%20un%20Sistema%20Nacional,las%20comunidades%2C%20pueblos%20y%20nacionalidades.

Cuenca J., Martín M., (2014). Manual para el desarrollo de proyectos educativos de museos. Ediciones Trea, Gijón. España. ISBN: 978-84-9704-819-4

García I., (2015) El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo, Complutum Vol 26 (2): 29-47, Universidad Complutense de Madrid, ISSN: 1131-6993, Referenciado de: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_Cmpl.2015.v26.n2.50415](http://dx.doi.org/10.5209/rev_Cmpl.2015.v26.n2.50415)

De Mello Vasconcellos, C.(2013)“Patrimonio, memoria y educación: una visión museológica”. Memoria y sociedad 17, no. 35, : 94-105. Referenciado de: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8330>

García N., (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En: Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio, Aguilar Criado, Encarnación. Andalucía: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Referenciado de: [https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/documentacion\\_migracion/Cuaderno/1233838647815\\_ph10.nestor\\_garcia\\_cancelini.capii.pdf](https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/documentacion_migracion/Cuaderno/1233838647815_ph10.nestor_garcia_cancelini.capii.pdf)

IDEO (2021), Design Thinking Defined, Referenciado el 14 de abril de 2020 URL: <https://designthinking.ideo.com/>

Ministère de la Culture, Ministère de l'Éducation Nationale , de la Jeunesse Et des Sports (2021), L'Histoire par l'image, Referenciado el 14 de abril de 2020 de: <https://histoire-image.org/fr/projet>

Ministerio de Educación Ecuador. (2019). Currículo 2016. Referenciado de: <https://educacion.gob.ec/curriculo/>

Ministerio de Educación Ecuador (2011), Ley Orgánica de Educación Intercultural, Referenciado de: <https://www.evaluacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2015/06/Anexo-b.-LOEI.pdf>

Ministerio de Educación Ecuador. (2019). Educación Cultural y Artística. Referenciado el 5 de junio de 2019 de: <https://educacion.gob.ec/curriculo-educacion-cultural-y-artistica/>

Ministerio de Educación Québec (2019), Culture-Éducation, Referenciado de: <http://www.education.gouv.qc.ca/enseignants/dossiers/culture-education/>

Morales J., Bayod M<sup>a</sup> C., López R., Prats J. y Buesa D., Aspectos Didácticos de las Ciencias Sociales.15. Zaragoza: ICE de la Universidad de Zaragoza, 2001. Referenciado de: [http://www.ub.edu/histodidactica/index.php?option=com\\_content&view=article&id=82:valorar-el-patrimonio-](http://www.ub.edu/histodidactica/index.php?option=com_content&view=article&id=82:valorar-el-patrimonio-)

historico-desde-la-educacion-factores-para-una-mejor-utilizacion-de-los-bienes-patrimoniales-1&catid=24:articulos-cientificos&Itemid=118

Muiños R. (2008) *El Diagnóstico Participativo*, Editorial EUNED, San José-Costa Rica, ISBN 9968-31-448-X.

Prats J., Salazar R., Molina J. (2016). Implicaciones metodológicas del respeto al principio de autonomía en la investigación social. *Revista Andamios*, Vol. 13, N. 31. Universidad de Barcelona.

Salvador J. /Quino (1998). *Toda Mafalda*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, Argentina.

Sánchez R., Mínguez R. (2019), "*Educación ciudadana: problemas actuales y perspectivas de futuro*", *Educatio Siglo XXI*, Vol. 37 no 1. 2019, pp. 11-20, Universidad de Murcia, España.

SENESCYT (2018), Cuadros estadísticos: Títulos Registrados 2018, Referenciado el 03 julio 2019, de: <https://www.educacionsuperior.gob.ec/cuadros-estadisticos-indice-de-tabulados-sobre-los-datos-historicos-de-educacion-superior-a-nivel-nacional-incluye-registro-de-titulos-oferta-academica-matriculados-docentes-becas-y-cupos/>

SENESCYT (2020), Estadísticas de Educación superior, Ciencia, Tecnología, Saberes Ancestrales e Innovación, Referenciado el 1 de abril 2021 de: <https://siau.senescyt.gob.ec/estadisticas-de-educacion-superior-ciencia-tecnologia-e-innovacion/>

Sistema de Museos y Centros Culturales Quito, (2019) Miembros SMQ, Referenciado el 05 de julio de 2019 de: <http://www.museosquito.gob.ec/mision-y-vision/>

UNESCO (2018) Sin Cultura y Ciencias Sociales no se puede llegar a una Agenda de Desarrollo: Entrevista a Nuria Sanz, Directora de la Oficina de la UNESCO en México Referenciado de: [http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/sin\\_cultura\\_y\\_ciencias\\_sociales\\_no\\_se\\_puede\\_llegar\\_a\\_una\\_age/](http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/sin_cultura_y_ciencias_sociales_no_se_puede_llegar_a_una_age/)

# Participación ciudadana, el camino hacia un patrimonio dinámico y sostenible: Caso de estudio "Rastros ruta viva por el patrimonio del cantón Rocafuerte"

## **Raissa Palacios Quiroz**

Restauradora y museóloga. Fundadora de Gestión Cultural y Conservación (GECI) y vicepresidenta de la Fund. Cultural Clave  
ORCID ID 0000-0003-0671-9246

## **Natacha Macías Mendoza**

Arquitecta conservadora y consultora independiente en gestión Cultural. Fund. Cultural Clave  
ORCID ID 0000-0002-6384-0811

## **María Pía Alcívar**

Comunicadora Social y consultora independiente. Presidenta Fund. Cultural Clave  
ORCID ID 0000-0002-2326-2375

## **Mayra Chiriboga Méndez**

Restauradora y Museóloga. Fund. Cultural Clave / Centro Cívico Ciudad Alfaro  
ORCID ID 0000-0003-2623-3753

## **Resumen**

Entendida como un conjunto de creaciones que surgen de la comunidad, la cultura, es una expresión de la identidad de un pueblo. Su puesta en valor y preservación se convierte en un proceso complejo que implica la valoración de todas aquellas cualidades que lo componen, así como la participación de aquellos que lo construyen. En este contexto, el presente caso de estudio emplea la metodología participativa, que se basa en los postulados de la Investigación Acción Participativa (IAP), por consiguiente, Rastros "Ruta viva por el patrimonio del cantón Rocafuerte", establece tres objetivos claros: vincular el conocimiento acerca de los bienes culturales materiales e inmateriales mediante un discurso integrador, puesto en práctica a través de un recorrido autoguiado en el que se fomenta la participación y valoración de la

comunidad, empoderar a la ciudadanía como corresponsable en la gestión y conservación de su patrimonio, ser una guía para los Gobiernos Autónomos Descentralizados (GADS) del Ecuador, en cuanto a su responsabilidad en el manejo del patrimonio cultural en territorio.

**Palabras clave:** Patrimonio cultural, comunidad, participación, preservación, sostenibilidad, Rocafuerte.

### **Abstract**

*Understood as a set of creations that emerge from the community, culture is an expression of the identity of a people. Its enhancement and preservation becomes a complex process that involves the assessment of all those qualities that make it up, as well as the participation of those who build it. In this context, the present case study uses the participatory methodology, which is based on the postulates of Participatory Action Research (PAR), therefore, Traces "Living route through the heritage of the Rocafuerte canton", establishes three clear objectives: link knowledge about material and intangible cultural goods through an integrative discourse, put into practice through a self-guided tour in which participation and appreciation of the community, empower citizens as co-responsible in the management and conservation of their heritage, be a guide for the Decentralized Autonomous Governments (GADS) of Ecuador, regarding their responsibility in the management of cultural heritage in the territory.*

**Keywords:** Cultural heritage, community, participation, preservation, sustainability, Rocafuerte.

## **Introducción**

La cultura es un componente esencial de la condición humana, por lo que la valoración del patrimonio creado se convierte en algo complejo que no se reduce a determinadas cualidades limitadas a los órganos de los sentidos, sino a todas aquellas que lo componen (Bayardo, 2004).

Sen (2006) afirma que se debe reconocer a la cultura como una parte constitutiva del desarrollo "que consiste en incluir el enriquecimiento de las vidas humanas a través de la literatura, la música, las bellas artes y otras formas de expresión y prácticas culturales, que fortalezcan el bienestar y amplíen las libertades a las que aspiramos".

Consecuente con este proceso de reconocimiento, la UNESCO ha realizado esfuerzos sistemáticos por incluir en las políticas gubernamentales destinadas a la preservación del patrimonio mundial, una significativa parte de la creación humana que no se limita a los valores patrimoniales objetuales sino que abarca desde la conciencia identitaria y diferenciadora de unos pueblos respecto de otros, basados en la tradición oral y gestual, hasta las diversas formas de comunicación artística (Matsuura, 2002).

Para 1989, se adopta la recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular, definiéndose el patrimonio oral y, el conocido desde entonces patrimonio inmaterial, como sinónimo de cultura tradicional y popular en calidad de conjunto de creaciones que surgen de las comunidades culturales, fundadas en la tradición y expresadas por individuos que responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de su identidad cultural y social (Jalil Vélez, Mendoza Vélez, & Delgado Cedeño, 2019).

Pero, ¿qué entendemos por identidad cultural? Cepeda (2018) la define como aquellas características más relevantes y autóctonas de una región, de un pueblo o de una comunidad. Es decir, aquello que hace de ese territorio un lugar único, con personalidad. Y todo esto gracias a su patrimonio, aquel tangible como monumentos, obras de arte, parajes naturales, etc., y otro intangible como la lengua, las costumbres, el folclor.

Dado el amplio abanico de expresiones vinculadas al patrimonio cultural, resulta menester fomentar la cooperación tanto en territorio como internacionalmente, a fin de adoptar medidas para su identificación, conservación, preservación, difusión y protección (Matsuura, 2002).

El desarrollo y adopción de medidas para los fines mencionados en el párrafo anterior, en conjunto con el empleo de lineamientos basados en una nueva museología<sup>1</sup>, permitirá dos puntos importantes para una adecuada gestión del patrimonio: a) redirigir el interés, enfocado hasta ahora en los objetos, hacia la sociedad; de manera que se integre a la población en el accionar de los museos y demás instituciones encargadas de velar por el patrimonio; y b) manejar el patrimonio desde un eje interdisciplinar, con

---

1. Los principios básicos de la nueva museología, quedaron asentados en la Declaración de Québec de 1984, donde se establece que los museos deben ampliar sus objetivos, dejando de lado su papel y funciones tradicionales de identificación, conservación y educación, para que su acción pueda incidir mejor en el entorno humano y físico. En esta misma declaración la nueva museología queda institucionalizada y adherida a ICOM; y un año más tarde, en Portugal se da la fundación del Movimiento Internacional para la Nueva Museología (MINOM).

nuevos métodos de comunicación comunes a todo tipo de acción cultural y a nuevos mecanismos de gestión capaces de integrar a los usuarios.

Acorde al contexto abordado, el equipo multidisciplinar de la Fundación Cultural Clave<sup>2</sup>, conjuntamente con el GAD Rocafuerte (costa de Ecuador)<sup>3</sup> ha desarrollado el proyecto *"Diseño e implantación de un recorrido interpretativo autoguiado en el centro del cantón Rocafuerte para la preservación, mantenimiento y difusión del patrimonio cultural del cantón Rocafuerte, provincia de Manabí"*, el cual vincula el conocimiento acerca de los bienes materiales e inmateriales, mediante un discurso integrador, puesto en práctica a través de un recorrido en el que se fomenta la valoración, conservación y el empoderamiento de la ciudadanía como corresponsable en la gestión de su patrimonio.

El presente artículo profundizará el proceso participativo desarrollado para la implementación del recorrido interpretativo, basado en una metodología específicamente adaptada a las necesidades del territorio, a través de la cual la ciudadanía no solo se vinculó activamente a la fase de recolección de información e investigación, sino también en la producción de los recursos interpretativos, convirtiéndose en la "voz de la ruta". Así mismo, se abordarán otros aspectos relevantes como las problemáticas identificadas y los resultados obtenidos.

## Justificación

El patrimonio es la esencia tangible e intangible de la cultura y matices de un pueblo, reconectarlo con aquellos que lo construyen día a día, ha sido la razón que sostiene el proyecto en mención. Con su ejecución, como destaca Bianco (2019, p.15), se planteó considerar "no un edificio sino un territorio, no una colección sino un patrimonio colectivo, y no un público sino una comunidad participativa. Estableciéndose la ecuación que servirá de base para una

---

2. Organización sin fines de lucro orientada al desarrollo de proyectos vinculados a la gestión del patrimonio, gestión cultural y la investigación en el territorio ecuatoriano, con énfasis en la provincia de Manabí.

3. El Ecuador posee cuatro regiones: Costa, Sierra, Oriente y Galápagos; a su vez está organizado territorialmente en provincias, cantones y parroquias, administradas por Gobiernos Autónomos Descentralizados (GAD). En el caso de los cantones, como Rocafuerte, la administración también se denomina Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal del cantón Rocafuerte o Municipio de Rocafuerte.

nueva museología<sup>4</sup>: territorio – patrimonio – comunidad<sup>5</sup>; en términos más sencillos, una museología inclusiva, participativa y sostenible.

Tomando en cuenta lo mencionado previamente, el cantón Rocafuerte fue elegido como sitio objeto de estudio por ciertas características relevantes de su territorio como: posición geográfica que le permiten ser un cantón altamente productivo y gozar de recursos turísticos naturales, la existencia de pequeñas industrias textiles y artesanales, y patrimonio gastronómico, histórico y arqueológico; características que convierten al cantón en un lugar único y de gran importancia para la provincia de Manabí.

## Marco teórico

### PATRIMONIO, TURISMO Y SOSTENIBILIDAD

La cultura y el turismo en el Ecuador son dos aspectos estrechamente ligados (Doumet Chilán & Félix Mendoza, 2015); su amplia diversidad cultural lo convierte en un destino turístico que debe ser gestionado de manera que impacte positivamente a nivel social, cultural y económico.

Para obtener el impacto positivo que se desea, el concepto de patrimonio debe estar claro. Se han llevado a cabo diferentes convenciones<sup>5</sup> en las cuales se han ofrecido varias ideas a fin de definirlo, referenciándose manifestaciones como *patrimonio cultural*, *patrimonio natural*, *patrimonio inmaterial*; no obstante y, en concordancia con Cepeda (2018), estas definiciones no consiguen abarcar todas las perspectivas que varios autores han expuesto en diferentes trabajos de investigación; como resultado, la tarea de tratar de construir un concepto integrador y único se ve obstaculizada.

---

4. La museología, etimológicamente, es “el estudio del museo”. Se la considera como una disciplina de ciencia social; debido a que se encarga de examinar la relación específica del hombre con la realidad y, a través de estas relaciones, tiene lugar la elección de todo lo museable para ser preservado en lo inmediato y para el futuro (Bianco, 2019).

5. Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural; Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 17ª reunión celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972; Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, denominada en adelante “la UNESCO”, en su 32ª reunión, celebrada en París del veintinueve de septiembre al diecisiete de octubre de 2003.



Figura 1. Ubicación geográfica de la provincia de Manabí y el cantón Rocafuerte dentro del territorio ecuatoriano.  
Fuente: Elaboración propia.

Para una mejor comprensión del término, destacaremos el concepto de Sánchez (2016), el cual define al patrimonio como las expresiones y creaciones materiales o inmateriales realizadas por los seres humanos que le transfieren un valor personal, convirtiéndolo en “parte de su memoria”. De este modo, el patrimonio refleja unos valores otorgados por el individuo “que hacen que se apropien de él como definidor de su individualidad”. Por otro lado, Magaz (2011) manifiesta que la conservación de este patrimonio tiene sentido en función del hombre actual y de las generaciones venideras; a su vez, cualquier acción que se realice en su territorio tiene que desarrollarse bajo los criterios de la sostenibilidad.

El turismo actual, con fundamento en la cultura, tiene una relación directa con el patrimonio (Brunet & Alarcón, 2008). En consecuencia, el turismo cultural puede ser considerado como aquel cuya motivación es conocer, comprender y disfrutar de elementos y rasgos distintivos, espirituales, materiales e intelectuales, que caracterizan a una comunidad o grupo social concreto (González Santa Cruz & López-Guzmán, 2017).

## Ambito geográfico

El cantón Rocafuerte, perteneciente a la provincia de Manabí (Figura 1), se constituyó el 30 de septiembre de 1852. Su cabecera cantonal, la ciudad de



Rocafuerte, cuenta con una población de 33.469 habitantes<sup>6</sup>. Está situado en la franja litoral pacífica del Ecuador a 18 m. sobre el nivel del mar y posee una superficie de 280,4 Km<sup>2</sup> (Gómez Vélez, Villón Panchana, & Macías, 2007).

Rocafuerte posee un patrimonio cultural tangible e intangible; algunas de estas manifestaciones han sido tomadas en cuenta para la elaboración de la ruta propuesta en este proyecto. Hasta ahora, la oferta cultural para la difusión del patrimonio local es reducida, y pese a que la comunidad valora mucho sus tradiciones y gran parte de los portadores han convertido su saber en un medio de desarrollo productivo, no existía una propuesta articuladora que permitiera una comprensión de su influencia en la vida cotidiana.

Según lo señalado en el diagnóstico del Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial Rocafuerte 2030 (PDOT), en el ámbito del Patrimonio Cultural se dispone de un inventario cuyos datos fueron levantados luego del Decreto de Emergencia del Patrimonio Cultural Nacional Ecuatoriano<sup>7</sup>, en el 2008, e ingresados en el Sistema de Información del Patrimonio Cultural Ecuatoriano (SIPCE)<sup>8</sup> donde se cuenta con 85 registros de bienes y manifestaciones, según el siguiente detalle:

No.	Ámbito	Registro en Rocafuerte
1	Arqueológico	20
2	Documental	5
3	Inmueble	11
4	Mueble	29
5	Inmaterial	20
Total		85

Fuente: SIPCE. Elaborado por: Fundación Cultural Clave.

6. Resultado del Censo de Población del INEC para Rocafuerte en el año 2010. Extraído de: <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/censo-de-poblacion-y-vivienda/>

7. El decreto de Emergencia del Patrimonio Cultural fue emitido por el Presidente de la República, Rafael Correa Delgado, el 21 de diciembre de 2007 (NO.816), a partir del robo de la custodia de Riobamba. Fue una decisión inédita, inclusive en el ámbito internacional, que marco una ruptura en la mirada y comportamiento de las autoridades del Ecuador hacia el patrimonio, protegiéndolo a través de su identificación y valoración. Extraído de: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, publicaciones INPC (2017)

8. El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, es la identidad gubernamental que tiene a su cargo el manejo de la plataforma informática SIPCE, misma que se alimenta con información de las fichas de inventario de aproximadamente 170.000 bienes culturales del Ecuador, las cuales se encuentran en permanente proceso de depuración, homologación y actualización de datos. La información puede ser utilizada para consultas, elaboración de estadísticas, mapas temáticos y documentos en PDF. El acceso a la información es público.

## Metodología

Para el desarrollo del proyecto se implementó una metodología participativa, con el objetivo de promover la autorreflexión de los rocafortenses acerca de los valores y significaciones de su patrimonio; convencidos de que solo de esta forma se podrá “hablar del patrimonio como recurso para el desarrollo, en el sentido endógeno, y defendiendo la dimensión social del mismo como seña de identidad [...]” (Carrera Diaz, s.f.).

En la Tabla 2 *Fases de la investigación*, se describen las 4 fases que conformaron el proyecto.

FASES	DESCRIPCIÓN
Fase I	Actualización de fichas de inventario y lineamientos para la salvaguardia del patrimonio local.
Fase II	Intervención de bienes muebles e inmuebles patrimoniales y culturales custodiados por el Municipio.
Fase III	Elaboración de guion interpretativo de la ruta y producción de recursos.
Fase IV	Dinamización y difusión de la ruta (en proceso de implementación).

Elaboración: Palacios, R. (2021)

Las fases que componen la metodología se describen a continuación:

### **FASE 1. ACTUALIZACIÓN DE FICHAS DE INVENTARIO Y LINEAMIENTOS PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO LOCAL**

A partir de un trabajo cercano con miembros de la comunidad y los técnicos del GAD Rocafuerte, organizados a partir de un equipo colaborativo, se realizó el levantamiento de información para la actualización de las fichas de inventario (Ver tabla 1) del patrimonio cultural del cantón, trabajo que se ejecutó con base en el marco legal y la normativa vigente, así como el acompañamiento técnico del ente rector nacional en el área de patrimonio cultural.

Luego de la revisión correspondiente por parte del GAD Rocafuerte que posee las competencias en el ámbito patrimonial, las fichas estarán dis-

ponibles en la plataforma SIPCE; simultáneamente, se generaron lineamientos para la salvaguardia de las manifestaciones culturales integradas al patrimonio inmaterial que serán parte del recorrido.

## FASE 2. INTERVENCIÓN DE BIENES PATRIMONIALES Y CULTURALES CUSTODIADOS POR EL GAD ROCAFUERTE

El propósito de esta fase fue la intervención de una selección de bienes patrimoniales y culturales de dominio público<sup>9</sup> que integran el recorrido, de manera que se garantice el mantenimiento en el tiempo y el adecuado uso de los mismos.

Los bienes patrimoniales y culturales inventariados en el SIPCE, que forman parte de esta fase del proyecto son: 6 pinturas de caballete de personajes representativos de la historia local y nacional y el monumento funerario del reconocido poeta Elías Cedeño Jerves<sup>10</sup>. Los procesos técnicos llevados a cabo en la intervención del monumento funerario se decidieron a partir de los resultados proporcionados por el análisis *de visu* realizado; mientras que la intervención de las obras pictóricas se basó en las recomendaciones y estudios planteados por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC).



Figura 2. Socialización de los procesos de intervención de las pinturas de caballete.

9. Dentro del inventario del patrimonio cultural de Rocafuerte existen bienes de propiedad pública, así como otros privados; como es el caso de dos viviendas patrimoniales ubicadas en el casco histórico, las mismas que han sido integradas a la ruta.

10. Elías Cedeño Jerves fue oriundo de Rocafuerte, poeta reconocido a nivel nacional por diferentes obras; entre las más reconocidas el Pasillo Manabí, melodía perteneciente a un género musical registrado como patrimonio inmaterial del Ecuador.



Figura 3. Participación ciudadana en los talleres didácticos acerca de técnicas de restauración en pintura de caballete.

Para sensibilizar a la comunidad sobre la responsabilidad de mantener su patrimonio cultural y el papel que cumplen en la viabilidad de cualquier proyecto de intervención, se desarrollaron una serie de encuentros ciudadanos (Figura 2), los cuales permitieron dar a conocer el proceso a la comunidad. Además, con la finalidad de mejorar la comprensión de las acciones ejecutadas en el proyecto, la ciudadanía participó de talleres didácticos sobre técnicas específicas de restauración en pintura de caballete (Figura 3).

### **FASE 3. ELABORACIÓN DE GUION INTERPRETATIVO DE LA RUTA Y PRODUCCIÓN DE RECURSOS**

En esta fase fue determinante la aplicación de la metodología participativa, que se basa en los postulados de la Investigación Acción Participativa (IAP)<sup>11</sup>, la misma que permitió:

---

11. La IAP permite que los actores sociales sean parte de la construcción del cuerpo de estudio, portadores del conocimiento, activos protagonistas de la investigación.

- Recopilar información base del patrimonio cultural del cantón Rocafuerte.
- Generar un proceso de reflexión orientado a la conservación del patrimonio cultural.
- Identificar líneas de acción para la gestión y sostenibilidad del patrimonio vinculado a la ruta.
- Implementar y evaluar la ruta interpretativa (programado para el término del proyecto).

Esta propuesta metodológica fue una iniciativa del equipo consultor con el objeto de habilitar una construcción compartida del conocimiento en lo relativo al ámbito de aplicación del proyecto, constituyéndose en una herramienta que involucró de forma dinámica a la comunidad.

Para la consecución de nuestros objetivos, tomando como eje la reflexión continua, se aplicaron estrategias (*Tabla 2*) para fomentar la participación de los sujetos sociales, cuyas perspectivas diversas posibilitaron un giro en el enfoque de la investigación y con ello promovieron la inclusión, empoderamiento y sostenibilidad en el desarrollo del proyecto, así como en el trazado de líneas de acción.

Las estrategias aplicadas para la implementación de la investigación y trabajo participativo pueden observarse en la siguiente tabla:

ESTRATEGIAS	OBJETIVO	PROCESO
Estrategia I	Levantar información en conjunto con la comunidad.	Encuentros de socialización, identificación de documentación y análisis documental, observación participante, entrevistas.
Estrategia II	Identificar actores clave para su incorporación como equipo colaborativo participante en las diferentes etapas del proyecto.	Diseño del guión, propuesta creativa-artística de la ruta, implementación de la ruta, evaluación y monitoreo.
Estrategia III	Generar una propuesta de guion de la ruta para que sea retroalimentada y validada por la ciudadanía a través de diversas herramientas.	Talleres y mapeos participativos, productos comunicacionales y acciones de difusión, producción de recursos interpretativos que forman parte de la propuesta de la ruta.

Estrategia IV	Contrastar necesidades y capacidades de los actores involucrados en el proceso.	Desarrollo de talleres y propuesta conjunta (comunidad, municipio, fundación) para la sostenibilidad de la ruta.
Estrategia V	Ejecutar las propuestas artísticas y espaciales a partir del diseño, preproducción y producción artística de forma conjunta con la comunidad.	Guiones, programas de recorridos teatralizados, alianzas con sectores sociales y emprendimientos, encuestas para analizar los resultados.
Fuente: Palacios, R. (2021)		

La aplicación de la metodología participativa para la ejecución de la Fase 3 del proyecto se organizó en etapas y procesos (Tabla 3) que permitieron una mayor implicación de la ciudadanía, así como un intercambio de información y experiencias necesarios para establecer un diagnóstico claro y resultados concretos.

**Tabla 4. Etapas de la metodología aplicada en la Fase 3: Elaboración de guión interpretativo de la ruta y producción de recursos**

ETAPA	OBJETIVO	PROCESO	RESULTADO
Etapa I Exploratoria	Trabajar de manera directa con los portadores de saberes y custodios del patrimonio local.	Socialización e identificación de actores clave	Mapa de actores
Etapa II Preparatoria	Aplicar las estrategias y técnicas para el levantamiento de información, elaboración de un diagnóstico y primera propuesta de guion.	Identificación y análisis documental	Informe diagnóstico Primera propuesta de guion
		Observación participante Encuentros preparatorios con la comunidad	
		Entrevistas	
Etapa III. Construcción participativa	Efectivizar la participación plena de los diferentes agentes culturales y sociales.	Talleres y mapeos participativos Reuniones de trabajo con equipo colaborativo de la comunidad para validación de avances en el diseño	Marca de la ruta Campaña de sensibilización para la puesta en valor de los recursos culturales locales Propuesta final de señalética Recursos interpretativos de la ruta Guion interpretativo Guía de la ruta
Fuente: Palacios, R. (2021)			

Las etapas enunciadas en la Tabla 3, se describen a continuación:

### **Etapas I. Exploratoria**

Esta etapa comprendió la socialización del proyecto a la comunidad; para ello se aplicaron tres formas de convocatoria orientadas a los diferentes agentes sociales: 1) invitación pública a través de los canales de comunicacionales del Municipio; 2) visitas en el entorno inmediato de implantación de la ruta para invitar a los vecinos y dueños de espacios comerciales; 3) entrega de comunicaciones por escrito a un listado de actores elaborado conjuntamente con los departamentos de Comunicación y Cultura del GAD.

Junto a portadores de saberes y custodios del patrimonio local, miembros de la comunidad interesados en el ámbito cultural y patrimonial, se realizó un primer acercamiento al proyecto, se llevó a cabo una dinámica para incentivar la reflexión de los asistentes en torno al patrimonio personal, al patrimonio común y las diferentes acciones que a diario se implementan para salvaguardarlo; finalmente se estableció un primer listado de personas interesadas en ser parte del equipo colaborativo para el diseño de la ruta que se convirtió en insumo base para el mapeo de actores.

### **Etapas II. Preparatoria**

A partir de los encuentros de socialización, se trabajó de manera directa con los portadores de saberes y custodios del patrimonio local, con el objetivo de levantar información, establecer un diagnóstico y elaborar una primera propuesta de guion que oriente el trabajo en los talleres participativos y el desarrollo de una campaña comunicacional.

Como complemento de la información brindada por los actores clave y portadores de saberes del patrimonio local, la búsqueda de información para construir procesos básicos de curaduría sobre los bienes y manifestaciones que ingresaron a la ruta interpretativa, tuvo lugar en entidades estatales, bibliotecas y archivos públicos, permitiendo generar una mejor contextualización histórica del cantón y su patrimonio cultural local.

Otro punto importante para alcanzar los resultados esperados fue el acercamiento directo e interacción con los portadores de las manifestaciones culturales y custodios de los bienes, habilitando una reflexión desde otras perspectivas; para esto se concretaron entrevistas individuales por





Figura 4. Socialización del proyecto y participación de la comunidad. Fuente: Registro fotográfico FCC.

ámbito patrimonial: bienes muebles, bienes inmuebles y patrimonio cultural inmaterial (PCI).

A partir de los hallazgos, se construyó un diagnóstico base para establecer las principales líneas de interés para la elaboración de la primera propuesta de guion de la ruta e identificar vacíos de información que se fueron aclarando en los talleres participativos y reuniones de trabajo para una actualización y construcción colectiva.

### **Etapa III. Construcción participativa**

Esta etapa buscó efectivizar la participación plena de los diferentes agentes culturales y sociales. A partir de los actores identificados en las primeras socializaciones (*Figura 5*), el mapeo de actores clave y el avance de la investigación, se organizó un equipo de trabajo conformado por la ciudadanía, portadores de saberes y custodios de los bienes y manifestaciones patrimoniales, miembros de la sección de Cultura y Patrimonio y de Comunicación del Municipio de Rocafuerte y Fundación Cultural Clave.

La construcción participativa, además de tener un fin práctico concretado en el diseño del guion de la ruta y su implementación, generó una reflexión en torno a los recursos patrimoniales del cantón y los mecanismos



para insertarlo de manera transversal a las dinámicas y perspectivas de desarrollo local.

Con una primera propuesta de ruta trazada, el objetivo de los talleres y mapeos participativos se orientó a establecer vacíos en la propuesta, destacar información complementaria, identificar posibles hitos de ampliación de la ruta para próximas fases y la construcción de un marco discursivo como hilo conductor del guión de la ruta sostenido en las reflexiones de la comunidad.

Esta etapa fue trascendental en la toma de decisiones para la elaboración final del guión; tomando en cuenta las recomendaciones de la colectividad, se incluyeron nuevos rasgos culturales a través de los cuales los rocafortenses se sentían representados; y si bien estos no se encuentran aún reconocidos como parte del patrimonio local, el equipo consultor consideró pertinente incluirlos con el fin de acercarnos a una visión integral dentro del discurso de la ruta.

Se realizaron reuniones ampliadas con el equipo colaborativo de la comunidad, así como también se habilitaron espacios de trabajo puntuales con diferentes miembros interesados en temáticas específicas. La finalidad de estos procesos fue validar la información que se venía consolidando, al tiempo de avanzar en el diseño colectivo de los diferentes productos a utilizarse en la ruta.

#### **FASE 4 DINAMIZACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA RUTA (EN PROCESO DE IMPLEMENTACIÓN)**

El proyecto ha completado las tres primeras fases; actualmente la fase 4 que enmarca procesos de dinamización y difusión de los resultados, se lleva a cabo en conjunto con la comunidad.

## **Discusión y resultados**

El acercamiento e identificación de un primer grupo de actores sociales con interés en participar de forma continua en las diferentes fases de trabajo, es uno de los resultados destacables de este proyecto; mediante esta interacción se identificaron fuentes de información valiosas para la investigación.

La identificación y participación de los actores clave es importante en cualquier proyecto social; en este caso específico, fue fundamental el trabajo conjunto para dilucidar y gestionar cualquier situación de conflicto que pudiera entorpecer el empoderamiento del proyecto por parte de la comunidad. Por otro lado, la dinámica colaborativa permitió entramar las relaciones sociales dadas en el territorio, fundamentándolas en los valores, usos y gestión del patrimonio cultural a fin de garantizar la sostenibilidad del proyecto a largo plazo.

Uno de los logros más destacados de *Rastros* es haberse configurado en un referente inédito en la gestión integral del patrimonio que involucra factores como: planificación institucional, alianzas estratégicas para la implementación, implicación activa de la comunidad en todas las fases del proceso y, finalmente, contar con un recurso que pone en primera línea el valor del patrimonio en el territorio.

El grupo de trabajo colaborativo, sin llegar a ser numeroso, tomando en cuenta los tiempos de duración del proceso, así como la situación de pandemia originada por el COVID 19, tuvo entre sus principales potencialidades, la posibilidad de establecer un intercambio intergeneracional e interdisciplinar a través del cual se pudo enriquecer el enfoque y los resultados finales del proceso.

Producto de estas reflexiones conjuntas, la ruta, originalmente establecida con 13 rasgos (bienes culturales/patrimoniales), pasó a estar conformada por 19, organizados a través de una ruta principal y 3 recorridos temáticos: el primero alineado a la relación paisaje-territorio; el segundo centrado en los saberes y prácticas culturales locales y el tercero a los procesos de memoria y cotidianidad.

A nivel de señalética se estableció 5 tipologías: las de mayor formato para inicio de la ruta y recorridos, las intermedias para espacios públicos y otras de pequeño formato para espacios edificados.

Con el objetivo de ampliar la información disponible a través de la señalética y dar protagonismo a la voz de la comunidad, se incorporaron códigos QR que enlazan materiales audiovisuales y gráficos logrando que los recursos sean más accesibles en tiempo y espacio a través del aprovechamiento de la tecnología.

Bajo la necesidad de que la ruta pueda llegar a un público lo más amplio posible, se han incorporado también, recursos didácticos para niños menores de 12 años, descargables a través de la web del GAD y alineados a las diferentes temáticas. Por medio de éstos, se invita al público infantil a ser parte de una experiencia que los convierte en “guardianes de su patrimonio”.

En lo que respecta a las manifestaciones culturales locales, se ha logrado visibilizar el rol de los portadores como transmisores del saber; valorando y reconociendo tanto el conocimiento, como a quien lo recrea (georreferenciándolos a través de mapas, fotografías, videos de difusión), respetuosos de los consentimientos libres, previos e informados para cada caso; convirtiéndose este proceso en una primera acción de salvaguardia del patrimonio local.

Como resultado de todo este proceso participativo, con una comunidad cien por ciento protagonista, se han dado los primeros pasos hacia el empoderamiento de sus valores culturales y patrimoniales lo que impulsa no solo la corresponsabilidad ciudadana sino también el compromiso de los diferentes agentes sociales (público, privado, sociedad civil) para la implementación de acciones planificadas para preservar, mantener y difundir el patrimonio cultural de su circunscripción territorial.

## Conclusiones

El valor de la participación social constante durante la construcción y ejecución de este proyecto, se encuentra estrechamente ligado con la sostenibilidad. Cualquier intervención en el ámbito patrimonial que pretenda ser sostenible a largo plazo requiere incorporar a los sujetos sociales como protagonistas necesarios para su ejecución, conservación y difusión; sabiendo que el proceso de preservación debe estar encaminado a que los depositarios de ese patrimonio reconozcan en él rastros de su identidad e historia y a su vez, sean capaces de resignificarlo en el contexto global, insertándolo en las actuales dinámicas sociales, económicas y productivas del territorio y su cotidianidad.

La experiencia de *Rastros* se configura como precursora de buenas prácticas en gestión del patrimonio local para municipios de ciudades peque-

ñas e intermedias. Tanto el proyecto como la metodología empleada pueden ser replicados en territorios con características similares.

Al ser un proceso dinámico que dependió sobre todo de la participación ciudadana, los factores externos jugaron un rol importante en cada una de las fases del proyecto. En el marco de la pandemia de COVID-19, la planificación previa establecida y las formas de realizar los talleres participativos se reorganizaron tomando en cuenta este condicionante. En el caso de los portadores de saberes, no fue posible una identificación integral de todos debido al temor general, que limitó su participación en reuniones convocadas como también la apertura para recibir a los investigadores en los espacios privados.

La pandemia afectó el cronograma general del proyecto y la capacidad de convocatoria para trabajar con grupos ampliados, así como la producción de recursos interpretativos estrechamente ligada a la disponibilidad de los participantes de la comunidad que siempre estuvo limitada por las restricciones nacionales vigentes.

En definitiva, la experiencia de *Rastros* (recorrido autoguiado) requiere ser reconocida como un proceso en construcción estrechamente vinculado a factores exógenos como se ha expuesto en los párrafos anteriores. La configuración de la ruta autoguiada con voces de la ciudadanía, con recursos digitales y recorridos temáticos, dentro de un territorio con infinitos componentes naturales y culturales, posibilita una actualización del guion, la inclusión de nuevos actores, temas, rasgos y espacios a través de los cuales la comunidad se apropie cada vez mas de su patrimonio, generando un discurso colectivo que permita ir convirtiendo a la ciudad de Rocafuerte en un museo dinámico.

De manera general, se considera que los procesos desarrollados han permitido alcanzar los objetivos propuestos; sin duda, *Rastros*, ha marcado un precedente en cuanto a la ejecución de proyectos culturales, en territorio ecuatoriano, que fomenten el trabajo entre organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, así como el empoderamiento de la ciudadanía en cuanto a su participación activa para la valoración y preservación de su patrimonio.

## Referencias

- Bayardo, R. (2004). *Antropología, identidad y políticas culturales. Programa Antropología de la cultura. ICA, FF y L.*. Universidad de Buenos Aires.
- Bianco, F. (2019). Museos de la localidad de Bahía Blanca: Gestión estratégica y nueva museología como alternativa para potenciar el Turismo Cultural. Argentina: Universidad Nacional del Sur.
- Brunet, I., & Alarcón, A. (2008). El turismo rural en Cataluña. Estrategias empresariales. *Revista Internacional de Sociología*, 66 (49), 141-165.
- Carrera Diaz, G. (s.f.). La evolución del patrimonio (inter) cultural: políticas culturales para la diversidad. PH Cuadernos. Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad. 14-29.
- Cepeda Ortega, J. (2018). Una aproximación al concepto de identidad cultural a partir de experiencias: el patrimonio y la educación. *Revista Tabanque*. ISSN: 0214-7742, 244-262.
- Doumet Chilán, N., & Félix Mendoza, Á. (2015). PATRIMONIO CULTURAL COMO NUEVA OFERTA TURÍSTICA EN EL CANTÓN PORTOVIEJO-ECUADOR. *Revista Latino-Americana de Turismología*, 52-61.
- Gómez Vélez, V., Villón Panchana, E., & Macías, W. (2007). DETERMINAR LA FACTIBILIDAD ECONOMICA - FINANCIERA DE LA AGRUPACION PRODUCTORES DE DULCES Y PROMOVER SU COMERCIALIZACION PARA IMPULSAR EL DESARROLLO DEL CANTON ROCAFUERTE. Guayaquil, Ecuador.
- González Santa Cruz, F., & López-Guzmán, T. (2017). El Patrimonio Cultural como factor de desarrollo turístico: Estudio de caso en la ciudad de Córdoba. *Arbor*, 193 (786): a421. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.786n4009>.
- Jalil Vélez, N., Mendoza Vélez, M., & Delgado Cedeño, L. (2019). VALORACIÓN ENTORNO A LA CULTURA POPULAR ARTESANAL DE LA TAGUA, EXPRESIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL Y PATRIMONIO DE LA LOCALIDAD DE SOSOTE, DEL CANTÓN ROCAFUERTE, PROVINCIA DE MANABÍ. *Mikarimin. Revista Científica Multidisciplinaria*, 40-41.
- Matsuura, K. (2002). *Mensaje del Director General de la UNESCO, en Oralidad. Para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe, nº 11*. La Habana.
- Querol, M. A. (2020). *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*. Editorial AKAL. ISBN: 978-84-460-4861-9
- Sen, A. (2000). *Desarrollo y Libertad*. Buenos Aires: Editorial Planeta.



# El despertar de las Octavas de Mocha. El Solsticio de San Juan

**Noé Mayorga Ortiz**

Taller de Arte el Arca de Noé  
noemayorga\_ecyaho.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2735-6571>

**Luis Mayorga Bonito**

luismayorgab1950@yahoo.com

## Resumen

Este es un proyecto de mediación artística-cultural en colaboración con organizaciones de base, cabildos y comunidades del cantón Mocha. Inició en el 2013, con prácticas transdisciplinarias que buscan desde sus principios el reemerger de la fiesta ancestral de Las Octavas de Mocha, un Inti Raymi actualizado y resignificado, el cual fue relegado hace cincuenta años, víctima de la modernidad, bajo el uso de criterios coloniales de raza: “una fiesta de indios”, y movilizandovoluntades y afectos, la comunidad despertó. Tras una investigación y prácticas relacionadas a la memoria, en minga, es puesta en escena, hace nueve años en un gran acto performático; el festejo no es sino la bandera del resurgir de la apropiación de nuestro legado, con la ciencia y el arte como sus ejes.

**Palabras claves:** Mocha, mediación artística-cultural, fiesta, apropiación, despertar, arte.

## Abstract

*This is an artistic-cultural mediation project in collaboration with grassroots organizations, councils and communities of the Mocha canton. Beginning in 2013, with transdisciplinary practices that seek from the beginning the re-emergence of the ancestral festival of Las Octavas de Mocha, an update and*

*resignified Inti Raymi, which was relegated fifty years ago, victim of modernity, under the use of criteria colonial race: a festival of Indians”, and mobilizing wills and affections, the community woke up. After research and practices related to memory, in minga it is staged nine years ago in a great performance act; the celebration is nothing but the banner of the resurgence of the appropriation of our legacy, with science an art as its axes.*

**Key words:** *Mocha, artistic – cultural mediation, party, appropriation, awakening, art.*

“Estuvo dormida, solo había que despertarla y me tocó la suerte.”  
Noé Mayorga Ortiz

## Introducción

El texto a continuación narra las vivencias del despertar de la fiesta, la autogestión, las economías reproductivas, el trabajo desde la potencia no desde la carencia, desde las redes de afecto existentes y la organización comunitaria, su actualidad y sus posibilidades simbólicas, un modelo de gestión comunitaria en ejercicio político de los tan mentados derechos culturales.

### MOCHA, SEÑAS PARTICULARES

NOMBRE: Mocha	FECHA DE INSCRIPCIÓN: 1534
EDAD: ¿ ?	LOCALIZACIÓN: Faldas del Puñalica
PADRE: Taita Carihuirazo	TEMPERATURA: 12° C
MADRE: Mama Tungurahua	PATRONIMICO: Mochanos
ALTITUD: 3272 ms.	APODO: Blanquiamulas
LONGITUD: 78° 44' Occidental	PATRONO: San Juan Bautista
LATITUD: 1° 48' Sur	
HABITANTES: 6.800 habitantes	
PRODUCCIÓN: Agrícola ganadera	

Mocha, enclavado en la cordillera Occidental de los Andes ecuatorianos, al sur de la provincia del Tungurahua a 2 Km. del nudo del Igualata, está asentada en las faldas orientales del Puñalica a 3272 m. sobre el nivel del mar. Data de tiempos prehistóricos y sus memorias se pierden en la neblina del tiempo.





La persistencia de la memoria. Comunidad Cruz de Mayo Autor: Noe Mayorga Ortiz

Las feroces luchas entre tribus primitivas por el control de los territorios, hicieron que buscaran emplazamientos estratégicos y seguros para sus asentamientos y poder defenderse de otros grupos. Posiblemente la privilegiada posición geográfica del Puñalica fue la que decidió que algunos individuos se asentasen transitoriamente en este lugar que ofrecía seguridad, orientación y el alimento que buscaban.

Efectivamente, el Puñalica que se desprende en forma de cuña de la cordillera occidental y el Igualata al oriente en la cordillera central de los Andes, forman una gran barrera natural que culmina en los altos de Urbina; entre estas dos enormes montañas existe un desfiladero que lo atraviesa de norte a sur y está surcado por el río Mocha que nace de los deshielos del Chimborazo y Carihuayrazo dirigiéndose al oriente.

Este desfiladero era el paso obligado de las tribus que provenían del norte y otras que venían del sur en épocas pasadas y lo sigue siendo hoy, ya que por aquí pasaría el camino imperial del Inca, el Camino Real, el ferrocarril y la carretera Panamericana.

Las tierras fértiles, la abundancia de agua, los bosques ilimitados y la buena caza hicieron que algunos grupos se establecieran por aquí, la poblaran y la defendieran de otros clanes.

En los siglos sucesivos probablemente los Chibchas que venían desde el norte pasando por Centroamérica y Colombia colonizando lo que hoy es la sierra ecuatoriana; tal vez los mantenses venidos desde ultramar y asentados en la región costera o los descendientes de los Moches del norte del Perú, cuya cultura “la Mochica” desapareció por los años 800 d. c. y llegados a nuestro litoral posiblemente fundaran Pimocha y luego, atravesando la cordillera occidental se asentaron en las provincias centrales de la región interandina conquistando o creando el pueblo de Mocha, cuyo significado puede ser mucha o beso en idioma chimú o adoratorio en Chibcha y por ser lenguas muertas no se lo ha podido descifrar.

Con el tiempo Mocha cobra gran importancia, ya en la época preincaica se la describe como una nación guerrera con grandes adoratorios para sus dioses que eran los nevados Chimborazo, Tungurahua, Carihuayrazo e Igualata a quienes veneraban por estar más cerca del sol y el cielo.

La ya Provincia de Mocha contaba con las tribus Pachanlicas, Patates, Pelileos, Queros y Tisaleos. Alrededor del siglo XII el séptimo Shiry extendió sus dominios desde Quito hacia el sur hasta los confines de la provincia de Mocha donde sus guerreros aliados con los Puruhaes presentan gran resistencia venciendo al Shiry que retorna a Quito cediendo el territorio ganado. (jass)

Para el siglo XIII, pese a los desastres naturales que eran muy frecuentes, Mocha es considerado el cacicazgo más importante del territorio de los Panzaleos y sirvió de bastión en los enfrentamientos con los Caras, Shirys y Puruhaes, siendo el gran baluarte en las guerras contra Túpac Yupanqui, Huaynacapac y más tarde contra Sebastián de Benalcázar en la conquista española.

En el Incaico se trazó una gran vía que unía los territorios conquistados denominado Qhapaq Ñan o camino Imperial que pasaría por Mocha viniendo en línea recta desde el Cuzco hasta Popayán desafiando cualquier obstáculo y a la naturaleza misma.

Ya en la conquista, los españoles por orden de Sebastián de Benalcázar toman y fundan Mocha en el año de 1534 sobre la rivera septentrional del río

Pachanlica, y, por ser una ciudad estratégica la proclaman como la Provincia de Mocha. En 1563 se la declara Tenencia Gobernación dependiente de Quito. En 1586 hay una nueva fundación por Alonso Ruiz con el asentamiento y repartición de tierras entre los españoles, consolidando su dominio sobre este pueblo altivo.

Según la historia en ese tiempo aún existían magníficos adoratorios y aposentos que provocaría la admiración de los cronistas de la colonia como Cieza de León, pero hasta hoy a más de cerámica no se ha encontrado vestigio alguno de su grandeza debido a las grandes catástrofes naturales que destruyeron y sepultaron la ciudad y sus riquezas a lo largo del tiempo.

En esta época se construyó el Camino Real siguiendo en este sector grandes trechos del Camino del Inca, siendo Mocha uno de los tambos más importantes de la región. Como en todos los territorios conquistados los invasores quisieron borrar todo vestigio religioso destruyendo adoratorios, ídolos y altares de los dioses autóctonos, instaurando el cristianismo e imponiendo santos patronos para reemplazar a las deidades de los antepasados. Es así que a finales del siglo XVII camino a la Villa de San Juan de Ambato venía desde Portugal la imagen de San Juan Bautista cuyo paso por Mocha coincidió con las fiestas del Corpus Christi o el Inty Raymi en el mes de junio. Había una corrida de toros, fue todo, el santo vio, gustó y se quedó para siempre como su patrono.

Las erupciones volcánicas del Tungurahua en 1534 y 1641 causaron grandes estragos en la región; pero la violenta erupción del Carihuayrazo el 29 de junio de 1699 que provocó su hundimiento y destruyó gran parte de la zona central del país fue fatal para Mocha por estar asentada a sus faldas. La destrucción fue casi total, los pocos habitantes que quedaron pasarían grandes necesidades hasta que la tierra volviera a producir. Sus esfuerzos empezaron a dar frutos y para 1720 con el retorno de algunos de sus antiguos moradores se reconstruyó poco a poco el centro poblado.

En 1764 los padres Jesuitas intentaron darle nueva vida con la fundación de "La Nueva Concepción" con obrajes y monasterio incluido, pero en 1767 fueron expulsados sin concluir la obra. En 1797 un nuevo terremoto la afectó notablemente quedando parcialmente destruida, jamás pudo recobrar su antiguo esplendor.

Durante la independencia se producen algunas escaramuzas y en 1812 los realistas al mando del Pacificador Toribio Montes libera la batalla de Mocha contra los patriotas que retrocedían desde Quito y Ambato "queriendo hacerse fuertes"<sup>1</sup> en esta plaza; fueron derrotados lo que retrasó en ocho años su independencia que se la logró el 12 de noviembre de 1820 al igual que Ambato y otros pueblos circundantes. Aquí murió Joaquín Hervas en el campanario de la iglesia acibillado por la soldadesca realista que apagaba a bala cualquier insurrección.

En 1825 durante la Gran Colombia es erigida como parroquia eclesiástica, paulatinamente va creciendo por lo que el 29 de mayo de 1861 en plena época republicana se convierte en parroquia civil del cantón Ambato. Por estos años, en la presidencia del Dr. Gabriel García Moreno se construyó la carretera Panamericana que pasaría a un kilómetro al oeste del centro poblado, evitando así las cuestas que la hacía transitable para el transporte rodado y el comercio.

En 1908 en la presidencia del Gral. Eloy Alfaro pasaría el ferrocarril que une Quito y Guayaquil; esto provocó un resurgimiento económico, varios vecinos se asentaron en el sector de la estación al igual que algunas familias venidas del sur.

El terremoto de 1949 asoló nuevamente al pueblo destruyéndolo parcialmente; muchos de sus habitantes emigraron hacia Ambato, Riobamba, Quito y Guayaquil. Se pretendió por parte del gobierno central no reconstruir sino erigir un pueblo nuevo en el sector de la estación que se llamaría Mocha Nuevo; se levantaron planos, pero los moradores se resistieron a dejar su terruño y con mucho sacrificio lo reconstruyeron y ahí se quedaron con la anuencia del Dr. José María Velasco Ibarra.

El 17 de abril de 1986 se dicta la creación del Cantón con Mocha como su cabecera cantonal y Pinguilí como parroquia rural cumpliéndose así sus aspiraciones casi centenarias, abriendo las puertas al desarrollo.

Mocha ha pasado del esplendor a la decadencia, de la ruina al progreso gracias a la pujanza de sus hijos que no se resignaron a dejarla morir y hoy siguen luchando por verla en todo lo alto.<sup>2</sup> (L. Mayorga, 2012) (MarcadorDePosición2)

---

1. Expresión local

2. (L. Mayorga, 2012): Mayorga Bonito, Luis (2015). La Octava de Mocha. *Mocha el Adoratorio de los Dioses* Editorial Pio XII.



Mapa de ubicación geográfica de las comunidades participantes en las Octavas de Mocha. Fuente: [www.municipiomocha.gob.ec/gadmocha/](http://www.municipiomocha.gob.ec/gadmocha/) 10 de Octubre 2021

(Mayorga Bonito, *Cronicas Mochanas*, 2012) (Mayorga Bonito, *Mocha el Adoratorio de los Dioses*, 2015; *MarcadorDePosición2; jass*)(Paola, 2016)(De Velasco, 1979)(Nicola, *História de la Provincia de Tungurahua (Mocha)*, 1994) (Nicola, *História de la Provincia de Tungurahua (Cantón Mocha)*, 1987).

## El Recuento

Solo se escuchaba incesante golpetear de los cinceles y martillos que retiraban el viejo revoque de las piedras del pretil de la iglesia; era una tarde soleada de marzo, la luz del sol entraba a mi taller inundándolo y aplacando en algo

el frío intenso de Mocha; fue mientras realizaba uno de mis recorridos por la obra armado con mi cámara cuando vi la figura curiosa de un viejecito, arropado con poncho rojo, sombrero de ala corta como los que usa mi Papá Juan y que lloraba mientras miraba detenidamente nuestro trabajo; después de comprobar que Reinaldo, José el Uruguayo, Edmundo y Augusto ejecutaban con presteza sus labores, me acerqué de a poquito a este curioso personaje que estaba sentado en una banca del parque central.

Tras saludarlo me senté a su lado preguntándole si se sentía bien, que porque estaba llorando; su rostro amable y entrado en años me respondió que sus lágrimas eran de felicidad al ver que el tesoro de su pueblo estaba siendo restaurado; me habló de la iglesia y de su inmensa fe en el Patrón San Juan Bautista, confesando que su corazón no albergaba esperanzas de ver restaurado el pretil con todo esplendor antes de su partida; tras un breve silencio me preguntó:

- "¿Cuyo hijito sois?";<sup>3</sup>

- Soy nieto de Augusto Mayorga, de mi papá Juan Ortiz y de mi mamá Guilla,

- ¿El Augusto marido de la Conchita?

- Si, son mis abuelitos paternos.

- ¿Usted es hijo del Pepe?

- No, mi papá es el Dr. Luis Mayorga.

- ¿El doctorcito, casado con la difunta Susanita?

- Si... mi viejita.

- Ella fue reina cuando Mocha era aún parroquia y el Luchito Noé... el me cura siempre de mis males; oiga su papito ha escrito un libro del pueblo, el guambra de mi nieto ha cogido uno en la escuela, dice que el alcalde don Sipriano los ha repartido es ese programa de las Reminiscencias Mochanas que hace el Doctorcito con sus amigos, y viera que lindo como cuenta de mi Mocha, de cuando éramos chicos y la vida diferente; ha escrito del pie de San Juan, de la plaza, de las Venadas, muchachas muy guapas -afirmó con una sonrisa pícara- que vendían cuyes en la estación del tren.

---

3. ¿Cuyo hijito Sois?: ¿Hijo de quien eres?

También sobre el río Olalla, del porqué nos dicen Blanquiamulas, de las fiestas y de la Octava... las Octavas de Mocha pronunció en un suspiro que llenó nuevamente sus ojos de lágrimas, evocó en silencio sus recuerdos mientras sus manos ayudadas por su bastón dibujaban una visión fantástica que el relato de mi padre había despertado en su corazón y que curiosamente producían el mismo brillo en mi mirada cada vez que mi padre narraba esa historia.

## Justificación

### LA OCTAVA, REMINISCENCIA

Uno de los mejores recuerdos que tengo de mi niñez, sino el mejor es la OCTAVA fiesta ancestral heredada de nuestros indígenas y enriquecida con el mestizaje, cuyo significado se remonta a una antigua tradición judía, día que recordaban la orden que dio su dios a Abraham para que todo varón de su pueblo se cortara el prepucio en señal de su alianza, dictando la ley que, en adelante las criaturas deberían ser circuncidadas a los ocho días de su nacimiento, lo que era festejado con una gran fiesta pues ya eran hijos de dios<sup>4</sup>.

Con el pasar del tiempo, de manos de los cristianos, llegó a Europa y a España donde celebraban las fiestas religiosas a sus santos patronos por siete días y el Octavo, con regocijo y sin restricciones lo culminaban con danzas, comedias, sátiras, bailes y una novillada. Los Frailes que llegaron con



Parque Central de Mocha / 2013. Autor: Noe Mayorga Ortiz

---

4. Génesis 17



los conquistadores a Mocha impusieron a San Juan Bautista como su patrono y se produjo la yuxtaposición sobre Las Octavas con el Inty Raymi, fiesta tradicional de los pueblos andinos en honor al Inti por la abundante cosecha.

Esta bella tradición de los pueblos andinos que el modernismo se ha encargado de borrarla de los anales de la historia, aún persiste en la memoria de muchos pueblos y entre ellos los de los viejos mochanos que esperaban con ansias el reeditar su fiesta.

Muy por la madrugada del día 24 de junio llegaba la gente del bajío a sembrar matas maduras de maíz, papas, habas y mellocos como homenaje a la cosecha alrededor de la pila; en medio de la improvisada sementera de unos cuatrocientos metros cuadrados se plantaban castillos y palos encebados que contenían ropa, frutas, cuyes, galletas, vinos, y uno que otro juguete.

A las seis de la mañana la banda de músicos lanzaba al aire los primeros albazos y aires típicos e iban a casa de los priostes a dar la serenata y tomar el vino hervido, luego se dirigían a la plaza que a esa hora ya tenía bastante público que se daba cita especialmente los romeriantes que llegaban desde Patate, San Andrés, Colta, Cajabamba y San Juan.

Había gente de toda edad, raza y condición social unidos con el afán de celebrar el día de San Juan Bautista su patrono. Hombres, mujeres, niños y viejos vestían sus mejores galas formando un conglomerado multicolor sin distinción de personas, esperando ansiosos la entrada de los disfrazados.

Los primeros en llegar a eso de las 9:30 de la mañana eran del sector de Cochalata; la comparsa era precedida por la famosa banda de músicos de Llimpe tras los cuales venían los abanderados bailando y agitando la bandera nacional, provincial y local.

Inmediatamente aparecían sobriamente vestidos los alcaldes y cabildos nombrados el año pasado con viejos ternos de color azul, charreteras en los hombros, corbata roja y banda multicolor al pecho seguidos de su escolta personal. Sus caretas eran de alambre con patillas y bigotes; en sus manos portaban cetros, espadas o sables signo de autoridad y rango; algunos tenían gorras militares o de policías y todos eran acompañados de polleronas con faldas rojas, azules o tomates, con pañolones de vivos colores, antifaz y sombrero de lana. La escolta, que portaba viejos fusiles o escopetas formaba una calle de honor para dar paso a las autoridades que terminaban su



periodo, algunos de los cuales venían montados en caballos fabricados de madera y forrados con papel crepé; se instalaban en la acera de la familia Altamirano donde muy ceremoniosamente hacían el saludo a la bandera, el traspaso de mando y los honores a las nuevas autoridades discurso incluido con felicitaciones, abrazos y brindis con grandes porciones de “chicha aloja” preparada especialmente para tan fastuoso acontecimiento.

Concluido este bello rito y con un orden establecido arribaban las delegaciones de otros sectores y así: por la esquina de don Julio Rodríguez entraban desde Quinchicoto y sus alrededores muchas parejas disfrazadas en alegres comparsas que al son de las bandas de música de Santa Rosa, San Andrés y Pujilí animaban a bailar a los presentes; por la esquina de don Olmedo Padilla llegaban los de Pilco y Yanayacu con su famosa Banda de Martillo que con bombo, tambor y hoja de capulí entonaban hermosos yaravies; por la esquina de don Segundo Gavilanes llegaban los de Pinguilí, Yanahurco, El Rosal y Cacaguango con gran cantidad de frutas, flores y ofrendas para el santo; por la esquina de la Sra. Mercedes Rendón llegaban los de Atillo, Cochalata y Chilcapamba con los curianguines, los emputzadores, las vacas locas arriadas por vaqueros en caballo de palo; en fin, desde todos los rincones del pueblo llegaban pequeños grupos de disfrazados que se aglomeraban en la ya repleta plaza.

A las once de la mañana daba inicio la ceremonia religiosa con una solemne misa cantada oficiada por el Sr. Obispo de Ambato y acolitada por varios sacerdotes de otras parroquias y luego de la procesión empezaba lo que para mí era lo más hermoso del mundo: La Octava.

Al unísono tocaban muchas bandas, de aquí y de allá, los disfrazados con sus ingeniosas ocurrencias se mezclaban con el público y era digno ver a los agrimensores que con teodolito de madera y garrocha median cuidadosamente el terreno y la púa coincidía exactamente en medio de la paila de fritada o la batea de pasteles, los medidores de luz con dos palos unidos por una cuerda de la cual pendían varias enredaderas como focos, simulaban alumbrar los puestos de comida a cambio de un alguna recompensa, los zafreiros con machete y garabato en mano rozaban los pies de mujeres y niños, los emputzadores que daban abrazos a hombres y mujeres bien vestidos con su enorme poncho lleno de putzos dejándolos impregnados en sus ropas, los capadores que amenazaban con cortar los genitales a los jóvenes y si no colaboraban los manchaban con tinta roja que desaparecían a los minutos, los aradores con sus rejos cargados por dos hombres disfrazados de bueyes

arreaban todo lo que se les ponía adelante, los curiquingues que con su baile típico alzando la patita se agachaban a la batea de pasteles y con su pico sacaban alguno ante la risa de los espectadores.

Por más allá corrían las vacas locas arreadas por vaqueros montados en caballos de palo, eran toreadas por los muchachos y levantaban con sus cachos una que otra falda de las chicas solteras, los policías que encerraban a los belicosos o molestos en improvisados calabozos de carrizo y eran liberados luego de pagar una peseta, los domadores que hacían bailar con su tambor a grandes osos, los viejitos con su bastón de palo y su bailar tembloroso, los fotógrafos que con cámara de cartón en mano tomaban fotos y entregaban previo pago recortes de estampas de burros u otros animales o fotos de revistas y periódicos viejos, los diablos con enormes cuernos, los chorizos o payasos con sus cutatos, los cazadores con escopetas de palo tras los venados cuyas cornamentas eran legítimas, las viudas en busca de maridos, los chalanes montados en caballos chúcaros de palo que con betas de cabuya trataban de enlazar a las muchachas y hacían las delicias del público cuando caían y no podían levantarse del suelo, las parejas de novios con la mujer ya embarazada, el curita repartiendo bendiciones y agua bandita y las tejedoras de cintas que al compás de la música realizaban su comparsa

Las bandas de música no cesaban de tocar y las bailarinas invitaban a divertirse a todo el mundo; alrededor de la pila había una pista donde rodaba un coche de madera que cobraba cinco centavos de sucre la vuelta.

La hora de subir a los castillos había llegado, los chicos hacían cola para subir a los palos encebados, los mas empeñosos llegaban y como premio vaciaban el contenido de los castillos ¿qué como quedaba la ropa? mejor ni hablar.

Caía la tarde; don Nicanor Ortiz, teniente político junto a otros responsables de la organización del evento pasaban lista para ver si todos los citados habían cumplido su obligación, los felicitaban y comprometían para el próximo año; si no cumplían podía caerles una multa.

Con las primeras sombras de la noche la octava tocaba su fin, los disfrazados cansados y ebrios se retiraban a sus casas dejando una huella imborrable en mi memoria, y la promesa que el otro año sería mucho mejor.

Pero como todo lo bueno se acaba, vinieron aires de renovación dejando en el olvido esta bella costumbre que ojalá un día no muy lejano se la pueda revivir, no solo para orgullo de Mocha, sino de todo el país.

¡Desde los ojos de un niño sí!, ese era el resplandor en las miradas de don Luis Armendáris y de mi padre, el brillo de su ser, al recordar la gran fiesta de su pueblo y la tristeza de haberla perdido, anhelando su retorno. (L. Mayorga, 2025)<sup>5</sup>

## EL DESPERTAR

El trabajo avanzaba, el eterno martillar contrastaba con el silencio del pueblo, que solo era interrumpido por las cada vez más frecuentes visitas de personas quienes acudían a la novedad de la restauración de los Santos y del pretil, preguntándome sobre los cuadros con los cuales había decorado mi taller de arte el Arca de Noé, que había arribado al sitio de mis raíces, en la casa de los Molinas, junto a la iglesia en el parque central del pueblo, antigua casa que perteneció a la don Julio Rodríguez famoso Chalan de por éstas tierras, del que cuentan subió por la estrecha escalera de casa al segundo piso montado en su caballo un día de toros.

Cada vez que preguntaban quién era, se pintaba una sonrisa en su rostro al recordar a mis abuelos y saberme uno más de ellos, en las largas charlas siempre estaba presente el trabajo de mi padre, al que ellos endulzaban con sus propias historias y siempre recordando sus octavas, de las maravillas que presenciaron en esta y de cómo participaban cuando jóvenes o niños y que un día se las quitaron diciendo que era una fiesta de indios y borrachos.

Fue un viernes después del almuerzo cuando el "Uruguayo" precedido de una pícara sonrisa, me brindó una copa de puro<sup>6</sup> que el Reinaldo había comprado horas antes donde don Edmundo y que estaban bebiendo desde hace rato aduciendo que era solo como remedio; brindó también a mis varios visitantes, en su mayoría octogenarios, quienes habían llegado hasta mi taller conforme prosperaba la tarde y que en esos momentos sostenían un acalorado debate de hasta cuantos castillos vieron plantados en el centro de la plaza el día de la Octava, uno tras otros los recuerdos brotaban acrecentando

---

5. (Idem.) Mayorga Bonito, Luis (2015). La Octava de Mocha. Mocha el Adoratorio de los Dioses Editorial Pío XII.

6. Puro: Aguardiente de caña.

los detalles de aquel cuento de mi niñez que tomaba forma en sus visiones cada vez mas claras a medida que brindábamos. Ya con el corazón y la cabeza caliente<sup>7</sup> increpaban los motivos por los cuales fue relegada, redundando en el anhelo de volverla a vivir.

Sería bueno hagan de nuevo, mencionan una y otra vez, volviéndola un conceso; junto a preguntas del cuándo, mis respuestas iban dirigidas al cómo lograr tan descabellada empresa; los pros y contras eran discutidos y la consigna del que hagamos ganaba terreno.

Usted que ha sido entendido -hagamos don Noé-; se necesita mucho trabajo, recursos y gente que esté dispuesta a colaborar en todo sentido les repetía, -nosotros le hemos de apoyar- respondían cada vez a mis argumentos, y mientras el José nos brindaba otra copa nos atrevimos a soñar, trazamos una posible estrategia y llegábamos a posibles acuerdos, entre ellos mi participación guiando la acometida.

Para entonces me encontré parado en la puerta del taller, había caído la noche y con mi mirada fija en la iglesia pidiendo a San Juan iluminarnos el camino, le dije que hiciéramos un trato "si me apoyas mi Señor y la gente del pueblo se compromete, hare todo lo necesario para que su anhelo de haga realidad, solo así podremos lograrlo, solo así y con tu bendición puedo comprometerme".

Al reintegrarme al grupo sus voces fueron más insistentes -hagamos don Noé-, solo puedo comprometerme si ustedes están a mi lado les respondía, -nosotros le hemos de apoyar- contestaban con premura y a una voz, ¿seguros?, ¡seguros!, entonces cuenten conmigo. Pactamos levantando nuestras copas con el Santo como testigo; brindamos por el acuerdo, y entre risas y sin sobresaltos se nos pasó la noche.

El lunes volviendo a nuestras labores, recordamos lo dicho y el compromiso adquirido, ¿y ahora cómo lo hacemos Josecito?, mi madre siempre me decía que desde niño me gustaba meterme en camisa de once varas, le comenté, sonrió y me contó que el cuándo niño su padre y su hermano hacían los disfraces de Curiquingues, al escucharlo mi corazón dio un salto, lo interrumpí, ¿sabes que San Juan me hizo soñar el otro día un ave grande, como un cóndor, ¿pero no era un cóndor?, estaba hecho de papel multicolor junto el patrón en el pretil rodeado de mucha gente que reía; -por algo le ha

---

7. Cabeza caliente: expresión que denota ira.

de haber hecho soñar el San Juanito don Noé-, mencionó el Reinaldo en tono serio al que acompañó un silencio algo incómodo.

Pregunté nuevamente al Uruguayo por la confección de los disfraces, nos contó que ataban chagllas<sup>8</sup>, que recogían del páramo, con piolas de cabuya que daban forma al esqueleto, las alas y la máscara que a manera de cucurucho cubría el rostro y era coronada con la cabeza hecha también de palos de monte tallados; se dejaba secar un tiempo y ya cerca la fiesta los forraban con papel, de ese de fundas de azúcar que traían del ingenio San Carlos, después se decoraban en franjas simulando el plumaje, unos pintados y otros forrados con papel blanco y negro o café, en pareja, macho y hembra; los ojos un par de canicas rojas, los huevos, un par de piedras recogidas en el río Olalla que se soltaban al bailar para “empollarlos”... aseveré, mientras sonrió burlón y continuó el día llenándonos de entusiasmos.

Los días pasaron y cada vez más era evidente lo difícil del cometido, era casi imposible pensar todo lo que habría que obrar para lograrlo, no solo porque no existían los disfraces, sino por la cantidad de gente, recursos y gestión que se requería; hacía falta un milagro.

Aquella misma semana un personaje de mediana edad y poblado bigote, entraba en el taller preguntado por mí; se acercó al escritorio diciéndome su nombre: Javier Armendáris, que vivía en el barrio El Calvario y que era uno de los líderes de la comuna Mocha Puñalica, que se había enterado que tratábamos de recuperar las Octavas y venía a ponerse a las órdenes para ayudarnos en lo que haga falta; no podía creerlo, hasta el día de hoy suelo pensar que fue un enviado de la providencia; desde ese momento todo comenzó a tomar forma.

Los días siguientes se convirtieron un ir y venir con mi cámara, al principio solo y después acompañado por el Juan Lema el “Arroz Seco”, sacristán y empleado municipal que tenía por misión llevar la lectura de los medidores de agua de todo el cantón, actividad que realizábamos a pie y que me permitió redescubrir Mocha y sus potenciales e indagar a la gente sobre los recuerdos de la fiesta y quizás encontrar sus vestigios; abrumado por la belleza del paisaje, visitábamos cada rincón del Cantón y entrevistábamos a los abuelitos en busca de luces, piezas de este enorme rompecabezas sin fichas ni instrucciones.

---

8. Chagllas: Ramas de arbustos leñosos que crecen en el páramo andino, cuya flexibilidad es aprovechada en la construcción de estructura livianas.

Algunos tenían fama de bravos, pero todos se ablandaban y sonreían al hablar de las Octavas, de cómo eran, como participaban, que les gustaba y una que otra hazaña que inmortalizó el tiempo; en una visita, doña Luisa de 94 años de edad, mandó a su hija a llevar una pailita guardada hace muchos años junto al fogón, que utilizó cuando era niña y se disfrazaba de angelito llevando el sahumero, nos explicó el como debíamos atarla y en un gesto de amor y desprendimiento, nos obsequió su preciado tesoro.

A lo largo del proceso tuvimos la grata visita de amigos artistas y profesionales en varias disciplinas que llegaban al pueblo acudiendo a mi llamado; recuerdo que como enviado de la providencia llegó José Luis Jácome Guerrero quien sorprendido por los potenciales del proyecto nos invitó a seguir con este loco sueño; Raúl Días mi maestro y cómplice con la cámara, Mao Salas, Julio Cesar Topazio, el Chelo Dávila, entre otros, cada uno aportando con sus ideas y experiencias, fascinados por el lugar y los planes en marcha; una mañana él Pochi Rubio, poeta ambateño, irrumpió en la entrada de mi taller y sin más pidió papel y lápiz, después se sentó en las gradas del Pretil y tras largo rato volvió a presentarse, nos pedía disculpas por la forma abrupta de su llegada y nos contó que durante el viaje en el bus venía canturreando en su mente una canción a ritmo de San Juanito que nos dedicó; ese día la cantamos y festejamos a viva voz y aunque no hemos podido grabarla ni presentarla formalmente, la juventud del pueblo la tararea hasta el día de hoy haciéndola suya.

Yo soy Mochano señores, bien devoto de San Juan,  
En todo lado tengo amores, no me importa en que dirán,  
¡Que VIVA la vaca p...!, los devotos del Señor  
¡Que bailen los blanquiamulas, que gocen de sol a sol!

Lo de la vaca hace alusión al grito combatido de la gente de Mocha que data del siglo pasado y su tradición ganadera; nosotros lo invocamos ahora y el "Que viva Mocha, la vaca p..." se ha vuelto un símbolo de los Octaveros identificándonos y llevándome más de una amonestación de parte de taita Cura, que siempre me recuerda: la vaca pura Noé... pura, antes de soltar una carcajada.

La falta de conocimiento y difusión del patrimonio cultural de nuestro Cantón y las diversas manifestaciones artísticas, habían instaurado por décadas un vacío en la memoria colectiva que impedía el desarrollo del mismo, causando la apatía de parte de la sociedad hacía estas actividades, razón por la cual algunas de estas desaparecieron. Pero luego de ese letargo se vislum-

braba que había despertado la inquietud ciudadana, que tenía la necesidad de ejecutar proyectos para el rescate de su identidad, su patrimonio cultural tangible e intangible.

A medida que crecía la investigación y la búsqueda de un camino junto a Javier y todos quienes aportaban sus conocimientos y experiencias, pudimos darle forma al objetivo: Planteamos desde esa necesidad un proyecto para propiciar, organizar y gestionar planes culturales de alto impacto para el desarrollo del Cantón, partiendo de nuestro acervo patrimonial, histórico, arquitectónico, natural, costumbres y tradiciones a través de su investigación, registro, cuantificación y catalogación que sirvieran para el planteamiento de proyectos pilotos patrimoniales, expositivos, artístico culturales, de difusión, turismo cultural y gastronómicos.

Ejecutadas dichas acciones por medio de la participación ciudadana, organizaciones, entidades e instituciones públicas y privadas, creando las condiciones necesarias para un turismo cultural sostenible que sea un eje dinamizador de la economía local y ayude a mejorar la calidad de vida de la población. Se logró la valoración del patrimonio cultural en la colectividad, que es el intangible que genera mayor identidad y apropiación de los saberes y artes locales.

## EL CABILDEO

Este proyecto junto a su presupuesto fue presentado a la Municipalidad del Cantón y Comité de Fiestas del Santuario de San Juan Bautista, autoridades con las que era necesario dialogar y buscar apoyo por la complejidad de lo planteado.

Aceptado en un principio, se destapó la polémica; hasta entonces no había comprendido los terrenos que estaba pisando, el de los herederos del ponchito de San Juan, custodios de las fiestas patronales, administradores de sus recursos y descendientes de aquellos que quitaron las Octavas diciendo que es “una fiesta de indios borrachos idolatrando a los cerros”.

Al principio fue difícil, había que convencer a la gente de ser parte del proyecto; nuestra aceptación fue creciendo de la mano de reuniones con cabildos y varios líderes del pueblo al igual que la alcaldía. De a poco recibíamos

visitas de personas de diferentes comunidades que se sumaban de a uno, de dos, de cinco o más individuos se hacían anotar para disfrazarse.

Un día Jorge Paspuel, quien con los años llegó a hacer Capitán de la fiesta, nos enteró que representaba al barrio El Calvario y preguntó si era posible participar en las Octavas, que contaba con aproximadamente treinta personas para hacerlo. También recuerdo la grata visita de un niño, mencionando que le había pedido permiso a su abuelito, para participar junto a nosotros con los disfraces y “poner el nombre de nuestro pueblo en lo alto con el arte y la cultura”.

Estábamos siendo oídos, el Javier agradeció el gesto y le mencionó que podría también participar con la escuela a lo que respondió con una contundente negativa ya que su consigna era participar a nuestro lado y disfrazado de curiquingue así como su Papa Lucho lo hizo de niño; quizá era el único que lo tenía claro ya que sosteníamos largas charlas en torno al tema de los personajes, y que con ayuda de los textos de mi padre junto a los datos que pudimos recabar, concluimos que estos eran los más representativos pidiendo a los participantes que los tuvieran en cuenta:

### **EL CAPITÁN**

Representa la ley y el orden. La careta con facciones de hombre blanco, sus gestos señoriales, su vestuario con charreteras, la banda e insignias en el pecho y el bastón de mando hacían que por lo menos este día sienta el poder y la autoridad a la que estaba sometido durante el año. Su decreto era que todo el mundo se divirtiera hasta que el cuerpo aguante.

### **CABILDOS**

Señores de las comunidades con banderas espadas y cintas multicolores en sus sombreros, las caretas de diferentes tonalidades, su indumentaria adornada con ribetes en el saco y el pantalón recordaban al Chapetón o autoridad militar que imponía su autoridad en la colonia y en la novel república. Eran los delegados de traer las mieses para el Inty Raymi.

### **LOS CURIQUINGES**

El Curiquingue es el ave símbolo de Mocha, representa la libertad, fuerza y sagacidad de sus habitantes. Este día baja de la alta montaña sin temor en busca de la abundante comida que vislumbra desde lo alto. Picotea



las pailas de empanadas y fritada y se queda en la fiesta bailando feliz, dándose la vuelta y alzando la pata al son de la música andina.

### **LOS EMPUTZADORES**

El indio emponchado y lleno de Putzos<sup>9</sup> representa la rebeldía de sus hombres que fueron relegados por los conquistadores a vivir en el páramo. Este día vine al pueblo y en un gesto de represalia busca a los blancos mejor vestidos para, arrimándose a ellos, transmitirles un poco de humildad representado en ese arbusto pegajoso difícil de quitárselo de encima.

### **VACAS LOCAS Y VAQUEROS**

Personifican la alegría de los mochanos que gustan de los toros del pueblo. Son arreadas por vaqueros montados en caballos de palo que con sus betas tratan de enlazarlas, pero no se dejan. La vaca loca representa al hombre libre que con sus bailes y requiebres juega buscado a los toreros para investirlos y galantear a las féminas tratando de levantar su pollera. El vaquero encarna la ley que quiere someterlo a su voluntad.

### **ROZADORES**

Son jóvenes que por falta de trabajo fueron a trabajar a los ingenios azucareros de la Costa cortando caña, trabajo rudo pero que solo lo podían realizar los más fuertes, pero "agachando el lomo". La cara tiznada y su ropa blanca es un recuerdo que hay que trabajar duro para conseguir el pan de cada día.

### **CHALANES**

Los caballos chúcaros son difíciles de domar; quieren dominarlos, pero no se dejan y más bien amenazan con tirarlos al suelo. Los caballitos de palo representan el matrimonio donde no siempre el que está arriba es el que manda.

### **CAZADORES**

Representan la búsqueda de secretos que las persona guardan tras de sí. Con sus delicados movimientos y sus escopetas de madera hurgan entre el público hasta el último rincón para encontrar su presa. También nos recuerdan que en nuestros páramos estaban llenos de venados y conejos y era el paraíso de los cazadores.

---

9. Putzos: Semillas de arbusto del páramo andino que al caminar se pegan en la ropa.

## **AGRIMENSORES**

Imitaban a los señores que venían de la ciudad a medir los terrenos con sus trucados instrumentos engañando a la gente pobre que creía en su buena fe. Medían la plaza por metros, varas y pies pretendiendo cobrar los impuestos por un trabajo no solicitado y peor ejecutado.

## **MEDIDORES DE LUZ**

El descaro no tenía límites. A un pueblo que aún carecía de alumbrado público llegaban los electricistas con un equipo “sofisticado” a iluminar tiendas y chinganas y cobrar por sus invaluable servicios. Los beneficiados no les pagaban, pero quedaban burlados pues en la punta de los postes se llevaban pasteles y fritada sin pagar un centavo.

## **CAPADORES**

Al igual que al chanco, al hombre había que castrarle para que se ponga gordo y hermoso como “Patrón blanco su mercé”, también se fingía cortar los genitales a los promiscuos para que engendraban hijos por doquier.

## **OSOS**

Es el hombre atado y manipulado por la mujer que al son de un tambor le hace bailar en la punta de la uña sin que el varón de la casa proteste pues le tiene atado con su amor.

## **DIABLOS**

El señor de las tinieblas con sus rojas vestiduras representa el libertinaje. Su consigna es el de amedrentar a pecadores, pendencieros y desobedientes que si no obedecían las leyes divina y humana les irá cargando a los quintos infiernos.

## **ARDORES**

Lo abrupto del terreno y las bravas laderas obligaban a arar la tierra con bueyes y a falta de bueyes... con hombres que uncidos al yugo e hincados por la garrocha realizaban la labor hasta de buena manera. La yunta representa la unión de fuerzas entre seres humanos.

## **FOTÓGRAFOS**

La foto a principios del siglo pasado vino a sustituir al retrato, pero la cámara de manga, esa cajita mágica hacía milagros. El fotógrafo luego de



Octavas de Mocha / 2013. Autor: Raúl Díaz Sánchez

una ardua labor entregaba un recorte de revista o periódico con un cromo a todo color acorde a la personalidad del marchante que iba desde galanes y estrellas de cine hasta animales como leones y burros.

## POLLERONAS

Damas emperifolladas<sup>10</sup> con vestidos multicolores, esposas o amantes de alcaldes y cabildos que por ese día se mezclaban, para mimetizarse y disfrutar con la gente humilde del pueblo descuidando sus maneras y su forma de ser para no ser descubiertas por sus parejas.

## CHORIZOS

Payasos con careta de alegría que bajo este disfraz podía dar rienda suelta a su imaginación y estaba autorizado a caerle a golpes de cutato a todos los que se habían burlado de él durante el año, pero continuaba siendo objeto de mofa entre los más pequeños.

## CONTRABANDISTAS DE TRAGO

Venían desde la provincia de Los Ríos en burros cargados con zurrone, pasaban por Guaranda, atravesaban Las Abras y por tras del Puñalica donde eran perseguidos por los guarda estancos hasta llegar a Ambato.

---

10. Emperifollado: adjetivo. Que está adornado o arreglado en exceso

# Metodología

## LOS PREPARATIVOS

Mientras tanto, con las chagllas que recogimos en los páramos del Carihuayrazo íbamos de a poco, al principio “tonteando”, armando las estructuras que serían en lo posterior curiquinques, caballos y vacas locas trazados según las especificaciones del Uruguayo y probados una y otra vez.

Una tarde soleada, lo recuerdo bien, una vez secos los carapachos de los disfraces los hicimos bailar en el patio del Arca, sin música, al compás del tararear de un San Juanito; eran majestuosos, Reynaldo y Augusto dominaban con destreza los caballos, José volaba con el curiquingue; los cachos de vaca los cargaba Edmundo... El juego duró el resto de la tarde con sesión fotográfica incluida.

Era viernes lo recuerdo muy bien y nos tomamos un trago de la alegría, jamás nos percatamos de la presencia de las vecinas que al observarnos tan frenéticos nos apodaron de locos, “Los locos del Arca de Noé” y a la cabeza de todos el “Loco Pepe”, nombre que me dio un pequeño niño inquieto de tres años de edad, hijo del Edmundo, sobrenombre que hasta ahora me acompaña, así como el ahora ya joven Alejandro.

Con la novedad de los locos, acudían cada vez más personas a mi taller, algunos viejos y reconocidos líderes del pueblo, aficionados al quehacer cultural del cantón que habían intentado años atrás despertar la fiesta sin lograr sostenerla estaban allí; con ellos realizamos “los repasos” ya que la fiesta se acercaba y si bien la convocatoria de participantes iba creciendo las necesidades para concretarla y la logística eran de enorme complejidad.

Estas acciones agudizarían la frágil relación con quienes dirigían la fiesta ya que trastocaban formas de poder instituidas a las que podíamos incomodar y convertimos en amenaza; a pesar de ello siempre buscamos la manera de lograr un puente para actuar y halar juntos para un mismo objetivo, aunque en ocasiones parecía imposible.

La fecha fue un gran dilema, el 24 de junio era la primera opción como lo había sido desde siempre, pero resultaba impensable por estas pugnas, así que decidimos por estratégica realizarla el 23 a la tarde, día de las vísperas en el que ingresaban y de Priostes junto al Santo, flores y velas, acompa-

ñados por una banda de pueblo presidiendo los camiones cargados con chamiza hasta el estadio central. No había otra actividad si no esperar hasta la noche cuando empezaban las vísperas.

Para dilucidar estos tópicos tuvimos varias reuniones con directivos y cabildos donde aclaramos que nuestra intención no era quitar nada, al contrario sumar; propusimos que las Octavas vayan detrás de los priostes y delante de los carros con la chamiza en el mismo recorrido hasta llegar al parque central, al pie del pretil donde bailaríamos y actuaríamos el resto de la tarde. Así, al juntarnos el evento tendría mayor realce, propuesta que llego a buen término.

¿-Y ahora Mayorga?... bueno disfrazados ya tenemos anotados unos ochenta, San Juan quiera que se suman más, pero ¿y las bandas, los castillos?, ¿a quién nombramos Capitan?, me repetía Javier y a la vez que nos rascábamos la cabeza. - ¿Y cuánto cuesta una banda?, -sabraste que unos doscientos dólares como mínimo, pero con una nos alcanza, unas dos por lo menos ha de ser....; verás que hay que darles de comer y de tomar para que no nos vayan hablando; a los participantes también tenemos que darles ‘cariñito’ para la “vergüenza” y un refrigerio -.

La lista aumentaba cada vez más y mi corazón suspiraba, no teníamos ni un centavo, el proyecto donde solicitábamos el presupuesto necesario, dormía el sueño de los justos en brazos de la burocracia y el Comité.



Elaboración de los disfraces en el taller de arte el Arca de Noé Mocha / 2013. Autor: Noe Mayorga Ortiz



El nombramiento del Capitán, una especie de prioste era un asunto muy delicado, la persona escogida para el cargo debía reunir ciertos requisitos, varios líderes destacados de la comunidad fueron nominados, pero era el primer año y la tarea iba más allá de quien nos pareciera a nosotros, sino de quien estaría dispuesto a asumirlo en estas condiciones tan precarias.

Una vez agotados los argumentos, la Capitanía de las Octavas de Mocha 2013, cincuenta años después de ser relegada, fue confiada a Sipriano Ocaña, alcalde del Cantón que con entusiasmo aceptó tan grande honor.

El paso siguiente fue sentarnos a redactar los oficios que serían entregados a los dirigentes de los diferentes cabildos y barrios del Cantón.

## Entredichos

Mientras continuaba la restauración del pretil nos propusimos realizar varias exposiciones con el material logrado durante la investigación; cinco fueron los sitios designados para el cometido pero ninguno cumplía con el requerimiento mínimo para ser realizadas, por lo que nos dimos a la tarea de adecuarlos para el circuito expositivo.

- ¿Y ahora Mayorga? ¿los castillos? -, preguntemos al Capitán.

El Sipriano nos dio la mala nueva, los concejales no aprobaron el proyecto por no estar dentro del presupuesto; la noticia por demás desalentadora fue acompañada por un hilo de esperanza, él se sostenía en la capitanía y buscaría la forma de aportar con la logística e impresiones necesarias para difusión y montajes museográficos y un refrigerio para los participantes, pero que para bandas y los castillos lastimosamente no se podía comprometer.

Volvió a sonar esa voz a mi lado - ¿y ahora Mayorga? ¿las bandas? -, bueno tenemos una que podemos aprovechar, la de los priostes y otra que pediremos al Comité o a alguien que nos apoye.

- ¿Y ahora Mayorga? ¿los castillos?, veras que eso lo recuerdan siempre los mayores y cuentan que vieron decenas en algunas fiestas, tenemos que hacerlos eso de ley, - pero como no tenemos recursos, tendremos que hacer como los antiguos, se contestó él mismo, pedir a la gente que nos

colabore como una “Jocha”, los palos no es problema, los puedo traer de mi propiedad, pero los productos hay que pedir, -¿y a quienes?, - veras la gente de aquí si nos colaboran por la fe a nuestro Patrono.

Y así fue, nos acercamos a mucha gente y siempre el Javier les repetía, háganlo por nuestro pueblo y por fe San Juanito que los recompensará como lo ha hecho siempre, pero si se niegan les puede mandar el milagro cambiado.

No pedíamos dinero, pedíamos cosas: ropa, juguetes, caramelos, frutas de la Costa, cuyes asados, cualquier cosa que aportaran estaba bien; pero los Contreras<sup>11</sup> tergiversaron todo, como es posible que pidamos a la gente si el municipio pagara los miles que cuesta el proyecto y que nos queremos embolsicar la plata.

A más de desfinanciados ahora estábamos en entredicho ya que sus pronunciamientos desataron habladurías en todo el pueblo, cuestionando si se deberían hacer o no las Octavas; muchos nos dieron la espalda como los herederos del ponchito de San Juan que movieron cielo y tierra para jodernos volviendo a utilizar la misma táctica de cuando la durmieron, pregonaban que no era posible volver a esa fiesta de “indios borrachos, que queremos despertar la fe en los cerros y hacernos ricos a costa del pueblo”.

Nuestra labor no paraba, los disfraces cada vez tomaban más forma, la gente y a medida que se aproximaba la fiesta nos visitaba con mayor frecuencia, ahora no solo movidos por la curiosidad sino a comprobar si eran reales los agravios que eran acallados por nuestro procedimiento que buscaba en cada acto transparencia y buenas intenciones.

Los Priestes, mochanos residentes en Guayaquil se unieron gustosos a la propuesta, ellos encabezaron el desfile colocando su banda detrás para que podamos aprovechar la música y participarían con una comparsa; el Comité, en varias asambleas de sus miembros con la gente del pueblo decidió apoyar por fin a las Octavas para lo cual nos daban su venia para que actuáramos dentro de la fiesta y aportarían con una banda.

El Clero también vio con buenos ojos nuestra propuesta y para mi sorpresa lo asumieron en una forma visionaria pues comprendieron que la Octava fortalecería la fe en San Juan. Algunos de los oficios enviados fueron

---

11. Los Contreras: Contrarios a la realización de las Octavas

respondidos aceptando gustosos participar, otros se excusaban y otros se quedaron sin respuesta esperando el pronunciamiento de las autoridades que seguían debatiendo sobre el tema.

Tras un cabildeo doña Rosita Silva donó un castillo de cuyes, la señorita Olimpia otro lo mismo que mi Papa Juan y la Cecita, esposa de mi padre.

- ¿Y ahora Mayorga? ¿que damos a los disfrazados?, el Sipriano prometió un refrigerio, pero sandwiches y colas no son propios de por aquí, ya pregunté a mi mamá que tiene más de noventa años y dijo que hay que dar Cariucho: papa chaucha, habas, ocas endulzadas, mellocos, con queso, ají y chicha, productos de esta tierra que eran compartidos en tiempos de la cosecha desde siempre.

Hablamos con el Capitán, le encantó la idea pero nos aclaró que el presupuesto tardaría en obtenerse. Ya solos y con las posiciones claras, el Javier me enseñó una de las grandes lecciones de cuando uno emprende este tipo de proyectos: hacerla con "plata y persona" y que si queríamos sacar adelante esto, tendríamos que aportar también económicamente; fue así y junto a su esposa se procuraron de lo necesario que incluía desde ollas, fogón, enseres de cocina hasta los productos agrícolas mencionados además de la logística para dar de comer a un nutrido grupo de participantes.

A los pocos días el Javier sonreía al contarme que don Velasco Belisario, a quien conocí hace poco, nos había donado una buena cantidad de Ocas a las que inmediatamente pusimos a endulzar para que estén listas para la fiesta.

El licor sería repartido entre los participantes en discretos recipientes; no queríamos que el alcohol sea el pretexto para ponernos nuevamente en entredicho como hace cincuenta años, limitamos su cantidad y la dinámica misma de la fiesta evitaría los excesos y con ellos los percances; a los espectadores, las Guarichas les brindarían muy a su estilo en sendas botellas.

La Octava estaba cada vez más cerca, el pretil de la Iglesia casi listo; comenzamos a solicitar a modo de préstamo objetos para los museos: pondos, hachas de piedra, figuras cerámicas, herramientas, yugos, arados antiguos, ollas, pailas alacenas entre otras a personas que las tenían en sus casas algunas sin tener idea del tesoro que albergaban.



En el coro de la iglesia dispusimos una numerosa colección de ponchos, sombreros, bufandas, exvotos y reliquias de gran interés; en mi taller estaría una sala taurina consecuente a la gran tradición ganadera de Mocha: betas, monturas, zamarros, sombreros, riendas, espuelas y colchas; obras de mi autoría y otras prestadas por la Asociación de Artistas Plásticos y visuales de Tungurahua de quien fui su presidente fundador.

La exposición arqueológica se montó en el antiguo edificio del Municipio, la fotográfica en la oficina de turismo de la Estación y una pictórica con mis obras en acuarela en la escuela Joaquín Hervas. Las exhibiciones estarían a disposición del público, hecho sin precedentes en el pueblo, como lo propuesto en el proyecto.

La conclusión los disfraces se volvió una minga incesante, todos, a más de mi personal ahora multidisciplinario era bienvenido; con ayuda del sastre del pueblo vestimos con los mejores aparejos a los caballos a los que bautizaron como "Rosillo" y "Capul", el José y el Ramón se disputaban por ser los jinetes, era un espectáculo verlos haciendo gala de sus destrezas al montarlos lidiando a las vacas locas engalanadas con colchas taurinas viejas donadas por algunos aficionados; los curiquingues fueron pintados y empapelados tal cual las instrucciones del José.

Algunos directivos del Comité que se declararon abiertamente en contra nuestra al ser inminente despertar de las Octavas, una tarde previa la fiesta mientras realizaba mi ronda habitual por los trabajos del pretil pronti a concluirse, me encontré con su presidente, exaltado me increpó nuevamente con el argumento de "fiesta de indios borrachos", tuvimos una acalorada discusión al pie de la iglesia que en nada mejoró nuestras relaciones, yo regresé indignado con los acontecimientos al taller, en el me esperaban Javier y varios representantes de la Comuna, les conté los por menores, aun molesto.

Don Marco Armendáris pidió que me dieran una copa del puro, y tomando la palabra ante la concurrencia me dijo: -no se preocupe don Noé-, han dicho que es fiesta de indios y nosotros los indios vamos a demostrar cómo se hacen las cosas, esta es nuestra fiesta; veníamos a comunicarle nuestra participación y la de todo el Cabildo, ayer se decidió a quien apoyaríamos, así que damos respuesta a su oficio, seremos aproximadamente unas ochenta personas disfrazadas.



El Rocillo y el Capulí, Octavas de Mocha / 2013. Autor: Raúl Díaz Sánchez

En ese momento la ira se volvió esperanza y los insultos abono en tierra fértil, ya era nuevamente su fiesta, volvimos a levantar nuestras copas y brindamos por las Octavas haciendo la firme promesa, con el Patrono como testigo de jamás permitir que vuelvan a dormirla bajo ningún pretexto. Nombramos a Javier Armendáris, líder de la comuna Mocha Puñalica como Capitán de 2014 ya que por causalidad su comuna fue designada como Priostes de la fiesta de San Juan para año siguiente.

Llegaron por fin los afiches, trípticos, programaciones, cédulas para las exposiciones hermosamente diseñados; engalanamos el Arca, nuestro histórico balcón se vistió tras décadas nuevamente de fiesta, limpiamos el patio donde construimos la cocina y hasta bien entrada la noche dimos los últimos toques a los disfraces; la expectativa nos mantenía alertas a pesar de profundo cansancio.

## El gran día

La mañana del domingo 23 de junio del 2013 Mocha amaneció soleada, desde muy temprano la iglesia era revestida de flores; el Capitán y varios voluntarios

preparaban los huecos para los castillos, sembraban plantas de maíz, cebolla y papas de manera simbólica de cómo lo contaban los abuelos; el Javier comenzó a mandar voladores y don Manuel “el Ucucho” nos brindó un taquito de licor para templar los nervios mientras sonaba una banda en el parque.

En la cocina las actividades eran intensas, doña Anita Garcés jefa de cocina organizaba todo, a su lado estaban doña Teresa Caiza, Anita Soto, Pilar Cortéz y Clara Caluña; una cuadrilla de hombres viejos que se afanaban lavando y desgranando las mieses que irían a las gigantescas ollas. Mi papá Juan llegó con el castillo, generoso como es su corazón, el mismo lideró las acciones para asegurar los productos en su cúspide, la atamos con betas y trasladamos hasta las jardineras del parque; elevar el castillo no es tarea fácil, pero al erguirse se los puede sentir como emblemas que precedían nuestra cruzada.

Las salas de exposición y a medida que avanzaba la mañana se llenaron de visitantes, todos sorprendidos por lo expuesto, las obras de arte asombraban a todos, mientras los mayores enseñaban a sus nietos cómo funcionaban las piedras de moler, contaban sus historias, se mostraban con orgullosos de esta tierra al ver y reconocer sus tesoros.

Llegado el medio día era hora de comer algo para tener fuerzas pues pronto habría que disfrazarnos. En el Arca el grupo se hallaba completo y entre risas nos fuimos envistiendo de nuestros personajes: dos caballos, cuatro vacas locas y toros, seis curiquirenes, un chorizo, un fotógrafo de manga, dos guarichas, un diablo, un mono y una monja; juntos bajamos al sector de la estación trayecto en el que se unían otros disfrazados.

Los disfrazados eran escasos lo que causó mucho nerviosismo, con el pasar de los minutos de aquí y allá aparecían más participantes; los encuentros fueron muy emotivos, cada grupo se mostraba entusiasta y alegre, el Capitán les brindaba “el quita vergüenzas” y en medio de abrazos felicitaban la iniciativa y nos auguraban éxitos. La hora se acercaba, los sacerdotes junto a la banda se acomodaron para dar inicio... pero nosotros no estábamos listos, faltaban los Chilcas pero nos informaron que ya bajaban.

El presidente del Comité dio la orden de empezar adelantándose con la única banda presente, la ofrecida por ellos jamás llegó, no podíamos esperar más, estábamos cayendo en desesperación... no podría describir lo que sentí cuando ya resignado pude divisar en la loma de Sevilla a un numeroso



Las Octavas de Mocha / El Cariucho / 2013. Autor: Raúl Díaz Sánchez

grupo encabezado por don Marco quien flameaba con orgullo una bandera del Ecuador. Se nos unieron y empezamos el acenso hasta tomarnos simbólicamente la plaza donde, al compás de la música bailamos hasta entrada la tarde celebrando nuestra fe, dando gracias a la tierra, dando gracias a San Juan.

Era tiempo del cambio de Capitán, los discursos no faltaron, todas las autoridades incluyendo al presidente de los Contreras felicitaban a los participantes y se colocaban las medallas, mi padre nos recordó la historia antes de tomar juramento al Javier quien recibía de manos de Sipriano Ocaña el bastón de mando y la cinta que lo investía como líder de las Octavas de Mocha 2014, al final era mi turno de dar las gracias a todos quienes habían arribado el hombro para logarlo y a la providencia por haberlas puesto en mi camino, les recordé una y otra vez que esto era suyo, que este era su logro y que estaba en sus manos, en las de todos empoderarse de la fiesta nombrándolos sin distingo sus guardianes, hasta cuando nos sea posible o la voluntad de San Juan lo permita.

Invitamos a los que participaron al Cariucho, lo que fue entendido de forma textual, todos asistieron: disfrazados y espectadores formaron largas filas para recibir el plato, los que doña Anita como buena madre hizo alcanzar. Mientras tanto la banda continuaba tocando y los caballos seguían haciendo gala de sus proezas, todos comentaban lo acontecido y continuaban dando vivas al levantar nuestras copas.

Ese año contabilizamos un aproximado de doscientos participantes entre disfrazados y comparsas, y dimos de comer a unas cuatrocientas cincuenta personas.

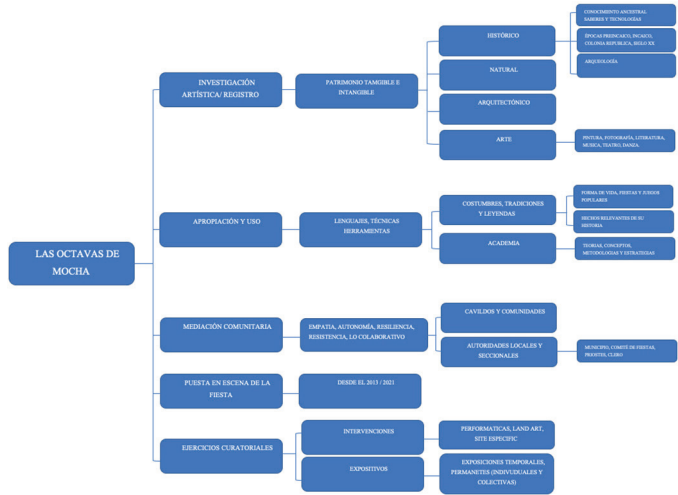
## Conclusión

### NUEVE AÑOS DESPUÉS

Como pueden ver para conseguirlo utilizamos la investigación artística, el uso y apropiación de lenguajes, técnicas y herramientas transdisciplinares, así como ejercicios curatoriales, intervenciones en espacios públicos y mediación con comunidades, como interfaces para comunicar lo divino con lo cotidiano, lo hegemónico con lo marginal, con una perspectiva decolonial, deviniendo en un proceso entre la comunidad, los afectos y el conocimiento ancestral.

“Con prácticas sociales de la memoria que encuentran grietas en los discursos normalizadores del poder; con comunidades subalternadas que imaginan colectivamente ejercicios de resistencia a formas coloniales de borramiento<sup>12</sup>, estrategias operativas que orientan acciones colectivas que permiten entender, que es posible repensar el patrimonio y sobre todo su gestión, desde la autonomía y la repolitización de la memoria. (P.de la Vega, 2016)<sup>13</sup>

“Bastan las voluntades, la solidaridad y los afectos para despertar la fiesta, no para rescatarla. Nuestra idea se aleja de una puesta en escena de la memoria y apunta a un ejercicio de resistencia, autónomo y de empatía”. (P.de la Vega, 2016)<sup>14</sup>



Esquema del proceso del despertar de las Octavas de Mocha / 2021

12. Borramiento: (P. de la Vega, 2016). Autores como Catherine Walsh, Walter Dignolo o Anibal Quijano han utilizado el termino borramiento como una categoría en estudios que abordan el tema de la decolonialidad. De la Vega, Paola (2016) Octavas de Mocha: una fiesta que resurge. *Revista Cartón Piedra*. El Telégrafo.  
 13. (Idem), De la Vega, Paola (2016) Octavas de Mocha: una fiesta que resurge . *Revista Carton Piedra*. El Telegrafo.  
 14. (Idem), De la Vega, Paola (2016) Octavas de Mocha: una fiesta que resurge. *Revista Cartón Piedra*. El Telégrafo.





Loma de Bedón (el nombre de nuestro pueblo en lo alto) Mocha / 2015. Autor: Noe Mayorga Ortiz

“A pesar de varios intentos, la fiesta no cuenta hasta ahora con aportes municipales, ni para la comida, ni para las bandas de pueblo, peor para los disfraces. La gestión sigue siendo autónoma: “Al principio creíamos que, si las autoridades no hacían nada, era una debilidad; lo entendíamos como una dificultad. Ahora nos damos cuenta de que es una fortaleza”; usamos nuestras propias dinámicas: la colaboración generada por la labor de mediación, mientras, el Comité de Fiestas, como desde hace cincuenta años, continúa con el mismo argumento”. (P. de la Vega, 2016)<sup>15</sup>

Casi diez años han transcurrido desde estos hechos, han aparecido nuevas especies de caballos y curi-kingues, las parodias ya no son sólo las del pasado, hacen saber a las autoridades de su descontento, hemos dado de comer a más de dos mil personas en una fiesta y aunque siempre adolecemos de bandas, mochanos residentes en el extranjero nos colaboran con ellas; nuestras prácticas artísticas han producido representaciones que la comunidad ha resignificado, las usa, las mantiene vivas.

Proponiendo releer el dilema cuando hablamos de arte popular y su validación en circuitos hegemónicos del arte, hemos expuesto el proyecto en varias ciudades país, en museos de Ambato, Cuenca, en el de la presidencia de la República en Quito, en la Casa de la Cultura de Guayaquil donde mi padre presentó su libro titulado “Mocha el Adoratorio de los Dioses” como parte del festival “La otra orilla”; en dicha ciudad representamos a Mocha en la Feria inter-

15. (Idem), De la Vega, Paola (2016) Octavas de Mocha: una fiesta que resurge. *Revista Cartón Piedra*. El Telégrafo.

nacional de Turismo y formamos parte de la muestra colectiva “Contaminados” en el MAAC Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo. Fuimos parte del Lab. Latino en la Universidad FLACSO de Quito, sede del festival de arte público GRAFFF en el 2019, en el 2020 fuimos escogidos de entre varios proyectos a nivel latinoamericano para ser presentados en la BBC de Londres.

Debido a la pandemia, en el 2020 trasladamos la fiesta al Universo Lego lo que se constituyó en un hito en las redes sociales; este año inauguramos por fin nuestro Centro Cultural Comunitario que cuenta con salas expositivas y un centro de interpretación de la memoria, allí implementamos una pequeña biblioteca infantil abierta al público.

Y estamos prontos a volver a encender el horno de leña de “La Emprendedora” en una reunión con los Capitanes y más allegados colaboradores como testigos, para firmar el libro de actas y empezar a planear los festejos de las Octavas del 2022, la décima desde su despertar, si el Patrón lo permite.

#### **CAPITANES DE LAS OCTAVAS DE MOCHA**

2013 Sipriano Ocaña (Mocha Centro).

2014 Javier Armendáris (Comuna Mocha Puñalica).

2015 Raúl Puma (Comuna Chilcapamba).

2016 Jorge Paspuel (Barrio el Calvario).

2017 Carlos Chicaiza (Barrio la Estación).

2018 Mario Caluña (Comuna Chilcapamba).

2019 Rosendo Caluña (Comuna Atillo).

2020 Noé Mayorga Ortiz (desde el universo Lego).

2021 Wilman Bayas (Barrio Pinguili)(jass)

2022 Daniel Suarez (Barrio Olalla).

Capitán Ancestral: Belisario Velasco (Comuna Santa Marianita) y Marco Armendáris (Comuna Chilcapamba).

## **Referencias**

Mayorga Bonito, Luis (2012). Mocha señas particulares.

*Crónicas Mochanas*, Editorial Graphos.

Mayorga Bonito, Luis (2015). La Octava de Mocha.

*Mocha el Adoratorio de los Dioses* Editorial Pio XII.

De la Vega; Paola (2016) Octavas de Mocha: una fiesta que resurge .

*Revista Carton Piedra*. El Telegrafo.

Juan de Velasco (1979).

*Historia de Reino de Quito*.

Nicola, Gerardo (1994). Mocha.

*Historia de la Provincia del Tungurahua*. Editorial Pio XII.

Nicola, Gerardo. (1987). Cantón Mocha.

*Historia de la Provincia del Tungurahua*.

Walsh, Catherine (2005). Reflexiones latinoamericanas *Pensamiento Crítico y Matriz (de) Colonial*. Ediciones Abya-Yala (Wlsh, 2005) (Walsh, 2012) (Donoso Miranda, 2014)(Mignolo, 2007)(Quijano, 2014 ) (Mayorga Bonito, Cronicas Mochanas, 2012)(Mayorga Bonito, Cronicas Mochanas, 2012).

Walsh, Catherine (2012). Serie Pensamiento Decolonial.

Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re) vivir. Ediciones Abya-Yala.

Donoso Miranda, Paz Valentina (2013). América Latina: ¿transformación de la geopolítica del conocimiento?.

*Pensamiento decolonial en Walter Mignolo*. Universidad de ARCIS, Chile.

Mignolo, Walter (2007). La herida colonial y la opción decolonial.

*La idea de América Latina*. GEDISA, Barcelona.

Quijano, Aníbal (2014). Cuestiones y horizontes : de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder

*Colonialidad del poder y clasificación social, CLACSO, Buenos Aires*.



# Retos de la musealización comunitaria en Salinas de Guaranda, Post-Pandemia

**Jean Pierre Hurtado Jácome**

Lcdo. Restauración y Museología

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0740-5065> / [jeanperrehurtadojacome@gmail.com](mailto:jeanperrehurtadojacome@gmail.com)

## Resumen

El objetivo del presente trabajo focalizó una investigación tanto teórica como empírica, en base a la idea identitaria de los pueblos que conforman Salinas de Guaranda, con el fin de crear una nueva propuesta museográfica que trascienda el confort de la exposición urbana para formar nuevos lazos participativos en contraposición a los conflictos sociales internos. La propuesta aplicará diseños expositivos, mesas de diálogo por la paz e interculturalidad, problemáticas en torno a la pandemia y trabajos de mediación congruentes a un proyecto museal para la comunidad.

**Palabras Claves:** Identidad, museografía urbana, comunitario, interculturalidad, conflicto, randi-randi.

## Abstract

*The objective of this work focused on a theoretical and empirical investigation, based on the identity idea of the towns that make up Salinas de Guaranda, in order to create a new museum proposal that transcends the comfort of the urban exhibition to form new participatory ties as opposed to internal social conflicts. The proposal will apply exhibition designs, dialogue tables for peace and interculturality, problems around the pandemic and mediation works consistent with a museum project for the community.*

**Key words:** Identity, urban museography, community, interculturality, conflict, randi-randi.

## Introducción

La memoria perpetúa la identidad de los pueblos y es a partir de esta premisa que se construyen las actividades culturales, tradiciones y mitos propias en Salinas de Guaranda. Todos estos aspectos servirán como herramientas museológicas para resaltar su esencia, logrando así, exhibirla en base a formas simples y concretas. El ser comunitario abre un abanico de información para el estudio de las relaciones sociales del paso, presente y futuro.

La exhibición de la identidad proyecta retos, tanto en la investigación de campo como en la implementación museológica y museográfica, puesto que, se pretende exponer toda la herencia de un pueblo o nación, no solo a través de una propuesta museográfica urbana<sup>1</sup>; sino también explorar una representación museal comunitaria que entienda, viva y explore la necesidad de cada colectividad.

Por lo tanto, la museografía planteada, conjugará el vínculo entre el objeto y el ser comunitario para afianzar los lazos de identidad y fortalecer los intereses comunes, con el fin de implementar un modelo de trabajo cooperativo acorde con el esquema de economía popular y solidaria que ha caracterizado a Salinas.

## Justificación

Analizar las vivencias, tradiciones, cultura, economía y relaciones sociales en Salinas de Guaranda, con el fin de replicar el modelo exitoso del emprendimiento de la localidad en otras poblaciones de la Sierra Ecuatoriana. Esta investigación se plantea a través de una propuesta museográfica que pretende abordar una nueva perspectiva del trabajo urbano-expositivo tradicional por una comunitaria-turística, con una visión colectiva administrada por jóvenes del sector.

---

1. Implementar procesos, diseños y metodología contemporáneas apartadas de fragilidad irrisoria de lo "urbano" e introducir las al pensamiento colectivista de lo comunitario.

## PROBLEMÁTICA EN TORNO A CONFLICTOS SOCIALES INTERNOS DE LA COMUNIDAD

Salinas de Guaranda pertenece al territorio ecuatoriano, sectorizada en la sierra norte de la cordillera occidental de los Andes, provincia de Tungurahua. La historia de su nombre radica en el trabajo de extracción de las minas de sal, en este aspecto, fue importante el acercamiento con miembros del colectivo para conocer una de las primeras chozas de procesamiento de sal, ubicada en la calle baja, cerca de la plaza central a un lado de la casa Salesiana y la chocolatería Salinerito.



Figura 1. Mapa de localización de plazas, calles, industrias y casas de Salinas de Guaranda. Nota: El mapa de Salinas de Guaranda representa la ubicación de las principales zonas comerciales, turísticas e industriales de la zona. Adaptada de: (Guaranda, 2019)

Al ingresar a la choza se observaron instrumentos propios de la época como: azadones, ollas de bronce y un fogón en el centro. Mauricio Chamorro<sup>2</sup>, miembro de la comunidad explicó la historia detrás de las minas de sal, apetejada como el oro. Históricamente este producto marcó la concepción del salario y la remuneración del trabajo, el proceso de extracción no solo era un beneficio local, sino que pueblos y provincias como Guaranda, Riobamba, Ambato y hasta Guayaquil en la costa ecuatoriana, fueron los territorios de intercambio del mismo.

Durante los procesos de socialización con miembros de la comunidad, se recabó vivencias e historia de la zona, que son detalladas por autoridades del Municipio de Guaranda:

2. Mauricio Chamorro, es miembro y parte de la fundación Awanalink, él forma parte de la comunidad, es dueño de uno de los restaurantes que se encuentran en la plaza central de Salinas, participó activamente en los trabajos de investigación en la zona.

Está conformada por 24 comunidades, con una superficie de 490 km<sup>2</sup>, ubicadas, en su mayoría, en la zona fría, al igual que la cabecera parroquial, a una altitud de 3500 m.s.n.m., a una distancia de 20 km. de Guaranda. Su temperatura oscila entre los 6 y 10 grados centígrados. Aquí se concentran aproximadamente 28 microempresas comunitarias, dedicadas a la industrialización de la leche, carne, fruta, lana, entre otros, que generan alrededor de 198 productos elaborados, comercializados en el mercado nacional y exportados a otros países, especialmente a Italia. Uno de sus productos más conocidos es el queso "El Salinerito", que está a disposición de los consumidores de todo el país en grandes supermercados y en las tiendas de distribución propias, que para el efecto tiene la Funorsal. (Guaranda A. d., 2020)

La dinámica económica se fomenta en el emprendimiento de cada comunero, sin embargo y gracias a los esfuerzos del Padre Polo, se logró fomentar la llamada economía popular y solidaria, que se traduce en la creación de un grupo de sectores de la comunidad que unen esfuerzos para crear su propio trabajo con circuitos de comercialización como ferias, ventas y hasta exportación.

Mauricio Chamorro y su hermana son dueños de uno de los restaurantes que está ubicado en la plaza central del pueblo, es interesante observar la discrepancia entre una herencia italiana implantada en la zona y las costumbres ecuatorianas a la hora de la comida, los principales platos que se ofrecen son espagueti, pizza, lasaña, acompañadas del típico pájaro azul y una sazón que, a gusto personal, fascina el paladar.

En la visita a la plaza central se pudo observar una exposición de productos culinarios, característica de cada fin de semana, en la misma estaban expuestos: chocolates de pájaro azul, quesos, licores, mantequilla, yogurt, turrone, mermeladas, galletas, trufas, hongos secos, pan, caramelos de miel de abeja, dulce de leche, embutidos etc. Sin embargo, en el Festival del Queso, celebrado del 1 al 4 de noviembre de cada año. La plaza se engalana y apertura más puestos de exposición para recibir a un promedio de 10.000 turistas, estadísticas determinadas en años pasados. La fiesta es promocionada por entidades como el Ministerio de Turismo y la alcaldía de Guaranda con el fin fortalecer el turismo y dinamizar la economía de la provincia de Bolívar.

Por esto, es crucial mencionar la interculturalidad desde la perspectiva de la inclusión socioeducativa, por el autor Iván Sánchez, quien plantea promover un espacio para la inclusión y la interculturalidad en los tiempos actuales, teniendo en cuenta la particularidad de individuos y colectivos con virtudes para vivir en un contexto de pluralidad.

El aspecto de la educación no genera interés en la mayoría de los jóvenes, ya que prima el desarrollo económico y el emprendimiento, a esta problemática se vinculan aspectos como la migración y la idea del trabajo a temprana edad.

La participación de la orden religiosa de los Salesianos en el ámbito educativo y la vinculación con el colectivo, fue un proceso importante, pero ha sido necesario que la empresa pública y privada se involucren con el fin de apoyar dichos procesos. La alternativa del progreso no solo puede estar marcada por poseer un buen negocio, sino que la educación debe ser una prioridad para cada joven del sector, viéndola no como un gasto para las familias sino como la mejor opción de inversión.

El investigador Sánchez hace un análisis de dos conceptos que giran alrededor de lo cultural, exaltando el valor de la diversidad,

Se encuentra el fenómeno de la pluralidad y la multiculturalidad, refiriéndose al reconocimiento del valor de la diversidad, crea la necesidad de un concepto de ciudadanía no discriminatoria, da origen a una ciudadanía multicultural, basada en la solidaridad y el respeto; una ciudadanía intercultural, que tiene como ejes fundamentales el diálogo entre culturas, respeto por las diferencias y comprensión entre culturas y una ciudadanía paritaria que supere los prejuicios. (Sánchez Fontalvo, 2014)



Figura 2. La Historia del Festival del Queso y la Cultura Andina en Salinas de Guaranda Nota: El Infograma es un diseño que adapta la historia de creación de la fiesta del queso y presenta una nueva temática publicitaria a través del "Raymi Kisu", como una innovación propuesta desde este estudio para futuras presentaciones. Realizada en: (Freepick, 2021).

El conflicto interno fluctúa en las posibilidades de unos (los de arriba) frente a otros (los de abajo)<sup>3</sup> y que dichos problemas no son debatidos, sino que se pierde el sentido de lo comunitario, primando las necesidades y poderes individuales. Esta problemática puede ser solucionada con la creación de mesas de diálogo y concientización como parte del itinerario de las escuelas de paz, que generen soluciones reales para poder replicar el sistema exitoso de emprendimiento comunitario en otras poblaciones de la sierra ecuatoriana.

## EXHIBICIÓN DE LA IDENTIDAD DE SALINAS DE GUARANDA

La identidad de un pueblo o nación es un tema trascendente que perenniza al colectivo en cada generación, como Conservador y Restaurador de bienes patrimoniales se pretende materializar la exhibición a través de las herramientas museográficas, que forman parte del conocimiento heredado en la academia sumando a la experiencia in situ.

Sin embargo, el dialogo de historias de vida, procesos de turismo sostenible, legado arqueológico, industrial, ganadero y salero congregan un espectro tan amplio que dificulta un punto de partida para representar la totalidad de su identidad<sup>4</sup> (Española, 2021) en este sentido es apropiado mencionar que:

El desarrollo local busca incrementar las posibilidades de una sociedad aprovechando las potencialidades de los sujetos como iniciadores de ideas innovadoras que causan impacto económico y social a través del emprendimiento, posibilitando el crecimiento progresivo no solo en el empleo sino a nivel productivo, económico y social en las comunidades (Duarte y Ruiz, 2009). Así, la conceptualización del desarrollo local evoluciona y se transforma a medida que lo hace la sociedad y las ciudades, en la medida que las innovaciones y el conocimiento son difundidas, y éstas benefician al conjunto de la sociedad para su desarrollo (Borea, 2006; Vázquez, 2007; Ulate, 2010). (Ayaviri M. C., 2017, págs. 72,73).

Partiendo de la cita que antecede, los autores hacen referencia a la relación existente entre innovación, emprendimiento y desarrollo local de

---

3. En la población de Salinas de Guaranda, en base a las visitas y constantes charlas, existían dos partes de la comunidad, una de ellas la más favorecida, sobre todo en el ámbito económico eran denominados los de arriba, y la otra parte menos acomodada eran denominada los de abajo, hacían alusión al sector geográfico y posición social de Salinas.

4. Definición: La identidad es el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.

Salinas. El trabajo inicia desde tempranas horas de la mañana, entre estos la ganadería, agricultura, restaurantes e industria del chocolate, radican en el esfuerzo colectivo del emprendimiento.

Esta vivencia marca el punto de partida del presente trabajo, ya que manejan una problemática que ha llamado la atención no solo sectores públicos y privados a nivel nacional, sino también, de organismos internacionales resaltando el trabajo practicado y patentado en Salinas.

El trabajo se basa en la socialización con la población para comprender la dinámica colectiva por fuera de un análisis folclórico, teórico y académico. Es una realidad de emprendimiento corporativo sostenible, el clima y acciones realizadas por los mismos, dan fe de un ideal próspero en cuanto a economía, alimentación, relaciones sociales y trabajo. La realidad contrasta el ideal antes mencionado, puesto que se observa una economía con tendencia al descenso relacionado directamente al SARS-COVID-19 además de relaciones sociales debilitadas y poco trabajo cooperativo.

El proceso de acercamiento permitió generar la confianza necesaria para crear mesas de diálogo y acción con la iniciativa de los moradores en su mayoría jóvenes con la tutela del Padre Polo. Religioso Salesiano de origen italiano que llega a comunidad en el año de 1970, promulgó la economía popular y solidaria en el año de 1972 a través de la fe. El padre entendía que para emprender era necesario cumplir procesos, esta hipótesis revela una nueva alternativa a la evangelización de los pueblos indígenas, recalcando el ideal de progreso y desarrollo local sobre la compasión de la pobreza y el desplazamiento de sus territorios.

(...) Esta parroquia, con una población cercana a los ocho mil habitantes, de los cuales el 60% son indígenas y 40% mestizos, viven en zonas geográficas que van desde los 600 hasta los 4200 metros de altitud con relación al nivel del mar. En esta región se observa un conjunto de iniciativas emprendedoras asociativas y unidades de negocios conformadas por pequeñas y medianas empresas con producción para el mercado local e internacional (Mata, 2014). Autores como Orejuela y Gordon (2015), explican que desde la década de los setenta, Salinas de Guaranda ha experimentado un proceso acelerado en el establecimiento y desarrollo de empresas, que coincide con la llegada de la misión salesiana y voluntarios de la organización Mato Grosso, quienes implantaron un modelo de desarrollo local basado en la organización, producción y comercialización que sustenta e impulsa la economía comunitaria. (Ayaviri M. C., 2017, págs. 73,74).

Dicha semilla segmentó intereses individualizados que, en base a los estudios de campo y charlas con miembros del sector, están creando fracturas en el principal ideal de economía comunitaria que maneja Salinas de Guaranda.

No obstante, el diálogo con los de arriba (gente de Salinas de Guaranda que manejan la ganadería, ciertas marcas y tienen un nivel económico superior a otros, marcado por la educación universitaria y en ciertos casos llegando a un cuarto nivel) con los de abajo (personas que poseen tierras, sobrevive con bajos salarios y migran por falta de empleo) crear una nueva perspectiva de ese clímax envidiable que representa la prosperidad en Salinas.

El acercamiento inicia con los moradores, creando un verdadero relacionamiento con el otro, siendo posible gracias a que la Fundación Epaz conformada en el año 2017 y nombrada legalmente como Awanalink en el año 2021. La cual fue constituida sin fines de lucro y realiza trabajos de vinculación, fortalecimiento y relacionamiento a través de procesos de paz con los jóvenes.

La visita de constantes fundaciones, con la promesa de crear nuevas fuentes de empleo y alternativas a la idea implementada por los Salesianos, no han sido fructíferas para el verdadero objetivo, que es recuperar lo identitario-cultural por sobre los intereses de entidades que lucran de la desesperación de muchos. Todo esto nace de los jóvenes, puesto que no son tomados en cuenta como un motor de producción rentable para el colectivo; gracias a esto los índices de migración, pérdida de costumbres, tradiciones y vínculos entre los de arriba y los de abajo ha sido la problemática de todos sus habitantes desde el año 2015 aproximadamente.

Durante la construcción de la línea histórica, que atraviesa el ideal identitario de Salinas de Guaranda, aparcen raíces arqueológicas estimadas de la época de la cultura Panzaleo, con vasijas, osamentas, utensilios y demás objetos museables que permiten exhibir el inicio de estos pueblos milenarios, los relatos de ancianos y anécdotas que se transmiten de generación en generación resaltan una de las ideas más conocidas en la época moderna como es el salario, hablando del valor histórico de la sal, por la herencia de recolección de las minas de sal cercanas a la localidad, traducido como el salario de un obrero, parte uno de los hitos más importante alrededor de la extracción de las minas de sal y la preparación en las chozas aledañas a la mina para venderlas en Guaranda y otras provincias de la costa Ecuatoriana.



Según Mata (2014), la cooperativa fue la única forma de asociación aplicable en Salinas en los años setenta y la primera herramienta de desarrollo comunitario en sus manos. La comunidad salinera estaba acostumbrada a realizar las cosas juntas bajo principios de reciprocidad y de ayuda mutua presentes desde siempre en su cultura. En estas circunstancias, sin factores productivos, con tasas de desempleo altas, en un sector tan vulnerable como el rural marginal de Salinas de Guaranda, en esa economía popular se tejían redes de solidaridad y tenían lugar diferentes experiencias y emprendimientos solidarios que no eran visualizados ni por el Estado ni por parte de la academia.

El estudio que realiza Mata, se acerca mucho a la realidad comunitaria puesto que, luego de su apogeo en los años 70s, las problemáticas sociales descritas anteriormente realzan los problemas sociales, el reconocimiento de la marca promulga la unión comunitaria a ojos del empresario internacional, nacional y fundaciones, sin embargo, puertas adentro la realidad es otra, el ejemplo de trabajo en campo por parte de Awanalink se vio reflejado en el *museo comunitario para salinas de Guaranda*, administrado por y para los jóvenes

La implementación del museo se dividía en tres fases, la primera partía por la gestión para la obtención de un lugar concreto en la población donde se pueda plantear el diseño museográfico, el trabajo fue realizado y concretado junto al Padre Polo, quien donó la casa Salesiana para dicho proyecto, la segunda fase fue la propuesta museográfica realizada por profesionales de la fundación, sin costo alguno, con el fin de esquematizar cada una de las salas de exposición que albergarían objetos arqueológicos, fotografías de la época de extracción de sal, proceso de ganadería, economía popular y solidaria y finalmente historias de vida.

El trabajo fue entregado a las autoridades quienes no estaban de acuerdo en que los jóvenes gestionen dichos recursos, lo cual generó nuevos conflictos, sin embargo, el trabajo continuó con la minga general entre miembros de la fundación y los jóvenes de los dos sectores de la comunidad, trabajaron juntos para que el museo sea un proyecto real. El registro fotográfico del trabajo conjunto, las charlas con los jóvenes y sobre todo la convivencia fueron los logros más importantes para los miembros de la fundación.

El proyecto fue aceptado por los moradores quienes decidieron realizarlo con ayuda de empresas privadas y otras fundaciones, este último aspecto obedeció a conflictos internos sin embargo la fundación no puso trabas con el fin de ver concretado el proyecto, por otro lado, la experiencia

servió para que sea implementado en otros sectores de la Sierra Ecuatoriana que entendieron el visón de la fundación a la hora del trabajo con y para los jóvenes.

Finalmente, y gracias a la experiencia vivida en Salinas, se puede destacar que innovación y emprendimiento son dos procesos que requieren del ideal comunitario por fuera de intereses particulares, una marca puede ser exitosa si los miembros de la misma saben manjar equitativamente el ganar/ganar siempre proyectados al desarrollo local de los pueblos.

### **UN CAMINO PARA LA PAZ Y LA INTERCULTURALIDAD**

El ser humano es un ser conflictivo por naturaleza, la necesidad de sobresalir como individuo único y diferente acentúa su lucha contra el otro, esta idea euro-centrista, no encaja en las relaciones comunitarias Andinas, sin embargo, el proceso de mestizaje, la diversidad cultural y la globalización del conocimiento transforman las tradiciones, introduciéndolas a una nueva realidad.

El trabajo de la fundación va más allá la ayuda caritativa, en donde el ser cultural se solidariza el otro natural, enseñándole una única verdad en base a sus construcciones sociales sin pretender realizar una “evangelización” por la búsqueda de recursos monetarios. El trabajo apunta al relacionamiento y crecimiento del colectivo y los miembros de la fundación en uno solo a través de la generación de caminos de paz, que solucionen conflictos de individualismo en el seno de la comunidad y la exhibición de la tradición no folclorizada.

El trabajo por la paz es un eje transversal que permitirá dar respuestas a las problemáticas suscitadas, ningún proyecto puede ser ejecutado sin el aporte de los jóvenes que componen el colectivo, se menciona esto, debido a que en Salinas existió muy poca atención a los mismos, la desconfianza por la poca experiencia, restringida comunicación y migración generó problemáticas en torno a cuál sería el futuro de varios procesos instaurados en torno al desarrollo de Salinas.

El proceso de intercambio y comunicación igualitaria estaban siendo fragmentados para decisión de los adultos sin la opinión de los jóvenes, por tal motivo la propuesta giró en torno al reposicionamiento de los jóvenes como el

eje de cambio a través de randi-randi<sup>5</sup> (un abordaje comunicativo coherente y recíproco) y el proyecto escuelas de paz conjuntamente con el desarrollo del museo comunitario administrado por y para los jóvenes.

## **EFFECTOS DE LA PANDEMIA EN CUANTO A ECONOMÍA, TURISMO Y MIGRACIÓN**

El inicio de la pandemia ha detenido el turismo a nivel mundial y con ello la dinámica de la economía en varios sectores estratégicos. El Ecuador ha sido uno de los países más golpeados por el SARS-COVID-19, en particular las zonas campesinas, tanto de la costa, sierra y oriente. Salinas de Guaranda, ha tenido un freno importante en su economía, dependiente del turismo basada en una economía popular y solidaria.

La dinámica que mantenía la población en base al turismo local e internacional, hacía de sus negocios, un emprendimiento dinámico para mantener sus necesidades básicas. La poca iniciativa del gobierno en cuanto a impulso del turismo, inyección de capital a sectores estratégicos y nula capacidad para manejar la pandemia han proyectado el quiebre total de empresas hoteleras, microempresas de alimentos, textiles y demás insumos en todo el territorio ecuatoriano.

A raíz de la pandemia se implementan medidas de bioseguridad aplicadas a locales y demás centros que dependen del turismo, medidas que no han disminuido los ingresos, afectando la economía de los principales negocios de la zona, a todo esto, se suman los casos de corrupción abierta, una creciente tasa de delincuencia, sicarito y demás irrupciones en una sociedad golpeada por la pandemia a nivel nacional.

En cuanto a la migración, los aeropuertos de Latacunga y Quito han incrementado el número de pasajeros desde el primer trimestre del 2021. El INEC en su boletín técnico de Entradas y Salidas Internacionales, 2020 ha determinado una creciente migración en las zonas rurales, así como una tendencia elevada de salida de hombres. Los principales destinos son Estados Unidos, España e Italia, los países de paso más importantes para migrantes ecuatorianos son México, Guatemala y Panamá. Muchos de los gobiernos a nivel internacional tratan de implementar el visado para frenar el nivel de migración que no solo es una problemática a nivel nacional sino que se extiende por todo el Continente Sudamericano.

---

5. Randi, palabra quechua que significa "dar" cuando se la utiliza dos veces significa "dar y recibir"

## RESULTADOS DEL PROCESO DE MEDIACIÓN Y PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

La exposición de la identidad de un pueblo o nación es un tema trascendente en nuestros días, es difícil exhibir todas las tradiciones, creencias, rasgos y características de un individuo, peor aún de un conjunto de individuos pertenecientes a una región; sin embargo, la exposición a través de técnicas y prácticas permitirá un buen funcionamiento dentro del museo.<sup>6</sup>

Los procesos de interculturalidad pretenden ser relacionados con dos definiciones teóricas, en primer lugar, la museografía urbana, término utilizado en gran parte por entidades culturales de occidente. La representación y puesta museal estará relacionada directamente con el proceso de migración, seguido de una exposición de lo tradicional, proponiendo diseños museográficos móviles a partir de historias y mitos en todas las comunidades.

Es importante aclarar por tanto el vínculo entre el estudio de campo y la relación con la comunidad, generando diseños a partir de experiencias focalizadas en lo intercultural y social. La exposición colectiva o comunitaria entendida como parte de la investigación de campo se trata del estudio del papel social de los museos y del patrimonio, así como de las condiciones cambiantes de la sociedad que enmarcan sus trayectorias. El análisis de lo comunitario en base a una apuesta teórica y concreta para dar como resultado una exposición que abarque todos los términos antes descritos.

La exposición pretender ser un referente visual del pasado y presente de los Salineritos con el uso de objetos arqueológicos encontrados, que se presume, pertenecieron a la cultura Panzaleo<sup>7</sup> por las características y tipo de fabricación, otra de las culturas que se asentaron en estas tierras fueron los Puruhaes<sup>8</sup>, sobre todo en la Sierra Centro del actual Ecuador y objetos más modernos que simbolizan la cotidianidad de la comunidad. De igual forma se pretende dar espacio al pasado industrial que albergó la idea emprendedora de los Salesianos, este hito importante debe ser resaltado por la historia que marcó en todos sus pobladores.

---

6. La exposición se presentaría en el año 2018, sin embargo, por factores externos no fue realizada por la fundación Awanalink, cabe mencionar que lo cultural e identitario son aspectos que no se venden ante el turismo, enfrentar esta idea es desflorizar su trabajo y por tanto incentivar la idea del cooperativismo colectivo.

7 Panzaleo: pueblos preincaicos que ocuparon gran parte de la sierra ecuatoriana, dedicados a la agricultura, siendo grandes conocedores de las estaciones y ciclos lunares.

8 Puruhaes: pueblos preincaicos dotados de habilidades en la cerámica, ganadería y agricultura, estos pueblos guerreros ocupaban sectores de las provincias de Tungurahua y Cotopaxi.

Toda esta ponencia museográfica utilizará diferentes recursos para captar la atención de los visitantes, entre estas tenemos el uso de la fotografía, color, disposición, iluminación, y el reparto museal que genere ese conducto de comunicación con la muestra.

El fin último de la muestra es dar una alternativa al turista que desee conocer un poco más de esta localidad, esto solo puede ser alcanzado por medio de elementos museográficos (circulación, sistema de montaje, recorrido, organización de espacios, material de apoyo, etc.) para generar una comunicación visual del valor de la identidad, el buen manejo de los objetos, y el correcto uso de los recursos generados.

## **OBJETIVO**

Exponer las tradiciones, rasgos y características propias Salinas de Guaranda a través de objetos que representan el pasado y presente de todas y todos, respondiendo así a una necesidad del turista a la hora de visitar Salinas de Guaranda. El trabajo será realizado junto a la comunidad en la selección de temáticas y objetos gracias a su significado y significante y apoyado de la investigación pertinente con un grupo representativo de diferentes tipos de edades para un diálogo continuo.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Crear una exhibición permanente de los objetos arqueológicos, industriales y cotidianos de los Salineritos.
- Plantear un guión museográfico para la exposición, como parte de un diseño de alto crecimiento comunitario.
- Generar una documentación gráfica del diseño planteado que sirva como memoria del desarrollo económico de la localidad.

## **CURADURÍA**

La curaduría de la presente muestra es el conjunto de objetos que representan la identidad de la comunidad, de los cuales se ha realizado un estudio histórico, de conservación ambiental y de conocimiento; siendo así

la encargada de preparar conceptualmente la muestra. En este sentido se ha identificado el tipo de bien para sumarlo a una sala específica del museo y así poder preparar tanto el guion museográfico como el montaje expositivo.

## **TEMPORALIDAD**

La fecha de inauguración de la muestra se encuentra estimada del 1 al 4 de noviembre del 2022, a las 17:00 hrs.

## **NOMBRE DE LA MUESTRA**

“Exhibición de la identidad Salinerita”. Colores, sabores y aromas de lo andino.

## **TIPO DE EXPOSICIÓN**

El lugar que aloja la exposición brinda las condiciones para generar una muestra de tipo permanente, ya que la casa Salesiana abrió las puertas a esta iniciativa creada por la organización Epaz y los jóvenes de Salinas.

En este sentido el diseño museal se adaptará al presupuesto inicial planteado, lo cual no pretende minimizar la calidad museográfica sino por el contrario supone un reto para el profesional a cargo del mismo; atendiendo así a la rigurosidad museográfica e investigativa por el bien del futuro museo.

Cada objeto expuesto pretende dar a conocer la historia nunca antes vista de Salinas, contextualizando así el esfuerzo de los jóvenes por sacarla adelante; a través del intercambio cultural visual que ofrece la muestra.

## **INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA PARA EL GUIÓN TÉCNICO**

- Antecedentes históricos arqueológicos
- Antecedentes históricos industriales
- Historias de vida
- Tradiciones
- Leyenda- mito
- Vivencia y cotidianidad

## DISEÑO MUSEOGRÁFICO:

La propuesta museográfica está determinada por el espacio de exposición (Casa Salesiana) y el guion museográfico de la muestra; dos pilares fundamentales a la hora de plantear un buen diseño museográfico. Es importante destacar que en base al desarrollo pueden existir cambios menores en la puesta museal, debido al espacio de exposición.

En cuanto al mobiliario de exhibición, la idea fue discutida con el fin de generar muebles a partir de objetos reciclados, entre estos tenemos: gavetas, aparadores y exhibidores que se encontraban en la Casa Salesiana y que serán reutilizados, de igual forma se planteó el diseño de nuevos muebles con madera reciclada tipo pallets. Todos estos objetos serán acondicionados para cumplir con los requerimientos de conservación ambiental, iluminación de objetos y espacios, circulación y recorrido.

El trabajo se basa en la implementación de un guion técnico, el cual determina el acercamiento a cada elemento expositivo. Sin dejar de lado una oportuna catalogación de todos los objetos a ser expuestos, ya que con esta información se pueden determinar características valiosas como peso, medidas, etc., del objeto para poder diseñar contenedores aptos para cada bien. Todo este proceso es crucial en el diseño de montaje puesto que se comprende cuáles son las necesidades a ser implementada en el diseño museográfico.

Objeto expositivo relevante (llamado al turismo nacional e internacional) la idea apunta captar la mira internacional de la construcción escultórica del maniquí más grande del mundo hecho de chocolate y queso.

## GUIÓN MUSEOGRÁFICO

El proyecto: "Exhibición de la identidad Salinerita". Un camino para la paz y la interculturalidad, se fundamenta en el objetivo principal de la organización; como referentes e impulsores del trabajo comunitario en base al respeto y el amor recíproco. Afianzado en la realización de tareas técnicas guiadas por el museógrafo para una vinculación y apropiación del museo, este montaje expositivo pretende dar un mensaje no solo de la identidad del colectivo sino del gran esfuerzo de todos los jóvenes Salineritos que han trabajado bajo parámetros de planificación, desarrollo expositivo y una

correcta interpretación de la museografía que permita una conexión entre el espectador y todo el diseño museal.

Determinando así que el fin último es observar un museo Comunitario que promulgue el trabajo de las/os jóvenes.

De esta manera tenemos los siguientes parámetros:

### **Temáticas**

Están distribuidas en 4 salas donde se exponen la línea histórica de la comunidad a través del uso de paneles informativos, fotografías y documentales; de igual forma se expondrá material arqueológico hallado en la comunidad en contenedores apropiados para su exposición. Es indispensable el uso de urnas y luz led fría como metodología de conservación. Finalmente se implementará maquetas de la comunidad a partir de material reciclado.

Cada una de las temáticas estará acompañada de módulos informativos de tipo troquelado, al igual que la ubicación de cédulas que permitan comunicar al visitante una rápida historia del bien que se está exponiendo, esto afianza el recorrido dentro del museo, en este sentido se pretende dar un cuidado especial a los objetos arqueológicos, puesto que la manipulación y futura exposición será en base a parámetros básicos de conservación de cerámica y una iluminación adecuada para prevenir futuros deterioros en el bien.

### **Arquitectura del Espacio**

Los procesos de montaje se fundamentan en el guión museográfico los cuales se realizan en base a un levantamiento arquitectónico, accesos, metraje, cortes, espacios disponibles, planimetría a escala del lugar, estableciendo de esta manera una correcta disposición entre el espacio arquitectónico, el mobiliario y los objetos de exhibición, todo este proceso se realizará con ayuda de programas técnicos, AutoCAD, ilustrador, rinoceros, photoshop, así como programas de renderización, para que el lector pueda visualizar el futuro estado de la exhibición.

### **Recorrido**

El recorrido está diseñado en base al espacio arquitectónico y el tipo de visitantes que acudan al museo, mediante la ubicación de señaléticas y textos según las temáticas propuestas, los mismos que serán situados a nivel visible para el visitante promedio, dentro de los textos el diseño será tipo pá-



rrafo de no más de 5 líneas. Estos serán colocados a nivel de las paredes y el tipo de textos sugerido es corte troquel. Para esto se sugiere un plano arquitectónico donde se planteen diagramas de circulación y recorrido; este proceso es fundamental a la hora del ordenamiento del museo.

### DIAGRAMAS DE CIRCULACIÓN

#### Escala

Este aspecto se basa en las normas básicas de ergonomía del diseño museográfico tomando en cuenta como unidad de medida al ser humano. Esta medida es fundamental para colocar textos, cédulas, vitrinas y mobiliarios; ya que permite una correcta comunicación entre los objetos y el visitante. La antropometría deseada es: De 1.30 a 1.50 m.

#### Cromática del Espacio

El espacio: “La casa Salesiana” es el contenedor de la exposición, la misma se situará en la planta baja con una distribución de más de 4 salas. El color sugerido para la muestra es el blanco mate, puesto que conjuga la armonía cromática de los objetos y la sobriedad del espacio. Sin dejar de lado el diseño gráfico de los textos, cédulas y mobiliario. Se sugiere realizar cajas negras (espacios pintados de negro) para resaltar un objeto importante de la colección.

### DISTRIBUCIÓN

En cuanto a la ocupación de los objetos, basados en el plano de circulación antes mencionado, se puede destacar cinco áreas de exposición que tendrá el museo. La entrada tendrá un área de recepción y bienvenida,

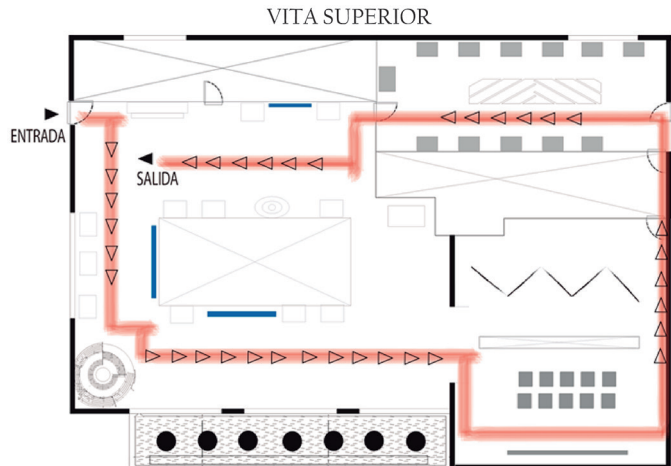


Figura 3. Vista aérea del plano que servirá como contenedor de la exposición  
 Nota: Plano de proyección, la vista determina el recorrido de la planta que está sujeta a modificación según sea la necesidad de la exposición temporal.  
 Realizado por: (Pierre H. J., 2018)



Figura 4. Interior sala 3, exposición de herramientas industriales y agrícolas  
Nota: El diseño de la sala 3 estará focalizado en la época industrial de Salinas, haciendo énfasis al proceso de desarrollo agrícola, ganadero y chocolatero que ha tenido la comunidad a lo largo de los años. Las piezas serán donadas por la misma comunidad. Realizado por: (Jácome, Sala 3, 2021)

la cual permitirá dar paso a la primera sala de exposición, en ella se encuentra todos los objetos antiguos de uso cotidiano, estos deben estar dispuestos en pequeños cubículos con medidas acorde al tipo de objeto, cada uno de ellos debe llevar una cédula donde se determine: el nombre, época, propietario y tipo de bien, con el fin de ser una herramienta informativa para el visitante.



Figura 5. Paneles expositivos historia de Salinas  
Nota: Los paneles expondrán el pasado histórico de la comunidad, así como las costumbres y trabajos propios de la época. El material expositivo podrá ser utilizado como medio publicitario para el turismo de la zona. Realizado por: (Jácome, Paneles expositivos Historia fotográfica de Salinas, 2021).

El recorrido da paso a un pequeño balcón, que estará diseñado como mirador del paisaje rural. Siguiendo con el diagrama, pasamos a la segunda sala, donde nos encontramos con tres áreas; la primera albergará gigantografías del pasado de Salinas con sus respectivas cédulas, todas dispuestas en atriles de madera. La segunda sala se encuentra dividida con la tercera, la estación de videos, que invitan al turista a observar documentales sobre Salinas. En esta misma área está planificada una tienda de suvenir, donde se pretende crear pequeños recuerdos para todos los que quieran conservar un pedazo de Salinas. Continuando con el recorrido accedemos a la cuarta sala, donde se pretende crear una maqueta a escala de toda la



Minga de los jóvenes de la comunidad Salinas de Guaranda. Las imágenes 1 a la 4 fueron tomadas por la Fundación Awanalink, las mismas grafican el trabajo realizado el 14 de agosto del 2018 con la comunidad especialmente con los jóvenes. La minga fue realizada en conjunto con miembros de la fundación en la Casa Salesiana, en la imagen 1 se puede observar al Padre Polo, párroco de la comunidad, dialogando con la mentora de la Fundación Catalina López. Realizado por: (Awanalink, 2018).

comunidad, alrededor de ella se van a instalar pequeños biombos de madera con miniaturas de las primeras máquinas en la era industrial de Salinas. Finalmente llegamos a la quinta sala la cual albergará los bienes arqueológicos que celosamente se han guardado de los descubrimientos arqueológicos en la zona. Todas estas salas estarán ambientadas con textos y elementos diseñados geométricamente para su mejor visualización. La distribución antes mencionada será desarrollada en base a programas de ilustración y dibujo antes mencionados.

## Conclusiones

La experiencia en campo son la prueba inminente de la problemática que vive no solo Salinas de Guaranda sino gran parte de las poblaciones de la Sierra Ecuatoriana, los problemas de desigualdad, conflicto, migración y poca atención por parte de los gobiernos centrales; son el claro ejemplo de

la no apropiación y la pérdida del conjunto de factores que hacen posible lo identitario y colectivo.

El cooperativismo colectivo no solo es un aspecto o proyecto que se puede llevar a cabo en los pueblos rurales, la dinámica de las funciones sociales que se generan en el ámbito comunitario aparcas su idea en el *randi-randi* y lo museográfico debe girar su mirada a dicha teoría para implementar soluciones que generen cambios en poblaciones y no solo generen sensaciones de gusto para las elites urbanas.

## Bibliografía

- Fundación Awanalink, (2021). Proyecto Salinas de Guaranda. Diseño Museográfico 2018. Toledo N2-80 (Plaza Brasilia) Quito-Ecuador.
- Alcaldía de Guaranda. Historia de Salinas de Guaranda. Consulta en línea. Realizado el 10/11/2020. Disponible en: <http://www.guaranda.gob.ec/newsiteCMT/salinas/>
- Revista Logos, Ciencia & Tecnología. Policía Nacional de Colombia. Sánchez Fontalvo, Iván Manuel (2014) La interculturalidad desde la perspectiva de la inclusión socioeducativa. Consulta en línea, pág.: 355-357. Realizado el 12/11/2020. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/5177/517751549015.pdf>
- Real Academia Española (2021). 2. f. La identidad. Consulta en línea. Realizado el 10/07/2021. Disponible en: <https://www.rae.es/>
- Innovación y Emprendimiento, y su relación con el Desarrollo Local del Pueblo de Salinas de Guaranda, Provincia Bolívar, Ecuador Milton C. Barragán (1) y Víctor D. Ayaviri (2). Consulta en línea. Realizado el 09/06/2021. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/infotec/v28n6/art09.pdf>
- Ministerio de Turismo del Ecuador, (2019). Salinas de Guaranda prepara el Festival del Queso. Consulta en línea. Realizado el 13/08/2021. Disponible en: <https://www.turismo.gob.ec/salinas-de-guaranda-prepara-el-festival-del-queso/>

# Rescate de la memoria social y registro fotográfico a través del libro *Etnología y arqueología del Estado de Hidalgo* de Luis A. Escandón. 1892

**Abel Luis Roque López**

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7131-7354> / [abelr@uaeh.edu.mx](mailto:abelr@uaeh.edu.mx)

**Jonathan Stalin Castro Sanipatin**

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0649-8834> / [Jonathan\\_castro@uaeh.edu.mx](mailto:Jonathan_castro@uaeh.edu.mx)

“El conocimiento del curso de la vida del hombre desde el remoto pasado hasta el presente, no solo nos auxiliará para prever lo futuro sino que nos guiará y nos fortalecerá en nuestro deber de dejar al mundo mejor de lo que lo encontramos.”  
(Escandón, 1893)

## Resumen

El presente documento tiene como fin dar a conocer un proyecto innovador, que busca incluir la importancia de la conservación de libro como bien cultural dentro del archivo, como objeto de museo, en este caso se presenta la propuesta de restauración de un libro único e invaluable titulado, *Etnología y Arqueología del Estado de Hidalgo*, del autor Manuel A. Escandón, el cual se creía perdido y mediante el salvamento de patrimonio documental, se rescató y hoy forma parte del patrimonio universitario.

El documento se divide en dos grandes partes, la primera busca presentar los antecedentes que precedieron y la razón por la que llegó el libro a la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, la importancia que esta le ha dado a la preservación de la memoria histórica de la institución, que por consiguiente también representa patrimonio cultural del país.

La segunda parte induce a comprender la importancia de la conservación del libro en mención, sabiendo que el patrimonio cultural está representando

por una serie de expresiones culturales, artísticas, tecnológicas y científicas que constituyen el patrimonio material e inmaterial, las cuales deben ser salvaguardadas, difundidas y presentadas, mediante ideas que promuevan identidad y pertenencia

**Palabras claves:** Historia, Rescate, Conservación, Restauración, Patrimonio Cultural, Objeto de Museo, Etnología, Arqueología hidalguense

### **Abstract**

*The purpose of this document is to publicize an innovative project, which seeks to include the importance of the conservation of cultural asset within the archive, as a museum object, in this case the proposal for the restoration of a unique and invaluable book, Ethnology and Archeology of the State, Hidalgo, by the author Manuel A. Escandón, who was believed lost and through the salvage of documentary heritage, it was rescued and today is part of the university heritage.*

*The document is divided into two large parts; the first seeks to present the antecedents that proceeded and the reason why the document arrived at the Autonomous University of the State of Hidalgo, the importance that this has given to the preservation of the historical memory of the institution, which consequently also represents the country's cultural heritage.*

*The second part leads us to understand the importance of the conservation of the document in question, knowing that the cultural heritage is represented by a series of cultural, artistic, technological and scientific expressions that constitute the tangible and intangible heritage, which must be safeguarded, disseminated and presented, through ideas that promote identity and belonging.*

**Key word:** History, Rescue, Conservation, Restoration, Cultural Heritage, Museum Object, Ethnology, Hidalgo Archeology.

## **Introducción**

El libro manuscrito: Etnología y arqueología del Estado de Hidalgo de la autoría de Luis A. Escandón, es un ejemplar único y original, que forma parte del patrimonio documental de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH), institución académica, pública y autónoma de educación superior, que se sitúa en el Estado de Hidalgo, México cuyo dato en su antecedente fundacional es el año de 1861. Previendo la necesidad de conservar el patri-



monio documental de la UAEH el 20 de abril de 2010 se creó por acuerdo de la Secretaría General, la comisión de Regulación Archivística y Documental, dando paso a la creación del proyecto de Archivo General.

Dentro de su planeación inicial, estuvo implementar la archivística bajo una visión de sistema institucional de archivos, que permitiese homologar la gestión documental y establecer el ciclo vital de los documentos de archivo, bajo la premisa de identificar archivos de trámite o de gestión por cada punto de la estructura organizacional, un Archivo de Concentración para la guarda precautoria y el Archivo Histórico como espacio para la memoria institucional y la gestión del patrimonio documental propio y adquirido.

Asimismo, se diseñaron los primeros instrumentos de control y consulta archivística para la institución y entre otras actividades se ha desarrollado de manera permanente un programa de capacitación y formación archivística para el personal de toda la Universidad.

El Archivo General cuenta con un edificio ex profeso para el desarrollo de sus funciones, en su estructura interna están las áreas responsables de la gestión documental, las áreas de Archivo Histórico cuyo departamento de Conservación y Restauración, cuenta con un laboratorio para la intervención preventiva y curativa de los fondos y colecciones que resguarda el archivo institucional de la UAEH.

En esta década de trabajos del Archivo General se han ido incorporado al patrimonio documental de la Universidad fondos y colecciones que enriquecen el acervo universitario; otras de las funciones que se han desarrollado son los rescates documentales, al ser la Universidad una institución que en suma tiene 152 años de vida institucional, son múltiples los vestigios existentes que atestiguan su presencia y trascendencia a lo largo de centuria y media.

El rescate archivístico, forma parte de las funciones sustantivas que ejecuta el Archivo General, entendido como "La recuperación de libros y documentos afectados [...] puede ser eficaz y poco costoso cuando se conoce exactamente lo que hay que hacer en caso de emergencia" Vergara, 2006, pág. 551; los salvamentos documentales surgen como una necesidad de intervención para preservar el posible patrimonio documental, el cual se define como "las manifestaciones bibliográficas y documentales [que] pueden considerarse objetos útiles que forman parte del patrimonio cultural. Con base en sus particularidades significativas los libros y los documentos



Instituto Científico Literario, Edo, Hidalgo. Nettie Lee Benson Latin American Collection, Universidad de Texas, Austin, USA Colección Photographs of Pachuca, Hidalgo México marca circa 1910. Autor: José Bustamante Valdés

se pueden clasificar como patrimonio (Escamilla, 1995 pág. 87); mismo que puede encontrarse en diferentes sitios, muchos de ellos inimaginables.

Los rescates documentales se aplican a aquellos acervos dispersos en el espacio y en el tiempo, que escapan a la metodología instaurada en 2011 para la gestión documental, ya que estos acervos podría decirse, quedaron atrapados en ciertos espacios recónditos y la función orgánica de estos documentos ya no obedece a la lógica contemporánea, e inclusive las instancias que en su momento los gestionaron, muchas de ellas ya no existen o cambiaron de denominación, quedándose estos acervos sin responsabilidad directa de una oficina organizacional, volviéndose sujetos a la intervención directa de parte del Archivo General.

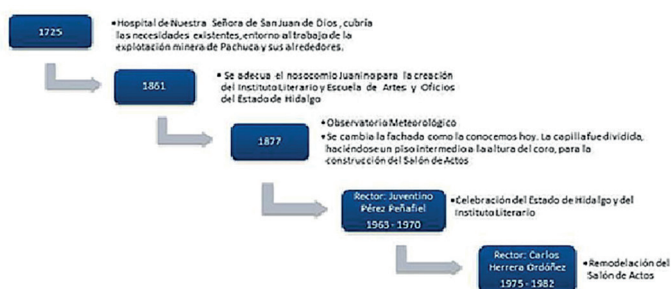
El 24 de marzo de 2017, se planeó un rescate documental del edificio denominado actualmente *Centro Cultural Universitario La Garza*, el cual es el edificio emblemático donde hoy se sitúa la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, lugar en el que se estableciera el Instituto Literario y Escuela de Artes y oficios, como primer antecedente de la actual Universidad.



Debido al crecimiento de la matrícula y a la insuficiencia de espacios para impartir la docencia, el edificio Universitario sufrió constantes remodelaciones sin embargo, las autoridades universitarias se percataron de la necesidad de disponer un espacio para preservar diversos documentos y objetos que reflejan la vida académica, administrativa y cultura de la Universidad como: libros, documentos, equipos de oficina obsoletos, objetos de museo, vestuario etc, que estuvieron en el olvido.

A continuación se presenta una breve cronología de eventos que fomentaron la adecuación de espacios universitarios:

### Cronología de actividades que causaron remodelación del recinto universitario



Esquema Cronología de remodelaciones del Instituto Científico Literario/ 2021 Fuente: Elaboración Propia. 2021

La cronología presentada, se vincula directamente al afán universitario de conservar el patrimonio monumental referido, ya que “debe tenerse en cuenta que las ciudades son unidades vivas en continuo uso, y como tales están sujetas a continuo proceso de transformación y, a menudo, de expansión y crecimiento” (Terán, 2010, pág. 17), esta evolución de uso y espacio demuestra que su valor por sí mismo es el reflejo de conservar en lo posible su materialidad, su diseño y localización, siendo un símbolo arquitectónico, estético, e histórico; ya que la suma de los cambios sufridos a través del tiempo lo sitúan como tal, así como el reflejo de su esencia, formando parte del patrimonio del Estado.

Por lo tanto, podemos decir que “el valor intrínseco del bien; es el soporte de los testimonios históricos y de los valores culturales asociados,

tanto del pasado como del presente” (Díaz Cabrera, 2010, pág. 5), mismo que al ser el reflejo de múltiples actividades, revaloran su espacio y su estilo, siendo hoy el centro cultural de preferencia que enmarca el desarrollo formativo universitario.

Retomando el rescate del año 2017, cuando el personal del Archivo General realizó una intervención archivística para identificar aquellos documentos relevantes para la historia universitaria entre ellos, varios objetos del extinto *Museo Universitario* que desapareció en el año de 1991, este proyecto fue coordinado por el departamento de Conservación y Restauración del Archivo General de la UAEH, en el cual participaron todas las áreas y el factor humano del Archivo General apoyados con prestadores de servicio social y prácticas profesionales adscritos a los proyectos ofertados por el archivo, además de personas voluntarias que se sumaron a esta tarea.

El poder llegar al día de la intervención para el rescate de lo almacenado a lo largo de más de tres décadas en la bodega del coro de la antigua capilla y hoy Salón de Actos, implicó múltiples gestiones y aplazamientos, ya que desde el año 2013 se había planeado efectuar tal intervención, esto no fue posible por la reciente creación del Archivo General (2011).

Aún no existía una imagen consolidada y claramente definida de las funciones y alcances del Archivo General; existían opiniones internas que el patrimonio orgánico de la institución, es decir aquellos vestigios producto del desarrollo de sus funciones cotidianas, debía ser resguardado conjuntamente con el patrimonio artístico incorporado; sin embargo, la instancia organizacional responsable de ello (extensión de la cultura) no contaba ni con los medios materiales, financieros, de infraestructura, pero ante todo, de especialización del factor humano, cuestión que sí contaba el naciente Archivo General de la UAEH. (UAEH, 2017)

## Justificación

Previo al inicio de la histórica jornada del rescate documental efectuado el 24 de marzo de 2017, y con el respaldo institucional de los titulares de la Coordinación de Extensión de la Cultura de la UAEH, y administrador del *Centro Cultural Universitario La Garza*; la primera actividad consistió en realizar la

limpieza superficial de la zona a intervenir, ya que después de décadas de almacenamiento, el espacio se encontraba lleno de polvo, telarañas, lodos formados por la acumulación de polvo y la filtración de agua pluvial, y densas capas de excremento de palomas que anidaban en las ventanas exteriores de la bodega.

Con la finalidad de agilizar la intervención, se conformaron equipos de trabajo a cada uno de ellos se les doto de equipo de seguridad como son overoles, mascarillas con filtro, guantes, protectores para los ojos, cofias, para evitar exponer su salud al igual que la de los materiales a intervenir

Los procesos aplicados en la jornada de rescate fueron, de manera general: limpieza, revisión, embalaje, traslado, registro: inventario y levantamiento fotográfico.

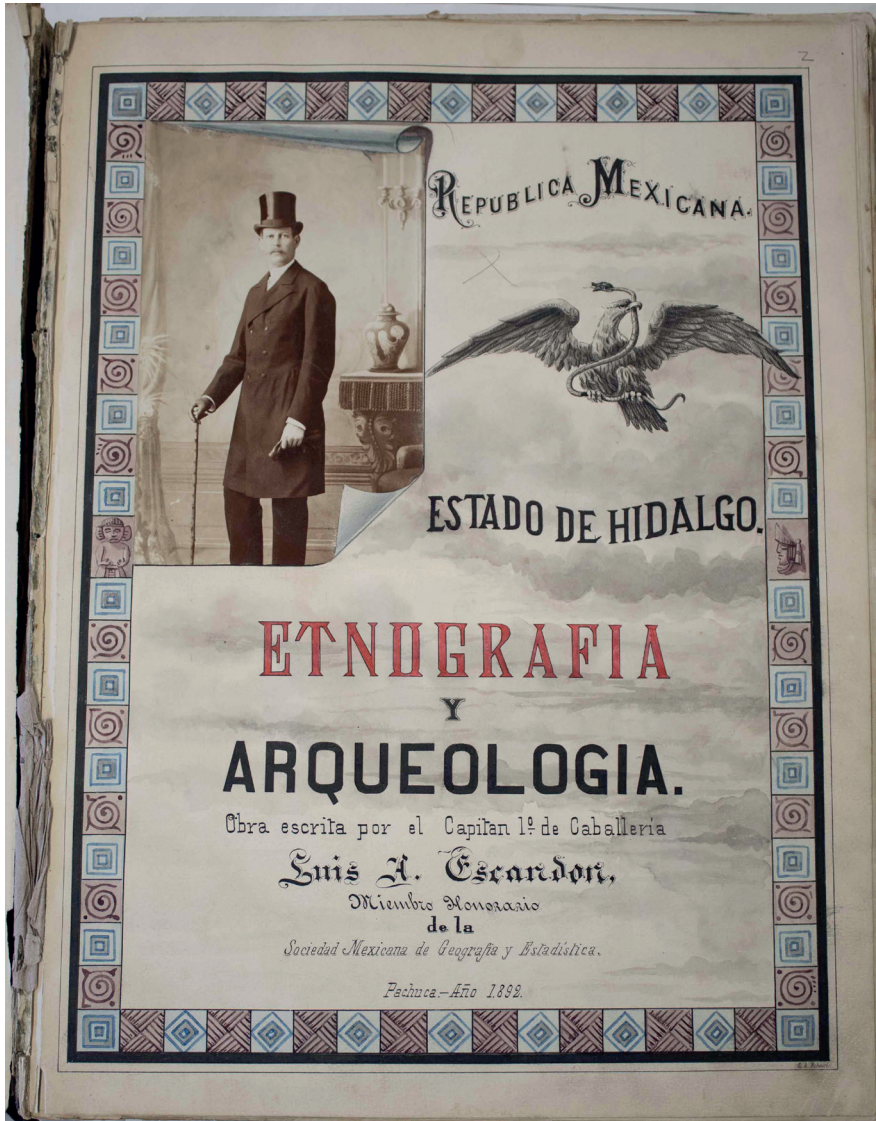
Muchos de los objetos y materiales que fueron(re)encontrados datan del siglo XIX; entre ellos se destacan los instrumentales y equipo para las clases de Química y Física; del gabinete de Historia Natural, el cual incluye especímenes disecados y en formol; trofeos de competencias deportivas; documentos como libros de exámenes profesionales y expedientes de alumnos; viejos equipos de oficina como máquinas de escribir y libros de la primera biblioteca, sobresaliendo el libro de *Etnología y Arqueología del Estado de Hidalgo* (1892), ejemplar único y de gran valía. Actualmente todo el material mencionado se conserva en el Archivo General de la UAEH.

### **RESCATE DEL LIBRO *ETNOLOGÍA Y ARQUEOLOGÍA DEL ESTADO DE HIDALGO* DE LUIS A. ESCANDÓN. 1892**

El libro fue encontrado el viernes 24 de marzo de 2017, durante las jornadas de salvamento de materiales y objetos de la bodega del coro de la antigua capilla y hoy Salón de Actos; sin embargo, este descubrimiento no tendría relevancia o tal vez hubiese pasado desapercibido, sino existiera los antecedentes y el conocimiento de esta obra original y única.



Condiciones de resguardo de documentos y objetos del Centro Cultural la Garza. Fondo UAEH. Fotografía: Departamento de Conservación y Restauración, Archivo General UAEH



Portada Libro de Etnografía y Arqueología Fotografía: Jonathan S. Castro S. Departamento de Conservación y Restauración, Archivo General UAEH

Bajo la experiencia adquirida en los constantes rescates documentales y las aptitudes del equipo que conforma el personal del Archivo General, basados en el conocimiento de la historia universitaria se logró detectar que el libro tenía elementos de valor histórico y patrimonial, el maestro Enrique Rivas Paniagua, destacado investigador, historiador, musicólogo y divulgador de la historia del estado de Hidalgo, dentro del programa editorial institucional ideó y creó una colección denominada: *Clásicos Hidalguenses*,

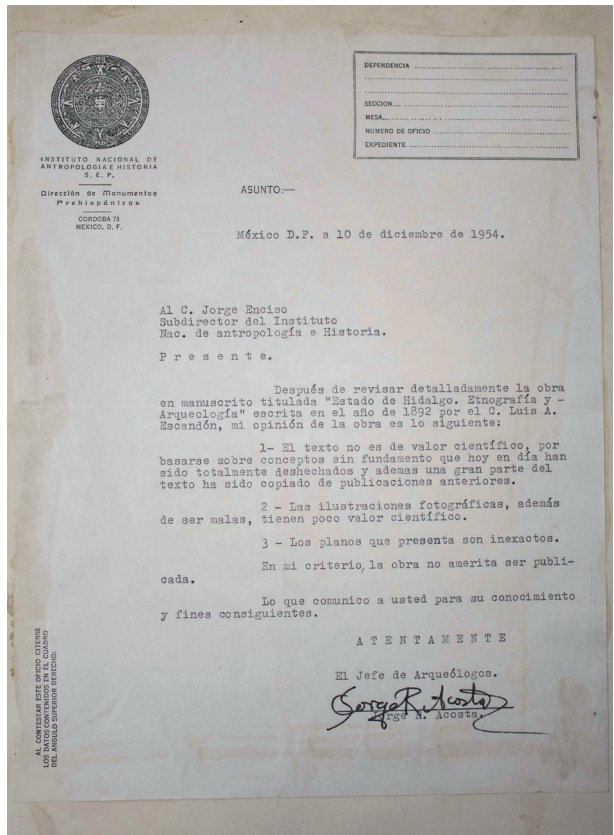


la cual la definió como: *Ediciones modernas de obras antiguas inéditas, desconocidas, agotadas inhallables en bibliotecas, escritas por hidalguenses o alusivas al estado de Hidalgo*, fue así como Rivas Paniagua trajo al siglo XXI a través del número uno de la *colección Clásicos Hidalguenses*, una obra perdida en la memoria contemporánea, de la cual se encargó de investigar y escribir a través de un opúsculo, reviviendo *Etnología y Arqueología del Estado de Hidalgo (1892)*, obra escrita por el Capitán Primero de Caballería Luís A. Escandón, miembro honorario de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

Rivas (2006) expone en la introducción del primer número de *Clásicos Hidalguenses*, sobre los datos encontrados hasta ese momento sobre la obra de Escandón y que publicaba solamente el resumen de un libro original, que en este momento concebía como desaparecido o resguardado en algún archivo o biblioteca en el extranjero, en la introducción que a continuación se transcribe se esboza la relevancia de la obra en comentario:

Acaso lo de *Etnología y arqueología del estado de Hidalgo* suene demasiado pretencioso para un trabajo de tan cortas dimensiones como éste de Luís A. Escandón, mismo que en versión moderna edita ahora la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Pero idéntico título corresponde a un libro mayor del propio Escandón, inédito, integrado por 20 capítulos y enriquecido con 221 ilustraciones, que como manuscrito en papel pergamino fue enviado a la ciudad de Chicago para exhibirlo durante la Exposición Colombina de 1893, por la diferencia del año se distingue sus cualidades.

En otras palabras, lo que el lector tiene en sus manos es apenas un resumen, hermano menor del otro. Escandón lo presentó como informe de las tareas que



Opinión emitida por el jefe de arqueología dirigida al Subdirector del INAH Hidalgo. Fotografía: Jonathan S. Castro S. Departamento de Conservación y Restauración, Archivo General UAEH

le habían sido encomendadas y lo publicó por entregas en el Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo, de donde lo transcribí, actualizándole puntuación, ortografía y criterios editoriales a fin de facilitar su lectura.

Pese a ser más breve, y por desgracia sin las figuras, planos y croquis a que hace referencia, el informe es un importante documento que sin duda interesará a historiadores, antropólogos y estudiosos de las ciencias sociales. Tan sólo en el campo arqueológico, las futuras publicaciones sobre el Huastecapan y sobre Tollan seguramente habrán de consignarlo dentro de su bibliografía, pues en ambos sitios Escandón hizo excavaciones de las que, hasta donde sabemos, no hay registro previo.

Y lo mismo cabe decir en materia de historia del arte, si consideramos sus referencias a ciertos objetos que halló –de paso también se llevó, sin explicarnos adónde– en contextos coloniales de la entonces villa de Tula, más los phallus y otras piezas prehispánicas de Yahualica enviadas como muestras de cultura hidalguense a Chicago. (A propósito de esta urbe del estado de Illinois, para contextualizar quiénes tuvieron el privilegio de ojear o acaso leer el manuscrito de la Etnología y arqueología del estado de Hidalgo, recordemos que Chicago organizó la Exposición Colombina para celebrar el cuarto centenario del arribo de Cristóbal Colón a tierras americanas, que fue la primera de las grandes ferias mundiales realizadas periódicamente durante casi un siglo en diversas poblaciones de Estados Unidos, que permaneció abierta de mayo a octubre de 1893 y que recibió 27 millones de visitantes.)

Desde luego, habría sido oportuno incluir aquí una biografía detallada del autor –ausente de la historiografía regional a pesar de sus innegables méritos–, pero no encontré más que los siguientes datos aislados. Ignoro dónde vino al mundo, aunque lo supongo hidalguense de cuna; y salvo que festejaba su onomástico cada 19 de agosto, tampoco sé el año de su nacimiento. Por corto tiempo fue ayudante del gobernador interino Ramón F. Riveoll. En el POGEH, además de anónimo redactor de planta, escribió varios artículos con su nombre: “El nuevo distrito de Tenango”, “Actopan: apuntes para la historia y geografía del estado de Hidalgo”, “Municipalidad de Tepexi del Río”, “Progresos” y “Geografía y estadística del distrito de Itzmiquilpan”.

Sus únicos libros impresos fueron Ensayo histórico, geográfico, estadístico del distrito de Tula y Ensayo histórico, geográfico, estadístico del distrito de Itzmiquilpan. En marzo de 1895 comenzó a publicar el semanario El minero pachuqueño, que no se continuó por el repentino fallecimiento del capitán Escandón. Murió en la ciudad de Pachuca, el domingo 24 de marzo de 1895.

Va por último una pregunta inevitable: ¿dónde habrá quedado aquel único ejemplar escrito de puño y letra por nuestro paisano? Dudo que Escandón lo haya tenido de vuelta a fines de 1893 y aún que hubiese regresado a México. De existir todavía tan rara avis bibliográfica, ¿se guardará en algún archivo o biblioteca importante de Estados Unidos? Intenté averiguarlo en varias páginas internéticas que generosamente me proporcionó el arqueólogo Osvaldo Sterpone, la mayoría alusivas

a la exposición de Chicago, pero no logré despejar la duda. Quede lo dicho como motivación para más detalladas pesquisas.” (Escandón, 1893, págs. 3-5)

## Metodología

Fue precisamente a raíz de esta colección editorial universitaria que se pudo tener contexto y conocimiento del libro de Escandón; así, durante la jornada de rescate, conforme se iba identificando, embalando y trasladando de la bodega situada en el *coro* al patio principal del edificio, de momento, se encontró resguardado en una caja de cartón, la cual destacó por su peso y dimensiones, y al interior al ser embalado en plástico poli burbuja, resurgió *Etnología y Arqueología del estado de Hidalgo* (1892); inmediatamente fue identificado por el director del Archivo General gracias a la trascendencia que tuvo la obra de divulgación realizada por Rivas Paniagua, quien posterior al hallazgo, visitó en el año 2018 las instalaciones del Archivo General para encontrarse con la obra que se creía desaparecida.

Fue en esta visita donde el maestro Rivas recordó que la obra de Escandón fue registrada en la obra *Bibliografía General del Estado de Hidalgo, con una selección de hemerografía*, compilado por el Doctor Víctor Ballesteros<sup>1</sup> en 1994 y que le otorgó el registro 9.149 Escandón, Luis A., *Estado de Hidalgo. Etnología y Arqueología*. Pachuca, manuscrito, 1892, sin paginación, y hace referencia a que la obra cuenta con ilustraciones y fotografías; además Ballesteros incluyó una nota donde especifica que es un escrito a mano, encuadernado en piel que se exhibió en el Museo Universitario de la UAEH y que la obra pertenece a su Biblioteca Central al fondo Instituto Científico Literario; con esta referencia se logró precisar en 2018 la posesión patrimonial de la obra a favor de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo como parte de su patrimonio documental bibliográfico.

---

1. Nació el 23 de febrero de 1952 en la ciudad de Pachuca de Soto, Hidalgo; fallece el 17 de mayo de 2005 en la misma ciudad, se doctoró en estudios de Historia en la UNAM, perteneció al Sistema Nacional de Investigadores de CONACyT, nivel II. En la UAEH fue líder académico en proyectos de investigación sobre la historia de la entidad hidalguense, director del Centro de Estudios sobre el Estado, profesor y fundador de la Licenciatura en Historia de México y consejero universitario maestro. Su producción bibliográfica incluye 84 publicaciones en las que aborda la historia y la crónica enfocadas con el mayor análisis académico. En 2006 el Congreso del Estado le otorgó *post mórtem* la Medalla Miguel Hidalgo por sus aportaciones a la investigación y la difusión de la historia del estado de Hidalgo. Datos de investigación histórica proporcionados por el Lic. Eloy de la Cruz Ruvalcaba, Departamento Archivo Histórico UAEH

*Etnología y Arqueología del estado de Hidalgo* de Luis A. Escandón de 1892, es una obra patrimonial sobreviviente al ocaso del siglo XIX, que redimensiona su valía como memoria de las descripciones realizadas en su momento en términos de un intento de exploración arqueológica, pero que trasciende al siglo XXI generando nuevas líneas de investigación que van desde la materialidad del propio libro, las técnicas utilizadas en su elaboración y su escritura, los estudios etnográficos y antropológicos que se desprenden de sus imágenes, ilustraciones y fotografías, hasta la trascendencia como producto cultural elaborado para representar al estado de Hidalgo y a México en el contexto de las exposiciones mundiales del siglo XIX. En suma, el libro de Escandón es testimonio de la memoria del mundo y fuente para investigaciones multidisciplinares sobre su materialidad, contenido y su contexto.

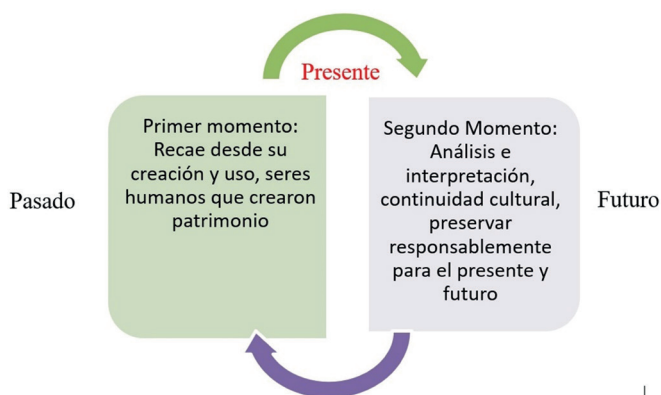
### **ANÁLISIS DEL LIBRO ETNOLOGÍA Y ARQUEOLOGÍA DEL ESTADO DE HIDALGO**

La importancia de esta obra manuscrita radica en que, “tan solo en el campo arqueológico, las futuras publicaciones sobre el Huastecapan y sobre Tollan habrán de consignarlo dentro de su bibliografía pues en ambos sitios Escandón hizo excavaciones de las que, hasta donde sabemos, no hay registro previo” (Escandón, 1893)

Es así, que surge la necesidad de conservar y restaurar tan importante material bibliográfico, tomando en cuenta que cualquier valoración documental deberá alcanzar: “El proceso que debe seguir cualquier evaluación formal pasa principalmente por atender a todo aquello que objetivamente inquieta la percepción sensorial del observador” (Hernandez, Pericot, & Mendizabal, 1996, pág. 219); por lo tanto la conservación depende de la información, el conocimiento, la interpretación que se le dé al objeto y sus valores, tanto los actuales y los adquiridos a través del tiempo, y la importancia que como sociedad puede que se le asigne a un objeto tanto en su uso y función.

Por consiguiente al realizar juicios de valor y significado de un objeto habrá que tener mucho cuidado, ya que este tendrá que cumplir con las expectativas tanto en su percepción y la forma en que este será utilizado para su estudio y comprensión, tomando en cuenta su elaboración formal y material hasta su uso, lo que representa tanto un valor intangible de aportación social, identidad e historia, como la importancia económica que este puede representar.





Fuente: Elaboración Propia. 2021

Esquema valoración patrimonial 2021. Fuente: Elaboración Propia. 2021

Por esta razón, la valoración patrimonial no puede ser una percepción inequívoca de un solo profesional sino del criterio consensuado de un equipo de profesionales de diversas áreas. Sobre el conservador, es en quien recae la responsabilidad de buscar rescatar y conocer toda la información para comprender la integridad del objeto, tanto en su aspecto como estructura y no perder ninguna particularidad durante su intervención, lo que se sustenta de la siguiente forma: "la conservación como conjunto de actividades materiales destinadas a garantizar la preservación de un objeto simbólico e histórico sin alterar su capacidad simbólica y la restauración como conjunto de actividades materiales destinadas a mejorar esa capacidad simbólica" (Muñoz Viñas, 2010, pág. 10)

Es de esta manera, que al hablar del libro que lleva por título la Etnología y arqueología del Estado de Hidalgo, sustentado por los antecedentes mencionados, la obra toma la relevancia ya que recae en nuestra herencia e identidad cultural; tanto del Estado, como parte de la vida nacional, provocando e incitando a varias líneas de estudio, enfocadas a las diferentes formas etnológicas, arqueológicas, culturales y artísticas que este libro representa, estas líneas están perfectamente justificadas cuando miramos que el objeto por sí mismo constituye un testimonio de una época, poseedor de un valor histórico único, que comprende un primer momento desde su creación y uso (levantamiento arqueológico), para llegar a su análisis e interpretación que se

llevara a cabo en el segundo momento (para la investigación), por lo tanto podríamos decir “el intervalo que se extiende entre el final del proceso creativo, o sea, de su formulación conclusa, y el momento en que esta formulación va a interrumpir en la conciencia actual del observador.” (Brandi, 1988, pág. 31)

Tomando así el contenido del valor histórico del objeto de estudio podríamos decir que:

“En todas las ciencias se selecciona la materia según los valores reconocidos por cada comunidad científica, se buscan, registran y sistematizan datos, se enuncian hipótesis que se contrastan con los hechos” (Sanchez Jaramillo, 2005, pág. 61).

Por lo tanto el valor histórico se va entrelazando con el valor del contenido informativo y documental de todas sus páginas que conforman el material bibliográfico, constituyendo un documento de importante reconocimiento, partiendo de su anteportada, en la que se retrata al autor, la portada que contiene el documento que refuta la importancia de su contenido, para pasar a su dedicatoria, índice y cuerpo del libro; todo aquello muestra la dedicación impresa en manuscrita, en el soporte de papel que va plasmando su contenido intelectual, las letras capitales iluminadas al inicio de cada uno de los capítulos, los planos, dibujos, y fotografías que buscan en el lector la curiosidad de su contenido, todas estas imágenes y fotografías son únicas; y representan el momento histórico invaluable, el contexto en que ha estado inmerso, su uso y la función que ha tenido en el paso del tiempo; por lo que su apreciación no solo se limita al valor testimonial sino que también permite la comprensión etnológica y arqueológica como un elemento intangible que forma parte de nuestra identidad nacional.

Precisando con lo antes citado, a “través de la observación y registro sistemático, analítico y metodológico de tales vestigios, se analizan estos valores tanto por su contenido como por su materialidad” (Allo Manero, 1997).

Como lo indica la evidencia material y su composición, lo que nos permitirá contemplar las modificaciones y alteraciones sufridas en una obra por el tiempo, lo que representa el testimonio de la labor del ser humano y por ende de la historia, (huella documental).

Por tal motivo es necesario de la unión multidisciplinar como son, las ciencias químicas para entender su composición, estructura de los materiales y procesos de deterioro, las biológicas que permiten el estudio e identificación taxonómica de los materiales y las humanidades, todas estas coadyuvan

en su análisis, estudio e investigación, para poder interpretar estas huellas como evidencias históricas y basado en resultados que permita comprender, identificar, explicar su uso y función en diferentes contextos históricos, y en consecuencia, entender e identificar los valores que la sociedad le asignó, o revalorar a los momentos históricos actuales.

Pero no todo termina ahí, hay que enfatizar que hay evidencias que permiten la adquisición de otro tipo de información; por ejemplo, algunas marcas realizadas con grafito al margen de algunas páginas, empleando números, el retiro de algunas letras capitales y colocación de otras similares, posiblemente podríamos tomar estos elementos como falsificaciones históricas, pero que al no alterar su contenido y siendo evidente su intervención, bajo las premisas de valoración; todos estos elementos pueden darnos un contexto de la información brindada en su momento y las posibles huellas que nos ofrece en el tiempo.

El valor de integridad contempla tanto lo tecnológico y material, lo que permite el estudio de cada uno de los elementos que lo constituyen, dándonos conocimiento histórico referente a la tecnología de la producción, su encuadernación y decoración; así como los materiales utilizados como soporte físico del documento, ya que esto representa el testimonio material y las formas de vida de un grupo determinado de personas, y el resultado cultural reflejo de estos grupos, en los que se presentan su visión e interacción con su medio ambiente, su organización social así como la producción basada en la influencia de su entorno y concepción de la vida; es por esta razón, que la visión principal de la intervención estipulada será la de preservar la "auténtica naturaleza del objeto"; es decir, que el objeto se encuentre en su estado de "verdad".

Es en este momento, donde se analizan las alteraciones presentes en el material documental, lo que nos permitirá determinar cuáles son reflejo del paso del tiempo y cuales afectan la integridad de la obra; de esta manera, se establecen los procesos adecuados que lo reviertan, o los criterios más idóneos que mantengan su integridad.

Partiendo que el ejemplar es un material bibliográfico, y posee un valor funcional, toma dos significados:

"Por un lado se refiere al mecanismo que tiene que ejercer la materia de un objeto para poder transmitir su mensaje, y por otro lado al papel o rol que una sociedad busca que el objeto desempeñe. Con respecto al mecanismo, los libros son sis-

temas funcionales compuestos por varios elementos que, al actuar en sincronía, permiten el movimiento intrínseco a la naturaleza de los libros” (Nadal, 2004, pág. 7)

Por lo tanto, el libro representa un sistema dinámico, donde si uno de ellos es modificado o eliminado, el conjunto se verá afectado, de ahí radica su relevancia.

El valor social que se tenga por el objeto, será el reflejo de la forma en que es utilizado, en este caso en particular el deterioro presentado en su mayoría ha sido por la manipulación, posiblemente el vandalismo y por las medidas inadecuadas de conservación en el que permaneció por varios años; tomando en cuenta que la valoración que hoy se muestra hacia el objeto no fue la misma que se le dio en su momento, siendo primero publicado y presentando, para luego ser objeto de exposición permanente y posteriormente ser olvidado y abandonado, por lo que no existió la necesidad de conservarlo, ocasionando que sufriera mayores deterioros, por ello, la UAEH reconoce que es importante revalorar este libro por formar parte del patrimonio universitario y del Estado de Hidalgo.

Es de esta manera que el valor informativo, histórico y documental asume un mayor peso, y en tal circunstancia lo que se pretende es que sea recuperado y conservado, para ser utilizado como un instrumento de consulta, lectura e investigación; cabe recalcar, que la importancia y necesidad de su conservación y restauración, le da mayor peso a la cita referida en: “El informe del comisionado especial para la exposición Colombina de Chicago 1893” publicado por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Clásicos Hidalguenses donde, Enrique Rivas Paniagua encargado de la introducción y notas, comenta, “Va por último una pregunta inevitable: ¿Dónde habrá quedado aquel único ejemplar escrito de puño y letra por nuestro paisano?” 23 de junio 2006.

El libro, posee un valor estético innegable, constatable mediante la decoración que presenta su encuadernación, la que no solo cumple con la función de su protección, que refuerza la unión con el cuerpo del libro, sino que, por su riqueza estética, promueve el disfrute y regocijo del observador.

Por lo tanto, cuando nos referimos a este ejemplar es obligatorio analizarlo estéticamente tomando en consideración el tipo de encuadernación, sus altos relieves y la decoración de la piel, ya que esto nos permitirá establecer una minería de datos como es temporalidad de la obra, estilos y valor histórico.



Foto en albumina. Autor: Luis A. Escandón



Foto en albumina. Autor: Luis A. Escandón

Tomando en cuenta que la encuadernación tiene una cubierta de piel y que para resaltar sus formas geométricas se utilizó un gofrado:

“Técnica decorativa que consiste en estampar en hueco o en relieve y en caliente o en frío, motivos ornamentales sobre superficies flexibles, como papel, cuero, cartón o tela. El gofrado se ha empleado mucho en la decoración del cuero, muebles, encuadernaciones, etc.” (Gobierno de España, Ministerios de Cultura y Deporte, 2021)

Que enmarcan cada una de las mismas, las costuras alternadas sobre cinco nervios ocultos para dar un acabado liso en el lomo, el papel pergamino con márgenes en su lado izquierdo que permiten seguir las líneas de la escritura de manera armónica, la inserción de dibujos y fotografías en un papel de mayor gramaje hecho de pasta mecánica.

La riqueza documental de las imágenes fotográficas en albumina que, representa una información invaluable, tanto en técnica como en la

captura de un instante que permite estudiar en conjunto un pasado con una riqueza inmaterial.

Para culminar y después de presentar la relevancia del libro de Etnología y Arqueología de Estado de Hidalgo, de Luis A. Escandón, se presenta a continuación los informes con los datos principales elaborados y levantados en las fichas de diagnóstico y estado de conservación para posteriormente realizar la propuesta de su intervención.

## Discusión

### ESTADO DE CONSERVACIÓN LIBRO *ETNOLOGÍA Y ARQUEOLOGÍA DEL ESTADO DE HIDALGO*

#### Datos Generales

Título: Etnología y Arqueología del Estado de Hidalgo

Autor: Obra Escrita por Capitán 1ero de Caballería Luis A Escandón

Dimensiones: 46.5 x 35 x 5.5 cm

Formato: Vertical

Tipo de documento: Material bibliográfico, manuscrito

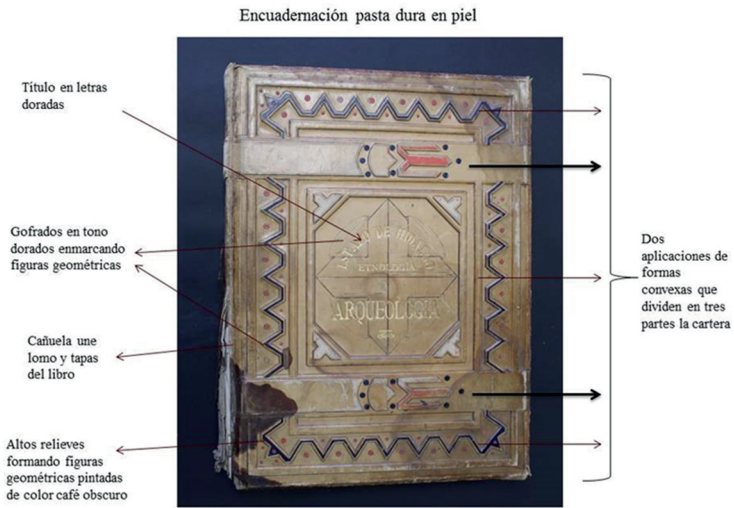
Tipo de encuadernación: Rígida entera en piel de color café claro

Propietario: Archivo General de la Universidad Autónoma de Hidalgo

Conservación: Jonathan Stalin Castro Sanipatin

#### Estado de conservación

El ejemplar es una unidad documental compuesta, la encuadernación presenta un daño estructural que, con el tiempo y la manipulación, ha ocasionado la pérdida de algunos de sus elementos, es por esta razón, que resulta imprescindible corregir y realizar las acciones de conservación necesarias, cabe resaltar, el lomo presenta desgaste por abrasión y faltantes en su parte inferior.

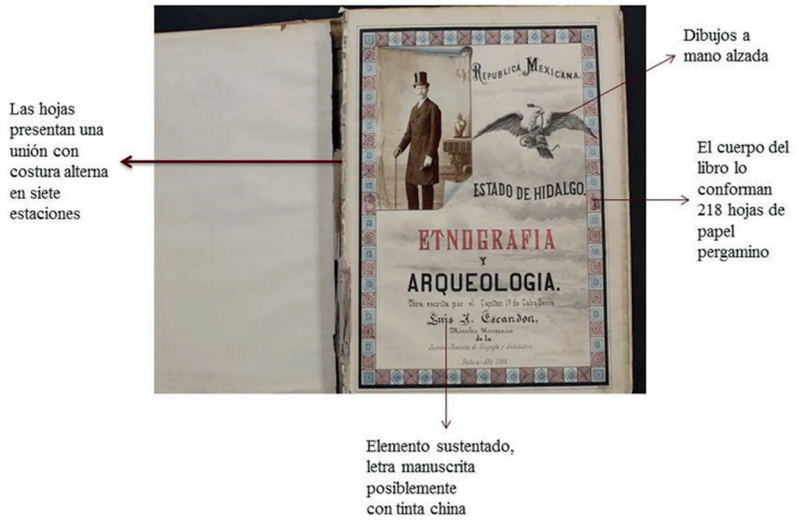


Estado de conservación cubierta frontal Fotografía: Jonathan S. Castro S. Departamento de Conservación y Restauración, Archivo General UAEH



Estado de conservación del lomo. Fotografía: Jonathan S. Castro S. Departamento de Conservación y Restauración, Archivo General UAEH





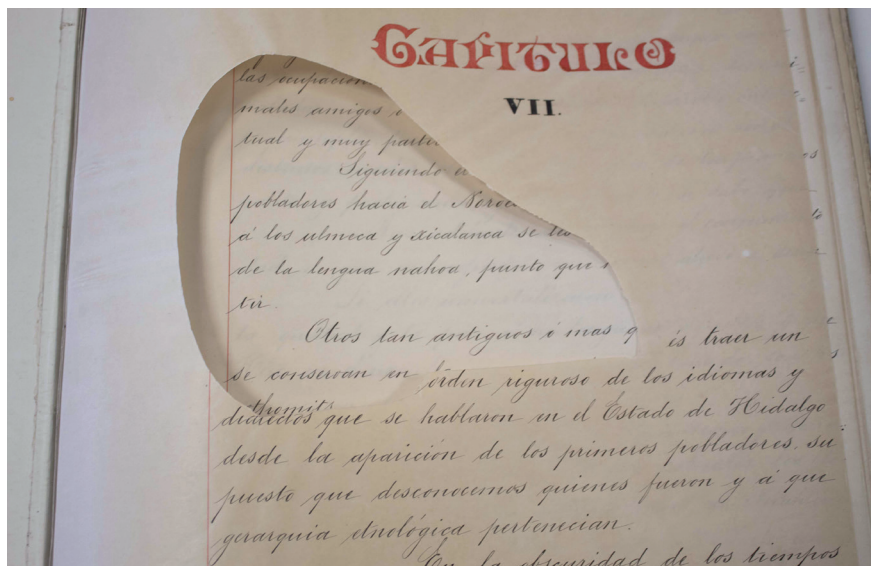
Portada y composición del cuerpo del libro. Fotografía: Jonathan S. Castro S. Departamento de Conservación y Restauración, Archivo General UAEH



Vista general Estado de conservación de cubierta y lomo libro de Etnología y Arqueología. Fotografía: Jonathan S. Castro S. Departamento de Conservación y Restauración, Archivo General UAEH

Conjuntamente se puede visualizar una mancha que se extiende hasta la mitad del mismo ocasionada posiblemente, al entrar en contacto de algún elemento aceitoso que la vuelve más oscura, presenta el desprendimiento del lomo con las tapas anterior y posterior, también el resto de material del recubrimiento del ejemplar podemos ver abrasión, la cual es más evidente en las puntas y los cantos de ambas tapas, en el caso de las puntas se denota a simple vista la aparición del cartón al descubierto lo que produce el delaminado; es decir, la separación de las capas de cartón, lo que ocasiona la





Detalle estado de conservación, faltante de soporte y letra capital. Fotografía: Jonathan S. Castro S. Departamento de Conservación y Restauración, Archivo General UAEH

perdida y debilitamiento de la función del encuadernado, poniendo en riesgo la integridad de la obra.

En el cuerpo del libro se puede evidenciar daños estructurales, por roturas y faltantes localizados en algunos sitios donde se presentan las letras capitales iluminadas, tanto las hojas de respeto como las que conforman el cuerpo del libro que contienen fotografías y dibujos a mano alzada, se encuentran desprendidas de sus cuadernillos, al igual algunas de sus hojas presentan deformaciones ya que al parecer las letras capitales originales fueron retiradas con ayuda de un elemento punzo cortante y a cambio se colocaron otras similares adheridas en su parte posterior con un pegamento posiblemente de origen natural por sus características de solubilidad, lo que ocasiona la deformación de plano ya que seguramente las aplicaciones de papel son contrarias a la fibra del original, de igual manera presenta en la totalidad un amarillamiento por acidez, lo que ocasiona problemas de migración a las fotografías que conforman el ejemplar, mismas que son de albumina en su mayoría.

## PRIMEROS AUXILIOS

Como ya se señaló en párrafos superiores, al encontrarse el ejemplar en la bodega del coro, la primera estrategia inmediata destinada a su manipu-

lación fue embalarlo en plástico poli burbuja, con la finalidad de trasladarlo al Archivo General cuidando su integridad física para su posterior estabilización y levantamiento de diagnóstico

### **Área de Cuarentena**

El libro fue adherido a las colecciones del Archivo General de la UAEH, como resultado de un rescate, mismo que estaba expuesto a altos niveles de humedad y temperaturas extremas, las cuales se midieron en la bodega del coro para ser registradas en la ficha de diagnóstico con la ayuda de un termo hidrómetro digital (data logger), ya en las instalaciones, se inició con la estabilización de su entorno, se retiró el envoltorio plástico para posteriormente llevarlo al área de cuarentena, prevista de estanterías, humificadores y deshumificadores, los que nos permitían controlar la humedad relativa de su entorno, tomando como partida de comparación y regulación, las medidas obtenidas en la bodega del coro donde fue encontrado para ir estabilizándola paulatinamente a las que poseemos en las bóvedas de resguardo.

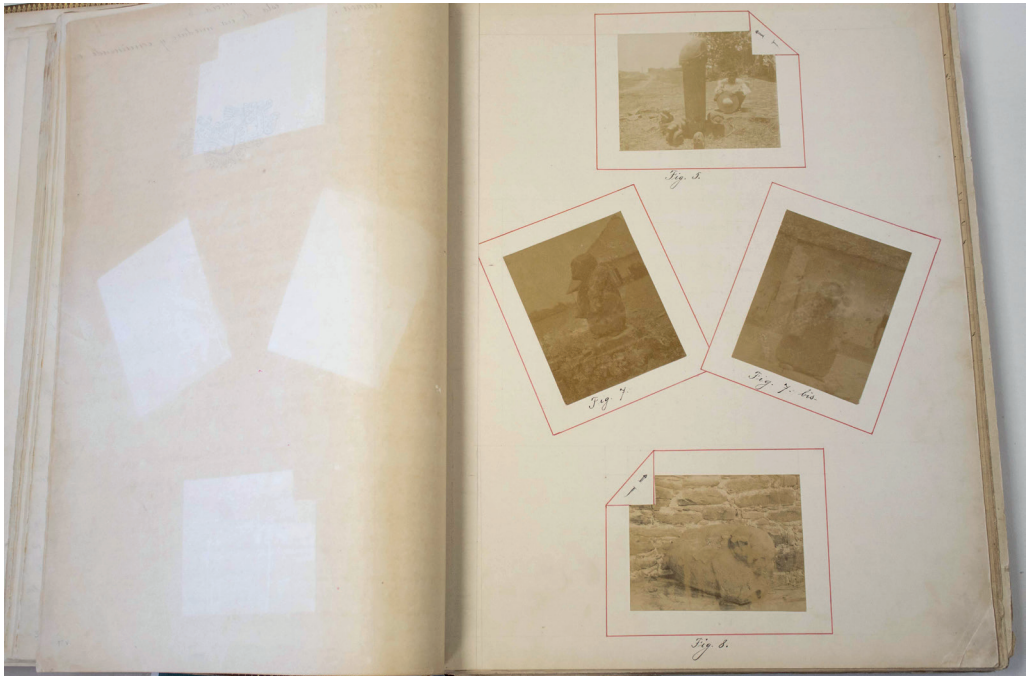
### **Limpieza profunda**

Posteriormente al ser estabilizado (control de humedad y temperatura) en el área de cuarentena el documento, y dado que el polvo depositado en las hojas del libro podía ocasionar otros deterioros como la abrasión, cada hoja fue limpiada con una brocha de cerdas suaves, este primer proceso también nos permitió saber si había ataque fúngico, y con base en ello elaborar el diagnóstico de nuestro material documental.

## **PROPUESTA DE INTERVENCIÓN**

### **Criterios**

Cabe mencionar que para la elaboración de la propuesta de intervención se han revisado números documentos y con ello identificar posibles acciones para su preservación, tomando en cuenta que será necesaria también la aportación multidisciplinaria, con el único propósito de establecer los principios fundamentales a seguir, así como recomendaciones para crear criterios sólidos necesarios para realizar una intervención adecuada.



Presencia de ácidos en el soporte y migración a la fotografía. Fotografía: Jonathan S. Castro S. Departamento de Conservación y Restauración, Archivo General UAEH

Para este fin tomaremos como referencia, La Carta de Restauero de 1987 (Anexo E); las pautas dadas por Javier Tacón Clavaín en su obra, La restauración en libros y documentos. Técnicas de intervención (2009); Teoría Contemporánea de la Restauración, Salvador Muños Viñas (2010); Restauración del papel: Prevención, conservación, reintegración, Mauricio Copedé, entre otros.

La restauración en este sentido busca como objetivo realizar la mínima intervención, por lo que el tratamiento estipulado buscara solventar los deterioros que comprometan la integridad del material documental, devolviendo al objeto su finalidad original tanto como un sistema dinámico y estético, lo que permitirá la consulta y la prolongación de su vida útil el mayor tiempo posible.

Todas las acciones que propoendremos buscaran ser llevadas a cabo sin el propósito de revertir los efectos del envejecimiento ocasionado por el tiempo o cualquier elemento que esté vinculado en lo meramente estético, buscando en todo momento que la intervención a realizar modifique lo menos posible las características físicas de los materiales que lo constituyen, rea-

lizando acciones que estén enmarcadas dentro de la conservación curativa y estabilización.

Por tanto las técnicas, productos y materiales empleados durante el proceso deberán ser inocuos, de forma que no alteren las características químicas de los elementos originales, y por consiguiente basado en la "reversibilidad" se utilizara materiales que en la medida de lo posible permita su eliminación. Afortunadamente el ejemplar a intervenir presenta un estado de conservación aceptable lo que permitirá, y estoy seguro, no tener que incluir procesos con substancias que podrían ser difíciles de retirar.

Con respecto a la limpieza del soporte ésta es de carácter irreversible por lo que fue necesario revisar y estudiar sus alcances previos a su realización. Por último se debe tomar en cuenta que para no caer en falsos históricos o interpretaciones erróneas, los materiales añadidos deberán ser fácilmente identificables, lo que permitirá dejar claramente diferenciado entre lo nuevo y lo original, como se aprecia con anterioridad, se respetara los elementos originales así como aquellos que han sido añadidos a lo largo de su existencia, por lo tanto ya forman parte de su historia (anotaciones, imágenes o letras capitales adheridas, el dictamen, etc..), siempre y cuando estas no comprometan la integridad de la misma, no omito comentar que si algún elemento pusiese en peligro la estabilidad del material documental, estos serían documentados para realizar su remoción e intervención.

Todo proceso a realizar estará registrado en todas sus etapas de intervención pedagógicamente como es: estado inicial de la obra, alteraciones, particularidades, técnicas y tratamientos aplicados, materiales utilizados y resultado final.

## **FASES DEL PROCESO DE INTERVENCIÓN**

Como procesos a seguir, estos se realizarán de forma ordenada y sistemática tomando en cuenta la formación profesional, experiencia, referencias bibliográficas basadas en algunos criterios ya creados, las cuales irán apareciendo a continuación.

## **Limpieza superficial**

En el caso de este ejemplar, previamente para su revisión y manipulación, se realizó su limpieza superficial con brochas de pelo suave como medida de conservación, la ejecución de una limpieza mecánica en seco, con el uso de gomas de distintas tipologías, se realizará si ésta es estrictamente necesaria, ya que este método es más dañino y abrasivo que el realizado.

## **Desmontaje**

El proceso de desmontaje, a pesar de ser una acción invasiva se deberá realizar, debido a que el cuerpo se encuentra desprendido de su encuadernación, los nervios que los mantenían unidos posiblemente por su uso se perdieron, la única unión se debe a la hoja de respeto, por lo que se tendrá que separar completamente, para permitir continuar con los procesos de intervención.

Previamente se realizarán los esquemas correspondientes y la documentación necesaria para tener evidencia de las acciones realizadas, en este caso posiblemente no sea forzoso ejecutar un desmontaje de los cuadernillos ya que únicamente los nervios se perdieron en la unión de la encuadernación, y basado en los criterios de originalidad y menor intervención, lo que se buscara es reforzar la costura de los cuadernillo, así como los nervios que permitan la unión del cuerpo con el encuadernado, con la suficiente fortaleza y resistencia para devolver su utilidad.

## **Reintegración de zonas perdidas**

La pérdida de soporte en las hojas son pocas, en este caso, se empleara papel con las mismas características o similares y/o papel japonés de una consistencia y gramaje igual o un poco menor al soporte original, de esta manera se evitara la posible aparición de deformaciones, originadas por las tensiones existente entre los dos materiales. En las zonas en que el soporte se ha perdido serán reintegradas manualmente, por lo que se realizará la reintegración mediante la técnica de alfiler, ya que esta nos permite ser más precisos, además que no se requiere desbastar o causar más estrés al material documental.

En algunos casos se utilizará, papel japonés Kawasaki de 35g/m<sup>2</sup> en combinación con Sekishu médium de 18g/m<sup>2</sup> mismo que será utilizado a modo

de refuerzo, en la láminas que son de mayor gramaje se utilizará papel de algodón fabriano libre de ácido de 160gr/m<sup>2</sup> o papel hecho a mano de 150 gr/m<sup>2</sup>

### **Reintegración de hojas sueltas**

En el caso de las hojas desprendidas del cuerpo del libro lo que se buscara es reforzar en las uniones de los cuadernillos, en los que presentan algo parecido a un canal en el que se adherían, y servían como sujeción de las láminas. En este caso con ayuda de una hoja de mylar que aislara las hojas, nos permitirá colocar un adhesivo artificial en las pestañas y colocar las láminas desprendidas. Posteriormente se utilizará un refuerzo de papel japonés que permitirán mayor resistencia y cohesión con el cuadernillo.

### **Material adherido**

Para este efecto se realizará un minucioso estudio de si es o no conveniente retirar las letras capitales que fueron adheridas posteriormente, para este efecto primero realizaremos como primera instancia las pruebas de solubilidad, así como exámenes de laboratorio si fuera necesario, para cualquier clase de intervención se realizará un informe pormenorizado de las acciones a efectuar, teniendo en cuenta que al comprobar que no retirarlo pondría en riesgo su integridad y conservación, el informe y resultados nos servirá como evidencias necesarias en la toma de decisiones.

### **Encuadernado**

Para la restauración del encuadernado se tendrá en cuenta que tanto la cartera como el lomo se encuentran separados del cuerpo del libro lo que permitirá mayor posibilidad de manipularlo y realizar su intervención.

### **Lomo**

Para la reintegración de los faltantes en el lomo del libro se pretende poner a consideración dos posibles acciones que son:

En este caso se realizará la reintegración de los faltantes que se localizan en el lomo del libro, se retirara el soporte en cartón ya que ha perdido resistencia mecánica, para posteriormente con ayuda de papel y lápiz realizar un molde que permita buscar un pedazo de piel con la tonalidad parecida al original, para posteriormente desvirarla...[tr. Recortar con tranchete lo superfluo de la suela del zapato; dicho de un encuadernador: recortar el

libro](RAE, 2020) y colocarla en la laguna que presenta el lomo que se unirá con la cartera del libro, posteriormente se reforzará sus uniones con pasta de papel japonés para darle resistencia y se colocará una cartulina de papel ingres fabriano en el lomo.

En la segunda posibilidad una vez retirado el cuerpo del libro y únicamente quede el lomo y la cartera se realizará el retiro de la cartulina, se limpiará perfectamente el área para dejar la piel libre de residuos de cartón para posteriormente colocar un injerto de tela de lino virgen, y se colocará en el faltante con un sobrante para unir el lomo y la cartera aproximadamente 2 cm, se tomó en consideración esta clase de material por ser un textil muy estable y dócil para su manipulación, posteriormente se colocará una cartulina de papel ingres fabriano en el lomo.

### **Tapas y/o Cartera**

El proceso de limpieza de la piel se realizará con una brocha con una brocha de pelo de suave y en algunos casos será importante apoyarse de una aspiradora posteriormente se efectuará una limpieza más profunda y puntal con asistencia del bisturí, se consolidará las puntas de las tapas las cuales se denota su desgaste y delaminado, mediante la utilización de un adhesivo estable sintético diluido en alcohol desnaturalizado, y con la ayuda de un pincel se aplicará la solución intermitentemente, ya que podríamos causar cambios de color en la piel aledaña, a las zonas afectadas por la abrasión, posteriormente empleando pasta de papel japonés se unirá la piel con el cartón de la encuadernación.

### **Reintegración cromática**

Una vez unida la cartera con el cuerpo del libro, se aplicará color si fuese necesario para integrar la apariencia de los materiales nuevos, como es el papel japonés en los injertos, y la pasta en los bordes de la piel, estos se podrían realizar con colores de madera y acuarela artística de calidad profesional.

### **Estabilización**

Es sabido que por la forma de manufactura del papel aparte de estar conformado por celulosa tiene otros como la lignina, ácido orgánico complejo, que no es eliminada en su fabricación y que es la principal fuente de acidez, de igual manera los gases contaminantes en combinación con

factores adversos, formando ácido sulfúrico y nítrico, mismos que provocan rupturas de sus enlaces moleculares que mantienen la estructura de la celulosa y estimulan su degradación paulatina y acumulativa, que termina con la desintegración del papel, un efecto visible de lo antes mencionado es el amurallamiento del soporte.

Una de las formas para disminuir los efectos ocasionados por la acidez será colocar una barrera entre las hojas del libro y las láminas que contienen fotografías, para este efecto se colocará un papel con PH neutro, para las demás hojas se utilizará la humidificación controlada de una solución alcalina o mediante soluciones disponibles en el mercado para tal efecto, apoyándonos mediante laminas mylar y un papel secante, para poder controlar y evitar que las tintas presenten problemas, como difusión, sangrado etc.,

### **Conservación**

Dado que es un instrumento de consulta, al culminar la intervención de restauración del ejemplar en mención, se prevé realizar la digitalización y la reproducción en facsímiles que sean idénticos al original como un instrumento de divulgación y preservación del patrimonio documental institucional. Todo con un acompañamiento del registro fotográfico y documental.

## **Conclusiones**

En los 10 años que lleva en funciones el Archivo General de la UAEH, han sido múltiples los proyectos de organización, descripción y difusión que se han gestionado y ha participado, cumpliendo a cabalidad la encomienda y responsabilidad para lo que fue creado, que es el de organizar, conservar y difundir el patrimonio de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Siendo conscientes del valor de su Fondo Histórico, así como la labor de salvamento y resguardo, han ido nutriendo las colecciones que hoy conforman el Archivo General, hoy en día la propuesta de restauración y los proyectos ejecutados, posibilitan su consulta y manipulación, tal es el caso del Libro de Etnología y Arqueología del Estado de Hidalgo, de Luis A. Escandón, que es una de las muestras de uno de los documentos más importantes que se conservan en sus acervos.



Es así que después de analizar los valores generales como son: informativo, documental, histórico, material, tecnológico, funcional y estético, relacionándolo con el estado material, se concluyó que es prioritario mantener la integridad del contenido; es decir, el valor documental, histórico e informativo, que constituye la razón principal para conservar el libro; y por tanto, mantener las anotaciones, símbolos y adheridos que integran el objeto, que como se dijo, componen una evidencia histórica; de igual manera, el conservar su integridad nos permite la preservación y transmisión del mensaje.

En este punto hay que realizar posiblemente una anotación que nos permita vislumbrar nuestra situación, y esta va a estar relacionada con la propuesta de intervención, donde “debemos aceptar la pérdida de originalidad que implica la restauración, porque se justifica en relación con la pérdida posible del objeto mismo o de su función. (Ward, 1992).

Afortunadamente el estado de conservación en general es aceptable, por lo que la mínima intervención será el estandarte para conservar la originalidad del material documental, más sin embargo cualquier acción que se realiza sobre los bienes culturales genera un cambio, que implica la modificación del estado inicial del mismo, por lo que es un deber esencial registrar y documentar el estado inicial por medio de un reporte o informe detallado de intervención, lo que comenzó con el levantamiento de la ficha de diagnóstico y estado de conservación, la identificación de su materialidad tanto del papel como de las tintas, realizar los análisis químicos pertinentes, y un registro fotográfico detallado antes, durante el proceso de intervención, y posterior al mismo, en este caso en particular presentaremos el proceso de diagnóstico que nos permitirá más adelante realizar el análisis de intervención.

Prosiguiendo en este orden de ideas, hay que denotar que nuestro ejemplar al ser un elemento simbólico también se convierte en un objeto de museo, “[...] la construcción del patrimonio deriva en gran medida de la manera en la que la gente lo recuerda, organiza y piensa sobre la cultura material, que en el fondo simboliza la organización de sus relaciones y emociones” (Anón, 1998), pero cabe anotar que también el material documental, representa un documento de archivo y su valoración como tal, ha ido evolucionando como el paso del tiempo por lo que al referirse al mismo podemos anotar lo dicho por Vargas, García y Jaimes (1993),

*al referir a los tres elementos que posee un documento de archivo, que influye en la necesidad conservarlo y la manera en que se debe realizar su intervención:*

Carácter documental. La función de un documento es informar [...]  
Connotación cultural. La imprime el grupo social que lo contiene. Sobra decir que con el tiempo la pieza cambia de función y llegan a adquirir importancia por ser un objeto único, por presentar un hecho histórico o bien poseer calidades plásticas que las hacen irrepetibles.  
Aspecto físico.”

De esta manera podemos decir que la apropiación del objeto de museo, forma parte del patrimonio material e inmaterial, que a su vez busca ser presentado y difundido mediante un marco de ideas, que permitan la apropiación de la identidad de una sociedad que busca reencontrarse con su pasado: “[los objetos de museo son] cosas que son buenas de guardar (en la práctica) y de utilizar (sobre un plan simbólico); adquiriendo en consecuencia una nueva significación social para quienes lo consideran así. No son elementos de un pasado presente (aboliendo de una forma el tiempo), sino el soporte de un trabajo de re-simbolización del pasado en el presente. Son de esta manera ante todo objetos dotados de significaciones (Davallon, 1996. Trad. En Alonzo Fernández, 1999).

Es de esta manera, como presenta los planes y acciones que realiza el Archivo General, a través de su Departamento de Conservación y Restauración con la firme convicción y tenacidad necesaria, para alcanzar y desarrollar siempre los análisis precisos, considerando los criterios de conservación y restauración, así como poner énfasis en todos los valores que representan sus colecciones, a fin de no destruir o ignorar sus aspectos más relevantes.

## Bibliografía

- Allo Manero, M. A. (1997). Teoría e historia de la conservación y restauración de documentos. *Revista general de la información y documentación*, 7(1), 295.
- Ballesteros G., V. M. (1994). *Bibliografía General del Estado de Hidalgo, con una selección de hemerografía*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Brandi, C. (1988). *Teoría de la Restauración*. Alianza.
- Díaz Cabrera, M. d. (20 de Mayo de 2010). *Criterios y Conceptos Sobre el Patrimonio Cultural en el Siglo XXI*. (P. d. UBP, Ed.) Recuperado el 18 de 10 de 2021, de Universidad Blas Pascal: <https://www.ubp.edu.ar/wp-content/uploads/2013/12/112010ME-Criterios-y-Conceptos-sobre-el-Patrimonio-Cultural-en-el-Siglo-XXI.pdf>

- Escandón, L. A. (1893). *Etnología y arqueología del estado de Hidalgo; Informe del comisionado especial para la Exposición Colombina de Chicago, Clásicos Hidalguenses*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Gobierno de España, Ministerios de Cultura y Deporte. (7 de 10 de 2021). *Tesaurus del patrimonio cultural de España*. Obtenido de <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1038822.html>
- Hernandez, J., Pericot, J. M., & Mendizabal, M. d. (6 de Febrero de 1996). *El Valor del Patrimonio Histórico*. Obtenido de <file:///C:/Users/usuario/Downloads/30978-Texto%20del%20art%C3%ADculo-30996-1-10-20110608.PDF>
- Manzano, T. (1937). Monografía. Instituto Científico y Literario del Estado de Hidalgo. Pachuca, Hidalgo, Mexico: Publicaciones del Instituto Científico y Literario del Estado.
- Menes Llaguno, J. M. (1989). *UAEH. La Fuerza de la Historia*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Muñoz Viñas, S. (2010). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Editorial Síntesis, S.A. doi:M-37794-2010
- Muriel, J. (1991). *Hospitales de la Nueva España, Tomo II. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*. (I. d. Historicas, Editor, & C. R. Mexicana, Productor) Recuperado el 29 de 9 de 2021, de Universidad Nacional Autónoma de México: [www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/hospitales/hne\\_t2.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/hospitales/hne_t2.html)
- Nadal, G. F. (2004). *Conservación de libros formados por hojas sueltas: costura de esternón*. Ciudad de México.
- Sanchez Jaramillo, L. F. (julio-diciembre de 2005). *Redalyc*. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/1341/134116845005.pdf>
- Terán, J. (2010). *Arquitectura y Urbanismo del Centro Histórico de la Ciudad de Puebla*. Puebla.
- UAEH. (3 de 10 de 2021). *Página oficial Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*. Obtenido de [www.uaeh.edu.mx/exelencia/historia.html](http://www.uaeh.edu.mx/exelencia/historia.html)
- Universidad Autónoma de Hidalgo. (2013). *Recuento de Sucesos. Tres siglos de vida institucional a través de efemérides*. Pachuca: Universidad Autónoma de Hidalgo.
- Vergara, J. V. (2005-2006). La conservación de Bienes Culturales en Archivos y Bibliotecas. *D'Arxius*, 564.
- Ward, P. (1992). *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*. The Getty Conservación Institute.



# El poder simbólico-educativo del espacio arquitectónico en el museo

**María Gabriela Mena Galárraga**

Instituto Mexicano de Curaduría y Restauración

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7108-4254> / [gabrielamenag@yahoo.com](mailto:gabrielamenag@yahoo.com)

## Resumen

El museo contemporáneo es sin duda un espacio de acción simbólica que propicia la detonación de experiencias y reflexiones. Con esta premisa, el presente artículo analiza un factor que por lo general suele dejarse fuera de la mira al momento de analizar al museo como un entorno educativo: *su espacio arquitectónico*. A partir de la revisión de percepciones históricas, educativas, sociales y teóricas, así como de la presentación de casos de varios países, se analizará al inmueble como parte del entramado de elementos que llevan al visitante a generar diversidad de relaciones con el espacio y sus contenidos. Finalmente, se perfilarán algunas posibilidades reflexivas para potenciar el poder simbólico-educativo que el espacio arquitectónico ejerce, a fin de lograr una experiencia de visita memorable a los museos.

**Palabras claves:** *museo, arquitectura, mediación educativa, experiencia significativa, nueva museología, museología social, educación en museos.*

## Abstract

*Undoubtedly, contemporary museums are spaces of symbolic action that promote reflective learning experiences. With this premise, this article analyzes an element that is usually left out of sight when analyzing museums as educational environments: its architecture.*

*Based on the review of historical, educational, social and theoretical perceptions, as well as with the presentation of examples from several countries,*

*we will analyze the architectural environment as part of the elements that incite visitors to generate multiple relationships with the physical space and its contents. Finally, some analytic possibilities will be outlined to enhance the symbolic-educational power that the architectural space enclose, in order to achieve a memorable experience when visiting a museum.*

**Keywords:** *museum, architecture, museums education, significant experience, new museology, social museology, mediation*

## Introducción

Al hablar de museos y su relación con la arquitectura, es evidente que un tema no puede separarse del otro. Los objetos que expone el museo, están asociados con un contexto físico y se ubican dentro de un bien inmueble valiéndose de la museografía, la museología, la curaduría, la educación, el diseño, entre otros, incluso en los recorridos virtuales que han entrado en vigencia debido al cierre temporal de museos por la crisis sanitaria, vemos que en su mayoría los museos generaron propuestas de exhibición virtual de sus salas físicas como medio para mantenerse cercanos a los públicos.

Cuando se habla de arquitectura en el museo, algunos profesionales del ámbito museístico únicamente la relacionan con la condición física edificada y su emplazamiento urbano, sin embargo, en este texto se busca realizar un análisis de cómo la arquitectura tiene un potencial de diálogo directo con el visitante, y por lo tanto aporta a los objetivos educativos del museo. De allí que se presentan una serie de reflexiones al respecto de esta relación educación-arquitectura, para lo cual nos fundamentaremos en varios ejemplos a manera de breves estudios de caso (de diversos lugares del mundo) que permiten ilustrar los temas abordados.

Desde esta perspectiva, se considera a la arquitectura como herramienta para la mediación educativa en museos, es decir para la construcción de significados simbólicos entre los visitantes, los contenidos y su entorno. Para ello, en un primer momento se analizará la trascendencia y permanencia social del museo. Más adelante, se realizará un recuento de la trayectoria de estas entidades desde la perspectiva de diversos enfoques educativos que los museos han desarrollado a lo largo de la historia incluyendo una breve reflexión a su total virtualización debido a la crisis sanitaria. En un siguiente

punto se presentarán algunas de las relaciones que el espacio físico que alberga al museo tiene o ha tenido con los visitantes, analizando allí su incidencia en los procesos educativos del museo. Finalmente, a través de un caso de estudio, se identificará desde el punto de vista educativo, un planteamiento ideal de aprovechamiento del contexto arquitectónico, valiéndose de su potencial simbólico-educativo, fundamentado en las relaciones socio-culturales que posibilita el museo contemporáneo.

## Cientos de años después... Los museos siguen vigentes?

Según datos de UNESCO (s/f), se conoce que los museos han seguido incrementando su número de manera constante: “de 22.000 en 1975 a 95.000 en la actualidad”, con una concentración de 33.000 museos en los Estados Unidos de América, teniendo Europa un número total apenas más alto, mientras que en la totalidad de Latinoamérica se registran 8.067 museos en 33 países (Statista, 2020)<sup>1</sup>. Una realidad nada alejada de los datos más específicos presentados en el portal de Ibermuseos<sup>2</sup> que señala, por ejemplo, que en Colombia existen 755 museos, en México 1263, en Perú 371, en Chile 287 y en Ecuador 179 en Argentina 1017, como muestra de algunos de los países de la región registrados (Ibermuseos, 2021).

Frente a un panorama tan amplio y diverso de museos, que incluso es difícil cuantificar con absoluta precisión, se torna incuestionable la trascendencia social de estos espacios. Sobre todo es fundamental reconocer que la permanencia de los museos en el mundo, se debe a que éstos son entidades vivas y que por lo tanto cambian con la sociedad, evolucionan, crecen, se equivocan, aciertan, y de esta manera participan de la dinámica social, transformándose con la gente, que es su razón de ser. De otro modo, no sería posible, que desde el siglo XVII<sup>3</sup>, cuando se genera la idea de mu-

---

1. Información registrada en el portal web Statista (2020) a partir de recopilación de datos de varias fuentes de UNESCO.

2. Ibermuseos es un programa de cooperación intergubernamental de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), que busca promover el fortalecimiento de los museos de la región.

3. En el año de 1683 se abre al público lo que muchos catalogan como el primer museo de la historia, considerándose como colección abierta al público y administrada por una organización. Se trata del Museo Ashmolean de la Universidad de Oxford, entidad que sigue en funcionamiento hasta la actualidad. (Lewis 2007)

seo como colección abierta al público de carácter educativo (Drouguet y Gob, 2003), hasta la actualidad, los museos sigan vigentes y multiplicándose permanentemente.

Pero es preciso mencionar, que mucho antes de la formalización de este concepto, existieron precursores de esas *colecciones abiertas* que llamamos museos. Si echamos un vistazo a la historia, nos daremos cuenta que el museo es una entidad que evolucionó a partir de que esta palabra comienza a utilizarse como templo de musas, o espacio de inspiración para producir arte y conocimiento. En el medioevo, la idea de coleccionismo se relacionó más a la idea de los trofeos de la antigüedad, a los tesoros y maravillas de la edad media, que forjaron los gabinetes o cámaras de curiosidades<sup>4</sup> (Jiménez-Blanco, 2014).

Sólo después de una larga trayectoria en la evolución del concepto de museo, entre el siglo XVII y XIX, es que llegamos a una aproximación más acorde al museo como lo conocemos hoy, y es a partir de ello que afortunadamente existen museos en el mundo con una visión más contemporánea y dinámica que responde a la realidad actual. No obstante, siguen existiendo espacios museales apegados a esquemas decimonónicos, y que por lo tanto no logran generar vínculos cercanos con sus comunidades.

En esta larga historia de las entidades museales, la noción de educación en el museo se fue creando y posteriormente reconfigurando según los tiempos ya que no siempre se entendieron como espacios de educación sino más bien de instrucción. Así, actualmente al hablar de educación museística, podemos pensar de forma contemporánea en entornos que dialogan con sus públicos tanto en su sede física como también en el espacio virtual, proponiendo actividades para los públicos más diversos, presentando colecciones de múltiples características y desde diversos puntos de vista, e inclusive desmaterializando sus colecciones y generando espacios de reflexión crítica coyuntural. En definitiva, encontramos que éstas son entidades que van evolucionando al ritmo de su sociedad, sin embargo, no podemos aseverar que todos los museos del mundo mantienen esta dinámica abierta y evolutiva, pero podemos asegurar que con la ampliación permanente de las nociones del museo como entidad educativa, se pueden reconocer museos a

---

4. Se entiende a los gabinetes de curiosidades como colecciones privadas, generalmente de antigüedades y objetos etnográficos traídos de las colonias imperiales, a las que el acceso estaba restringido solo para algunos privilegiados y que servían para que sus dueños pudieran acumular poder y ganar prestigio social.



la medida de todos los públicos: unos más tradicionales, otros más contemporáneos; algunos con extensísimas colecciones, otros con solo unos pocos bienes simbólicos que dicen mucho; algunos con temas como arte, historia o arqueología, y otros más enfocados en la física, las ciencias naturales o la biología. En fin... hay museos para todos los gustos. En tal sentido, cabe traer a la memoria una campaña que el Gobierno español presentó en el año 2013 para fomentar la visita a museos. Ocho videos que circularon por la web con frases como: *“están hechos a tu medida”, “no hay que estar callado”, “no son ni muy pequeños, ni muy grandes”* (Canal Cultura, 2013). Una interesante manera de convocar a aquellos que todavía creían que el museo es un espacio muy alejado de su realidad y sus intereses. Una campaña que sin duda llamó la atención, ya que buscó difundir que los museos están pensados para cumplir las expectativas de los usuarios, están hechos a medida, notando que la campaña inclusive se enfocó en el espacio físico al hacer referencia a su tamaño perfectamente pensado para los intereses de los visitantes. Una estrategia para mostrar que, cientos de años después, los museos siguen vigentes para nuestra sociedad.

## Percepciones sociales del museo desde el punto de vista educativo

Tal vez las primeras nociones del museo como una entidad educativa, se dieron en el período de la Ilustración. En esta época surgen elementales conceptos de patrimonio que se entremezclan con la necesidad de las naciones de forjar su identidad como una estrategia de cohesión social<sup>5</sup> (Thiesse, 2001; Hobsbawm, 2006), lo que convierte a los primeros museos nacionales en espacios de creación y reproducción de una identidad nacional forjada. A partir de ello, estos espacios poco a poco se convierten en el centro del conocimiento ya sea de arte, ciencia, o historia, espacios para enseñarnos ‘quiénes somos’.

---

5. En Europa los museos nacionales, según Hobsbawm, nacen de la necesidad de crear una identidad nacional de ciertos territorios, recientemente anexados, que no tenían una historia y una cultura en común, por ello fue necesario la creación de identidades nacionales. En 2010, en una entrevista con el entonces director del Ecomuseo de Val de Bièvre, Alexandre Délarge, se destaca el riesgo que existe para la sociedad de que los museos sigan pretendiendo ser espacios de construcción de la identidad cultural, puesto que según Délarge, la identidad es un asunto individual que el museo no debe pretender imponer como un modelo.



Percepciones del rol pedagógico del museo a lo largo de la historia  
Gráfico elaborado por la autora (2021)

La primera mitad del siglo XX se encuentra marcada por las guerras mundiales, de donde se deriva la necesidad de protección del patrimonio de una forma más estructurada. De allí que los museos se vuelven espacios para mantener a salvo la herencia material de diversas culturas y épocas, pero a su vez se convierten en responsables de hablar sobre hechos históricos, guardar la memoria y formar a las futuras generaciones como ciudadanos conocedores de su pasado para ser capaces de proyectar un futuro mejor. Evidente ejemplo de ello se puede observar en países europeos, especialmente Alemania, donde los museos relacionados con el holocausto, son fundamentales en la educación de las nuevas generaciones, al ser voceros de la memoria.

Estas necesidades de salvaguarda de la herencia cultural, evidencian y resaltan la tarea educativa del museo. Desde el período de la Ilustración se consideraba al museo como un lugar de conocimiento, y, durante el siglo XIX el aprendizaje en museos tiene una perspectiva más bien ligada a la instrucción académica. Pero será solo luego de la segunda mitad del siglo XX, con nuevas corrientes pedagógicas y museológicas, en especial la Nueva Museología<sup>6</sup> encabezada por G.H. Rivière y H. de Varine, que se pondera a la educación como el objetivo principal del museo desde una perspectiva pedagógica de corte constructivista y no formal. En el desarrollo museológico Latinoamericano además se incursiona en los postulados de la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) que proponen un museo integral con mayor interrelación comunitaria, visión contemporánea y función social.

6. André Desvallées dice que es no es posible definir una fecha precisa para el nacimiento de la Nueva Museología, pero esta teoría parte de las discusiones de la Mesa de Santiago de 1972, de las ideas gestadas por George Henry Rivière (primer director del ICOM), entre otros factores que construyen una nueva corriente de pensamiento museológico. (Desvallées 1992:15-16)

Ambas corrientes se empezaron a popularizar a finales del siglo XX, y en el caso local de Ecuador encontramos que se han venido implementando con cierta fuerza desde entonces. Es probable que éstas fueran principalmente implementadas en los museos del Banco Central del Ecuador durante los años 80's y 90's <sup>7</sup>. Posteriormente tomaron la posta los museos de la Fundación Museos de la Ciudad de Quito ya entrado el siglo XXI, para actualmente encontrar que cada vez más entidades museales en el Ecuador han transformado sus estrategias pedagógicas. Un ejemplo contemporáneo es el Museo de la Universidad Central del Ecuador – MUCE, creado en el año 2016 como uno de los pioneros en articularse institucionalmente desde la práctica de la museología crítica, lo cual se lee en su presentación oficial:

“Somos un museo universitario con autonomía que ejerce libertad de cuestionamiento y proposición en sus prácticas y discursos. Desde un uso crítico de la memoria y el patrimonio enunciado a partir de nuestros contextos locales gestionamos y ponemos en valor las colecciones universitarias, construimos y activamos la memoria universitaria con y en movilización de sus comunidades estudiantiles, organizaciones, colectivos y audiencias, al tiempo que proponemos líneas de fuga para la resignificación de los procesos históricos” (MUCE, s/f).

Sin embargo, desde la perspectiva del visitante, no es de sorprenderse que entre los primeros recuerdos de museos que se vislumbran en la infancia, nos encontramos con que la mayoría de los museos llegaron a nuestras vidas cuando niños (museos de los 60's 70's, 80's 90's), siendo espacios casi sagrados, de silencio y devoción. Inclusive su arquitectura nos evocaba ese respetuoso silencioso en amplios edificios antiguos con techos altos y casi siempre polvorientos. En una de las conversaciones mantenidas con Marco Chiriboga Villaquirán, escritor y periodista quiteño (1941-2014), relató su experiencia de infancia en el Museo de Arte Colonial del Ecuador. Rememoraba que cuando niño, alrededor de los años 50s, al asistir a este museo en una visita escolar, todos los niños debían quitarse los zapatos antes de entrar al edificio. Lo hacían para no ensuciar un lugar de tal importancia, pero principalmente para que sus pisadas no generen chirridos en la antigua madera y así garantizar el silencio sagrado de un museo. En este caso, no hay duda de que la arquitectura se volvió parte de la experiencia de la visita, pero creando una gran brecha afectiva entre los visitantes y el museo, quienes aprendieron a verlo como un espacio sacro, lejano, intocable y totalmente ajeno. Marco Chiriboga Villaquirán relató esta singular experiencia, contrastando aquella

---

7. Un ejemplo, fue el proyecto educativo “Bus Museo” llevado adelante por el Área Cultural de Banco Central del Ecuador a finales de los 80's, mismo que constituyó una importante innovación a nivel educativo en los museos del país.

vivencia de infancia, con sus experiencias más actuales donde encontró nuevas relaciones de diálogo e interacción que generan los museos con sus visitantes, al transcurrir la segunda década del siglo XXI (cuando esta historia fue relatada). Pero incluso en el siglo XXI historias de distancia y sacralidad han forjado el imaginario de museo en las mentes de los niños; un ejemplo de ello ocurrió en una visita de infantes preescolares al Museo Camilo Egas en Ecuador en el año 2011, ocasión en que la maestra dio a conocer al personal del museo que uno de los niños fue excusado por sus padres de asistir a la visita ya que el niño (de apenas 4 años), tenía miedo a los museos.

Debido a este tipo de relaciones distantes (forjadas durante la infancia), para muchas personas acudir a un museo no se considera como una actividad de tiempo libre o diversión. En cierta medida, éstos, se han convertido en lugares visitados con la sola intención de investigar algún tema para las tareas, o al que los maestros acuden con sus estudiantes como parte de las actividades escolares obligatorias, en ocasiones hasta son pensados simplemente como lugares que se deben visitar por cultura general o inclusive por prestigio social, y que son principalmente concebidos para los turistas que llegan desde algún país lejano, por lo que pocas veces se convierten en espacios de cercanía y relación con la comunidad en sus propias localidades.

En este contexto, sobre todo volviendo a ese museo entendido únicamente como lugar para aprender algún tema académico, el espacio arquitectónico pasa desapercibido y casi se convierte en un accesorio que hace posible que los bienes permanezcan en su lugar listos para poder ser observados y a veces fotografiados. Sin embargo, hoy en día, cuando la investigación puede realizarse por medios digitales, los museos<sup>8</sup> buscan tener un nuevo propósito que convoque a sus públicos. Así, analizando las posibilidades de los museos actuales, resulta indispensable que estos se fundamenten, no solo en sus colecciones y su valor histórico, sino en una serie de factores educativos que incluyen la relación entre el espacio arquitectónico y el visitante, de tal manera que se pueda capturar mayor interés del público. Esta necesidad se afianza aún más tras aproximadamente dos años de estar alejados de los entornos museales físicos (2020 y 2021) debido a la emergencia sanitaria ocasionada por el COVID-19 en el mundo entero, lo cual si bien ha llevado a los museos a reinventarse, salir de su espacio tradicional y generar

---

8. Refiriéndonos únicamente a los museos que están implantados en un recinto físico, pero a sabiendas que la transformación constante de los museos ha posibilitado la existencia de propuestas museísticas atemporales y desterritorializadas con propuestas itinerantes, móviles o incluso efímeras, siendo este un universo que no se contemplará en el presente análisis.

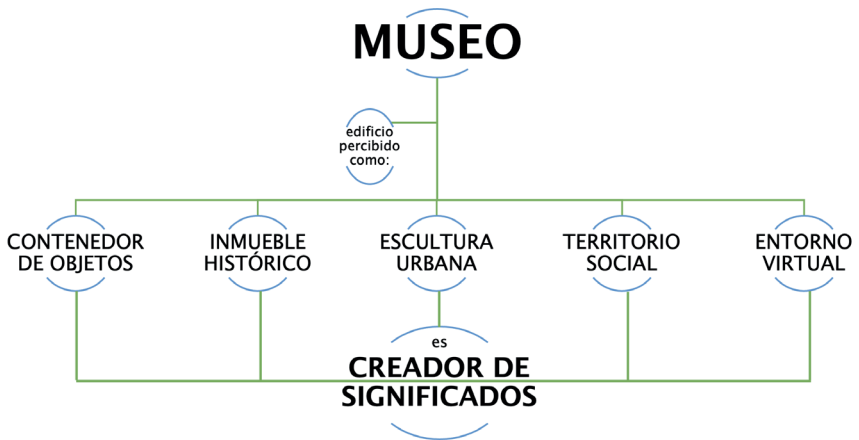
otro tipo de interacciones con los visitantes, también puede ser causal para que el público necesite nuevas y mejores motivaciones que a futuro que le incentiven a visitar el espacio físico, probablemente dando a conocer de manera explícita que el entorno arquitectónico tiene mucho que ofrecer en la experiencia de visita presencial al museo.

Incluso considerando este último período de tiempo virtualizado, nos encontramos con que a lo largo de toda esta trayectoria histórica, el entorno arquitectónico ha tenido roles diversos, y los visitantes han interactuado con él siguiendo los parámetros que el propio museo ha planteado desde sus preceptos ideológicos. Es así, que en la actualidad muchos de estos roles se mantienen vigentes o se han entremezclado produciendo diferentes percepciones y relaciones entre los visitantes y el edificio. Frente a esta realidad, es importante tener en cuenta que, en el mundo contemporáneo, un edificio de tipo cultural debe buscar vincular al público, siendo parte de un contexto social y urbano y no solo una caja funcional (Sirefman, 1999, p.298), no obstante, a lo largo de la historia de los museos, esta premisa no necesariamente ha estado presente.

Con este preámbulo, en la siguiente sección, se presentan algunos de los roles que se le han otorgado al espacio físico, y como éste podría ser percibido por el visitante desde el punto de vista de los objetivos educativos del museo.

## **Edificio: Contenedor?, historia?, escultura?, territorio?, virtualidad?, significado?**

En el museo, ya sea como una institución de prestigio social; de educación y aprendizaje; de inclusión comunitaria; o de recreación y ocio, el espacio físico ha tenido siempre algún tipo de rol, algunas veces invisibilizado pero siempre presente y necesario. Sin embargo, el espacio arquitectónico ha sido tradicionalmente percibido por su funcionalidad y entendido tan solo como un recurso de apoyo para cumplir con los objetivos tradicionales del museo, como coleccionar, exhibir y conservar. Así, muy pocas veces se lo ha considerado un eje fundamental en el cumplimiento del objetivo educativo,



Percepciones sobre el recinto arquitectónico/espacial que acoge al museo.  
Gráfico elaborado por la autora (2021)

que, al tener en cuenta las corrientes museológicas actuales, es una de las funciones más importantes que un museo debe desempeñar.

La educación en el museo, vista desde una amplia perspectiva, no se puede considerar como la cantidad de información que logra depositarse en los visitantes. Al contrario, desde las perspectivas de la Nueva Museología y la Museología Crítica, la educación en el museo se centra en las demandas del visitante y busca poner en valor la voz del público. Así, se valora la forma de ver el mundo por parte del usuario y se la conjuga con las perspectivas del discurso presentado, logrando una construcción colectiva de contenidos (Alderoqui y Pedersoli, 2011, p.52). De allí, que la educación en museos es de carácter no formal por lo que no es indispensable su medición cuantitativa, mientras que a nivel cualitativo se la evalúa por la posibilidad que despierta en los visitantes para construir sus propios conocimientos y significados en torno a la exposición, y por la capacidad de invitar al análisis crítico y la reflexión en calidad de protagonistas de la experiencia.

Teniendo en cuenta a la educación como el eje central de este estudio, es importante analizar el papel que el espacio arquitectónico juega en este contexto y las diferentes percepciones que se han tenido del inmueble en distintos momentos históricos y sociales.

## EL EDIFICIO COMO 'CONTENEDOR' DEL CONOCIMIENTO

El museo inicialmente fue considerado un espacio físico que contiene una colección para su exhibición y para deleite del público. En ese sentido, el papel del espacio arquitectónico en los primeros museos fue netamente la de un contenedor. Con esta consideración, la arquitectura no se pensó como parte de la concepción del museo, sino que se enfocó como un tema netamente utilitario. Cuando se concibe al recinto arquitectónico como un contenedor, éste, no representa por si mismo un lugar de interés ya que las paredes son simplemente una delimitación del espacio de exposición. Simbólicamente en este caso, el inmueble marcó la frontera entre el lugar privilegiado del conocimiento al interior, separándolo del espacio de 'los comunes' al exterior. Esto podría tener su origen en las nociones del coleccionismo de la Edad Media cuando "los templos de la religión eran también los templos del arte. El museo era también la iglesia y, en consecuencia, no podía sino producirse el fenómeno de la sacralización" (García Serrano, 2000, p. 6).

Pese a que no existieron consideraciones especiales respecto de la arquitectura como parte de los objetivos fundamentales del museo, sí se requería que el espacio físico cumpliera ciertas condiciones específicas para albergar de manera adecuada a los bienes culturales. De allí que resultaba indispensable que el tamaño del recinto permitiera mostrar la riqueza de la colección, exponiendo la mayor cantidad de objetos posibles. Por esta razón techos altos y espacios amplios fueron el requisito principal de los primeros museos. Los bienes de la colección, haciendo uso del tradicional 'estilo Salón' de exposición, fueron exhibidos de forma hacinada, casi uno sobre otro, donde, en el caso de la pintura de caballete, los anchos marcos dorados fueron la única frontera visual entre obras; o en el caso de museos de historia natural, los especímenes de flora y fauna saturaron en interior de grandes y pesadas vitrinas, colocadas una junto a otra con muy escasos espacios de circulación.

Un interesante ejemplo vivo de ello es el Museo de Historia Natural de París fundado en 1793, y que en 1898 abrió al público su galería de Paleontología Comparada (Muséum National d'Histoire Naturelle, s/f). Hasta la actualidad, más de 100 años después de su inauguración, este espacio mantiene su estructura original. Entrar en esta galería nos lleva a sentir que viajamos un siglo atrás en el tiempo, dándonos la posibilidad de conocer un museo de otra época con millares de especímenes expuestos de forma muy particular. Desde el punto de vista histórico-afectivo, vivir esta experiencia tiene un gran valor, pero desde un contexto socio-cultural contemporáneo de recorrido a un mu-



Sala de Paleontología Comparada del Museo de Historia Natural de Paris (Mena, 2010)

seo, es posible sentirse un poco asfixiados entre tantos objetos que generan demasiada información, siendo imposible verla toda. Comparativamente, esto correspondería a la misma cantidad de información que ahora encontramos en la web (equiparándola solo con la información académicamente seria). Tanto en el museo como en la web, encontramos toda la data junta, un tema nos remite a otro y se torna imposible verlo todo, notando que

actualmente dicha información, en formato digital, no nos resulta asfixiante, así como las salas de museo atestadas de objetos no lo resultaban en su tiempo para los visitantes, cumpliendo su objetivo de informar y mostrar el conocimiento científico que se generaba en la época.

En este contexto de contenedor de información, el edificio pasa desapercibido, el inmueble fue solo una construcción como las demás de la época, y en su interior llevó las grandes riquezas de la humanidad. Para los fines educativos del museo, la funcionalidad del espacio fue el de soporte: mientras más grande sea, mientras más muros tenga para colgar obras o más espacio abierto para colocar vitrinas existía, mejor cumplía sus funciones. La arquitectura desde el punto de vista educativo pasa a ser un accesorio, pero sin ella, el museo del siglo XVIII y XIX, no podía cumplir con sus objetivos esenciales "de coleccionismo, de creación y de desarrollo del saber, igualmente de prestigio" (Rivière, 1993, p.72).

## EL EDIFICIO 'HISTÓRICO' Y SU CARGA SIMBÓLICA

Tanto en el pasado como en la actualidad nos encontramos con múltiples casos en que antiguos edificios históricos han sido usados como



museos. En estos casos hay que tener en cuenta tanto la relación simbólica del visitante con el edificio, así como también las intervenciones arquitectónicas que se requieren para adaptarlos a su nuevo uso. En palabras de Josep María Montaner, en estos casos “el museo es entendido como la presencia de diversos estratos arqueológicos e históricos a la espera de ser interpretados e incluidos en un nuevo orden tipológico” (Montaner, 2003, p. 34).

Principalmente cuando edificios antiguos se convierten en museos modernos, estos espacios poseen una fuerte carga simbólica que genera una relación diferenciadora entre el visitante y la arquitectura. Las cuatro paredes ya no son invisibles ante los ojos curiosos que acuden al museo, sino que son parte de la motivación de visita por el interés de redescubrir mundos que habían estado cerrados o en desuso. Cuando se trata de la reutilización de espacios la simbología en ocasiones se adapta al contenido del museo y en otras solo sirve como pretexto para poner en valor un bien patrimonial inmueble, como, por ejemplo, un antiguo fortín militar puede convertirse en museo de la armada (relacionando su uso original), o en museo de arte (abandonando su uso original). Ejemplos de estos dos casos encontramos en la ciudad de Quito.

En el Museo Alberto Mena Caamaño, gran cantidad de niños y niñas quiteños han vivido una experiencia de alguna forma inolvidable. Esto debido a que el museo está implantado en un edificio que albergó los antiguos calabozos coloniales, donde efectivamente murieron los próceres independentistas el 2 de agosto de 1810, siendo los artífices de los nacientes intentos de liberación de la corona española en el territorio denominado Real Audiencia de Quito. En este lugar niños y adultos, pueden encontrarse con sorpresa, y a veces con temor, aquella emblemática escena de cera de la masacre de los próceres, misma que hace sentir que nos encontramos viviendo la historia en el lugar de los hechos. El valor simbólico del edificio, en este caso, es utilizado como una herramienta educativa que genera en el visitante una relación profunda con las paredes, que dejan de ser paredes para pasar a convertirse en el escenario real de la historia.

No es este el caso de otros edificios de fuerte simbología histórica, pero cuyo uso actual no responde a sus orígenes. Ejemplo de ello es el Centro de Arte Contemporáneo de Quito inaugurado en 2011 en parte del inmueble que albergó al Hospital Militar (1934 y 1979), edificio que cuenta con una historia de más de cien años, que fue construido a inicios del siglo XX como Sanatorio Rocafuerte para enfermos de tuberculosis (1913-1922), (Peralta y Moya, 2007,

p302-303) y que en la memoria de los quiteños se reconoce únicamente como antiguo hospital y zona de conflicto social, ya que desde inicios de la década del 80 hasta el año 2006 se convirtió en un espacio habitacional de ocupación informal.

La relación simbólica de esa arquitectura persiste en la memoria y no puede ser negada al darle un nuevo uso. Así, cabe relatar lo sucedido durante una reunión de personal de la Fundación Museos de la Ciudad (entidad administradora de este espacio) donde en el año 2013, una ex trabajadora del área de comunicación del Centro de Arte Contemporáneo expuso que el edificio al estar cargado de una simbología negativa, podría generar en la gente un rechazo a visitarlo ya que (según esta funcionaria) a partir de su denominación genera barreras: 'antiguo' (de poco interés y viejo), 'hospital' (lugar relacionado con la enfermedad) y además 'militar' (relacionado con guerras y enfrentamientos). Esta persona, en su intervención aseveraba que se requerían estrategias comunicacionales para minimizar o eliminar esa condición histórica impropia de un espacio de arte, cuyo objetivo actual es mostrar lo más contemporáneo de las prácticas artísticas de la ciudad.

El argumento resultó algo exíguo, al desconocer y pretender invisibilizar la importancia del edificio desde su simbología y contexto histórico presente en la memoria social, pues se ha podido constatar que una gran cantidad de quiteños asisten a este espacio con la idea de encontrarse con un museo sobre el pasado del Antiguo Hospital Militar, y, que, cuando lo ha encontrarlo despojada de su historia, no logra generar vínculos con el arte contemporáneo que se exhibe en las renovadas y a la vez antiguas salas. Una estrategia educativa adecuada en estos casos, sería la de realizar un puente entre el uso original del edificio y el nuevo uso que se le ha otorgado; valerse del interés social por la historia, generar un vínculo simbólico con los visitantes y encajar el nuevo uso sin irrumpir con memoria histórica del edificio original. Frente a esta realidad, encontramos que, en los últimos años, el Centro de Arte Contemporáneo ha generado algunos programas de visita y mediación educativa que se relacionan directamente con el origen y evolución histórica del inmueble, sus historias, usos y memorias, como parte de la programación complementaria a su misión central que es la puesta en valor del arte contemporáneo.

Por otro lado, podemos citar un ejemplo de vinculación más articulada entre el antiguo edificio y su actual uso museístico, en el Museo de Ciudad de Quito, ubicado en el Antiguo Hospital San Juan de Dios. Su colec-



Centro de Arte Contemporáneo. Colección Quito desde arriba (Arregui, 2013)

ción habla de la historia local desde sus orígenes precolombinos, hasta los hitos del siglo XX, pero no deja de abordar temas sobre los usos originales de los espacios cuando funcionó el hospital, así como las historias de vida allí ocurridas. Además, cuenta con áreas que hablan sobre la historia del edificio, y mantiene zonas como ‘museo de sitio’ relacionadas con el antiguo hospital. No podemos olvidar que el espacio arquitectónico es un entorno “no solo físico sino también comunicacional, que (sobre todo al tratarse de un edificio histórico) tiene la capacidad de mediar e instaurar el contacto con otros espacios, otras temporalidades, otras culturas, otras percepciones de la realidad” (Pezzini, 2014, p. 45).

Podemos aseverar que, en la relación del contexto histórico entre el visitante frente a un edificio antiguo, tal vez resulta más sencillo desvincular simbólicamente su uso original en los casos en que en el imaginario social contemporáneo el espacio siempre ha sido un museo, o cuando el edificio ha ido mutando poco a poco hasta llegar a su nuevo uso. Ejemplo de un caso así ocurre en el Museo de Louvre de París. El edificio que lo acoge fue un antiguo palacio de la realeza francesa del siglo XIII conocido como el Palacio de las Tullerías, que, a la caída de la monarquía, fue utilizado por Napoleón hasta el fin del imperio. Posteriormente, se convirtió en edificio público dando paso a la instalación de varias oficinas de Estado, entre las cuales la Unión Central de Artes Decorativas, que contaba con un ala. Poco a poco el arte fue ganando

espacio hasta que, por varias donaciones de colecciones, el antiguo palacio se dedicó únicamente a la exposición de obras de arte convirtiéndose en Museo y Escuela del Louvre a partir de 1793, por lo cual la tradición histórica nos hace reconocerlo simbólicamente como un museo y no por sus usos originales (Musée du Louvre, s/f).

Así fue como llega hasta hoy uno de los museos más conocidos del mundo. Para los visitantes actuales, el Louvre siempre ha sido un museo, por lo que la carga simbólica e histórica del edificio no es evidente debido al afincamiento social en su nuevo uso. Sin embargo, reconociendo la importancia del contexto físico del recinto arquitectónico, este museo genera propuestas educativas en torno a su historia y su edificio, como por ejemplo visitas guiadas sobre la arquitectura e información ampliada sobre su historia disponible en la web. Inclusive cuenta con una sala denominada "Louvre Medieval" que muestra la historia y arquitectura original. Podemos constatar que, dentro de los objetivos del museo, el edificio está ligado al programa educativo, convirtiéndose en sí mismo en parte del guion museológico y contextualizando las colecciones que muestra.

Pero el caso del Louvre va más allá del antiguo palacio, ya que entremezcla la reutilización del espacio con la creación de nuevos símbolos urbanos a través de las intervenciones arquitectónicas contemporáneas. Curiosamente, si recorremos las calles de París un 1ro de mayo, fecha en que los museos parisinos cierran en su totalidad en conmemoración del día del trabajo, nos encontraremos con que el entorno urbanístico de ciertos emblemáticos museos estará lleno de turistas que se relacionan con estos símbolos arquitectónicos al encontrar un valor cultural y social que los convoca. Por ejemplo, en el patio del Museo de Louvre donde se levanta la pirámide de cristal de 1989, que en su momento fue una controversial modificación arquitectónica<sup>9</sup>, nos encontramos siempre con gran cantidad de turistas como si se tratase de un día normal de apertura del museo. Igualmente ocurre con la plaza del Centro Georges Pompidou, un edificio industrial enclavado entre la arquitectura decimonónica característica de París y que también ha generado grandes debates sobre la intervención urbanística que representó

---

9. La construcción de la Pirámide del Louvre de 1989 generó reacciones positivas y negativas, siendo catalogada a la vez como la acertada inserción de un elemento moderno en un edificio antiguo, así como en una desasertada irrupción de la edificación patrimonial tradicional. Según la revista *Paris Match*, en su artículo "leoh Ming Pei et le psychodrame de la Pyramide du Louvre" (2019), el crítico más duro frente a esta intervención arquitectónica fue el periodista André Fermigier quien hace una analogía entre la Pirámide del Louvre y la novela "Bouvard et Pécuchet" un relato de Flaubert que habla sobre la la estupidez humana.

la construcción de un edificio de esas características, pero que se ha convertido en un sitio de encuentro y visita como espacio público vivo, aunque no siempre sea para realizar una visita al museo. No ocurre así con el acceso al Museo de Orsay, que se emplaza en un edificio antiguo, tanto hermoso como históricamente interesante, pero que no ha generado una transformación urbana o arquitectónica que determine una carga simbólica urbanística como la pirámide del Louvre, o el Centro Pompidou que convocan públicos por sus peculiares edificaciones.

Esta espectacularidad en la arquitectura, ya sea en las readecuaciones contemporáneas sobre edificios antiguos, así como los nuevos edificios creados como museos, se ha vuelto una tendencia mundial. Merkel dice al respecto "un edificio de museo distinguido se ha convertido en el más reciente trofeo contemporáneo, el artefacto más deseado en una ciudad del siglo XXI" (Merkel, 2002, p. 67).

Frente a la perspectiva del edificio histórico entendido como símbolo y considerando los nuevos íconos arquitectónicos de una ciudad, que pueden llegar a convertirse casi en tótems urbanos visitados más que por su contenido, por su contenedor, es que a continuación analizaremos ese carácter de edificio como obra de arte en sí mismo.

## **EL EDIFICIO COMO 'ESCULTURA' URBANA**

Hay quienes sugieren al Museo Guggenheim de Nueva York, construido en 1959 y diseñado por Frank Lloyd Wright, como uno de los primeros museos que se levantan a manera de símbolos urbanos poniendo un especial énfasis en la estética del edificio más que en su colección. El mismo arquitecto, conociendo los riesgos de que el edificio se sobreponga al arte expuesto al interior escribió "(...) fue para hacer al edificio y las pinturas una hermosa sinfonía ininterrumpida como no ha existido antes en el mundo del arte" (Solomon R. Guggenheim Museum, s/f)

Este fenómeno de creación de nuevos símbolos urbanos como motivación para que cientos de miles de visitantes se acerquen a los museos, ha sido explotada con el uso de la arquitectura como el recurso principal dentro del discurso museográfico. Visto el éxito de este modelo, algunas ciudades han optado por tener un museo escultura en su urbe para visibilizarse y hacer más interesante su localidad, de allí que este concepto se centra en la lógi-



Fachada del Museo Guggenheim de Nueva York (Mena, 2009)

ca del edificio como un punto de atracción a través de la espectacularidad y se relaciona más al consumo y al turismo que a la cultura (Pezzini, 2014, p.47). Muchos de éstos se han convertido en casos de estudio, especialmente el Guggenheim Bilbao, aunque este tipo de museos actualmente abundan, por ejemplo, el Louvre Abu Dhabi, el Pompidou Málaga, el Museo MoPOP de Seattle, el Museo Soumaya en México DF, entre otros.

En esta línea, resulta pertinente citar el caso del Centro Pompidou Metz – Francia, diseñado por los arquitectos Shigeru Ban (Japón) y Jean de Gastines (Francia), inaugurado en mayo 2010. Su implementación se da en una pequeña ciudad al noreste francés y fue proyectado como una estrategia de reactivación turística a través de la implantación de un edificio contemporáneo y llamativo por su arquitectura, convirtiéndose en si mismo en una escultura urbana que rompe con la tradición estético-patrimonial de una pequeña ciudad de origen medieval.

Así, una de las primeras edificaciones que nos encontramos al salir de la estación central de trenes de la ciudad es este impresionante edificio





(izq.) Temple Neuf de Metz. (der.) Construcción del Centro Pompidou Metz. (Mena, 2009).

emplazado en lo que habían sido las afueras la antigua y pequeña ciudad medieval, pero que actualmente está estratégicamente ubicado al centro de Metz.

Durante el tiempo de construcción del edificio, en el espacio público abundaba la publicidad sobre los beneficios de este 'nuevo Pompidou' que atraería hasta Metz a una importante cantidad de turistas que, entre París y Estrasburgo, no se habían dado el tiempo de detenerse en un poblado menor. La intención de la campaña fue tan importante que, el entonces presidente de Francia, Nicolás Sarkozy, asistió a la inauguración del museo el 11 de mayo de 2010 (Centre Pompidou Metz, s/f). Sin embargo, se podría considerar que este edificio convertido en ícono urbano, dejó al margen el encanto de la pequeña ciudad medieval, su atractivo paisaje y sus íconos arquitectónicos patrimoniales edificados en piedra, pero a la vez trajo consigo otras perspectivas para un poblado que buscó visibilizarse en la esfera del arte contemporáneo y en el turismo masivo como actividad económica.

En estos casos la arquitectura pasa a un primer plano en la relación del visitante con el museo, mientras que, en materia educativa, los museólogos y museógrafos deben trabajar con mucha cautela para lograr integrar las colecciones con un edificio que se lleva todas las glorias y las miradas de los visitantes. En casos como este, el reto es proponer diálogos e interacciones entre el público, el inmueble y los bienes culturales, en un proceso orgánico continuo y armónico, logrando aplicar esa idea de continuidad e interacción entre el edificio y sus colecciones, así como lo escribió Lloyd Wright al cons-



(izq.) Museo Nacional de Antropología de México, vista de la fuente de paraguas. (Mena, 2013).

(der.) Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, *vista exterior del edificio*. (Mena, 2014).

truir el Guggenheim de Nueva York. Pero cabe acotar que, para que el edificio sea parte intrínseca de la experiencia del visitante, los arquitectos no deben buscar la espectacularidad, sino una conjugación entre la colección y el edificio que logre un diálogo armónico, propiciando una experiencia más profunda que la simple admiración de la belleza o la monumentalidad arquitectónica.

Un ejemplo de diseño arquitectónico que combina la creación de un edificio icónico con un sentido acorde al discurso museológico en su configuración, lo encontramos en el Museo Nacional de Antropología de México. La construcción de este inmueble fue dirigida y ejecutada por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en 1964. Un edificio construido con criterio modernista de la época, a la vez que inspirado en los espacios prehispánicos en ciertos elementos de su configuración espacial. Así, menciona Torres (2014), se buscó que este inmueble, exclusivamente creado para ser museo, logre reflejar la riqueza prehispánica del país, y genere vínculos simbólicos entre el público y los contenidos de sus colecciones. Resultó un hito para la época en que fue creado ya que siguió algunos preceptos de la arquitectura prehispánica convirtiéndose en un complemento al paisaje en lugar de irrumpir en él; generando una explanada abierta como espacio central del museo a manera de los conjuntos constructivos prehispánicos haciendo posible el contacto directo entre el visitante y el exterior al estar dentro del recinto; e inclusive, mostrando una línea constructiva apegada al discurso museológico a través del uso de símbolos prehispánicos como elementos decorativos, cosa que no se acostumbraba en la época en que este museo fue creado (Torres, 2014).



Otro caso más actual que generó una irrupción urbanística en el centro de Santiago de Chile fue el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos creado por los arquitectos Mario Figueroa, Lucas Fehr y Carlos Díaz en 2009, quienes plantearon este proyecto constructivo enfocados en la búsqueda y materialización de un entorno físico que aporte con el desarrollo del sentido crítico, político y educativo, acogiendo un espacio de memoria que tiene una carga afectiva muy fuerte para la población chilena. Así, los arquitectos creadores del inmueble señalan que el edificio creado para este museo es:



Transformaciones esenciales de la Nueva Museología. Gráfico elaborado por la autora (2021)

“(...) un lugar de carácter no lineal en el tiempo, ni en la incorporación de las imágenes de parte de la historia de Chile, un espacio que cobije y transmita conocimiento de manera universal e imparcial (...). Un espacio que además de entregar la posibilidad de crear distintas atmósferas y marcos físicos o mentales, invite a evocar y reflexionar”. (Jarpa, s/f)

Encontramos que, si bien el diseño arquitectónico en ciertos casos ha pasado a ser parte fundamental en la forma de convocar a los visitantes a acercarse un museo, no debemos olvidar que la riqueza de la experiencia se genera en la conexión simbólica que los individuos logran experimentar en su visita. De allí que no podemos perder de vista al factor educativo en las relaciones entre los públicos, el museo y su arquitectura.

### DE EDIFICIO A 'TERRITORIO': ROMPIENDO BARRERAS SIMBÓLICAS

Tomando en cuenta los principios educativos promulgados por la Nueva Museología, el museo debe ser una entidad principalmente centrada en la experiencia del visitante y su participación activa. A partir de esta corriente se generaron muchos cambios en la concepción de la entidad museal; el con-

cepto de visitante cambia por el de comunidad; la idea de una única colección se amplía hacia la comprensión más global del patrimonio cultural, natural, material o inmaterial; y el edificio, (el de mayor interés en este análisis), vive una descentralización y fragmentación para ser enfocado como un territorio, un espacio geográfico, pero también social y comunitario (Mauré, 1996, p.130).

Paralelamente, surgen los preceptos de la Museología Social, corriente que dio origen a la reflexión en territorio latinoamericano, vista la necesidad de romper con los límites físicos de un complejo arquitectónico que principalmente trabajaba puertas adentro con sus colecciones, para convertirse en una entidad social que interactúe con los visitantes, mirando y trabajando hacia afuera en el territorio y con la comunidad circundante desde una perspectiva social.

Con la transformación de las corrientes museológicas, se deconstruye al edificio, tradicionalmente concebido como un espacio cerrado de cuatro paredes que custodian tesoros en su interior, creando un museo cuyo espacio arquitectónico se vea configurado por el territorio al que pertenece y por la comunidad a la que sirve. En términos educativos, esto genera una ruptura, no solo en la concepción física y espacial de museo, sino también en sus objetivos centrales, por lo tanto, en toda su estructura de base. Este es uno de los legados de la Nueva Museología y la Museología Social, que constituyó el punto de partida para un cambio radical en los museos del mundo, y que deja incluso percibir algunos tintes de cambio hasta en los museos más clásicos y tradicionalistas.

Este giro en el concepto de 'contenedor de colecciones' a 'territorio social' donde el museo debe mirar a toda una comunidad y no solo a sus públicos cautivos, nos lleva a entender al museo como un núcleo activo dentro de un barrio o ciudad. Pero sobre todo, el cambio radica en que, las paredes que un día fueron custodias de las colecciones y encargadas de crear una barrera física entre el museo y el mundo exterior, hoy dan la vuelta, se flexibilizan, y hasta se eliminan para que el museo, también, desde su espacio físico, convoque en su territorio en lugar de excluir a quienes no pertenecen a 'lo culto'.

Evidencia de esta ruptura, se puede encontrar en los suburbios parisinos donde se ubica el Ecomuseo de Val de Bièvre (inicialmente denominado Ecomusée de Fresnes -1979-2005- y recientemente rebautizado como Ecomusée du Grand-Orly Seine Bièvre -2017-, debido a transformaciones de

la administración pública), el primer ecomuseo urbano<sup>10</sup> y uno de los pocos que existen en su categoría. Allí, la fragmentación y descentralización de la que nos habla Mauré, es uno de sus principios de constitución. Por lo tanto, la misma conformación de su colección parte de la iniciativa de integración comunitaria, por lo que para este fin se realizó una “Colecta Participativa” en la cual se convocó a la comunidad a llevar sus objetos más preciados al museo y dejarlos junto con una historia de vida que le otorgue un sentido simbólico y social. La consigna fue entregar al museo los objetos que construyan “(...) la memoria que desean transmitir a las generaciones del tercer milenio” (Ecomusée du Val de Bièvre, s/f). Como resultado se recolectaron todo tipo de objetos: desde tecnologías antiguas y modernas, pasando por bienes más simbólicos como manteles bordados a mano, adornos y juguetes, e inclusive un pase de Metro como testigo de las dificultades sociales y familiares generadas por las largas distancias que se deben recorrer para llegar del lugar de vivienda al trabajo. Todos estos objetos junto con sus historias, actualmente constituyen la colección de este ecomuseo, siendo testigos de la memoria de su territorio y su comunidad activa.

No solo la colección del museo da cuenta de su interrelación con el territorio sino el lineamiento de sus exposiciones y actividades educativas. Entre las más interesantes líneas de acción, está el programa de ‘Acción Participativa con la Comunidad’, en el que se han desarrollado decenas de exposiciones temporales creadas y gestionadas por la propia comunidad, con el acompañamiento del museo. Un ejemplo de este proceso social y colectivo de configuración museológica fue la exposición *Ils écolaient nous écolons vous écolerez - 50 años de la Escuela Emile Roux*. En esta muestra, los protagonistas de la creación de la exposición fueron alumnos de 7 años de una escuela local, quienes junto con su maestra llegaron con la idea de investigar sobre la historia de su centro educativo en la biblioteca del ecomuseo, y terminaron vinculándose más de cerca a la institución para conceptualizar y diseñar una exposición en conmemoración de los 50 años de su escuela.

Para ello contaron con el soporte del personal del Ecomuseo de Val de Bièvre, donde se propuso únicamente un acompañamiento que no genere implicación en la toma de decisiones sobre la exposición. Además, el acom-

10. Según la Federación de Ecomuseos y Museos de Sociedad de Francia, un ecomuseo es un espacio público que en conjunto con sus comunidades desarrolla proyectos relacionados con la sociedad y se mantiene abierto al debate, enriqueciéndose permanentemente. La particularidad de los ecomuseos urbanos, es que no están relacionados con un patrimonio natural o una comunidad rural, sino que funcionan en la dinámica de territorios urbanos, generalmente periféricos a las grandes ciudades. (Charte del écommusees 1981)



Ecomusée du Val de Bièvre. Preparación de la exposición *Ils écolaient, nous écolons, vous écolerez*. Afiche de la exposición. (Mena 2010).

pañamiento consistió en la visita tanto de los alumnos al museo, como del museo a realizar sesiones en la escuela. Fueron los alumnos quienes desarrollaron el trabajo curatorial de investigación con sus familias, con visitas diversos lugares de la ciudad y análisis de sus propias experiencias, para finalmente, de manera colectiva, construir una exposición que se instaló en el eco-museo entre mayo y julio de 2010 (Mena Galárraga, 2010). De esta manera, si bien el espacio físico del museo, sigue siendo parte de la dinámica de las actividades, no es el centro de la acción, ya que, a través

de sus acciones, la institución se configura más allá de su recinto arquitectónico, desarrollando su función colectivamente con la comunidad en diversos escenarios de la localidad.

A través de este ejemplo, podemos constatar el impacto que los preceptos de la Nueva Museología generaron en Europa, siendo este un modelo de práctica comunitaria participativa y horizontal que tiene lugar en una institución museística ubicada a menos de una hora de trayecto desde el Museo del Louvre, institución que se menciona al ser referente de la museología tradicional europea, y que recientemente ha comenzado a manifestar una búsqueda de nuevas prácticas para propiciar vínculos más cercanos con el territorio, las comunidades y los patrimonios diversos. Sin embargo, el contraste entre ambas instituciones ubicadas en el 'Grand Paris', nos deja ver como el ecomuseo urbano, ya desde finales de los años 70, rompe los esquemas de la museología tradicional. Así también, la línea de acción de éste, y otros ecomuseos y museos de corte comunitario en Europa, conec-

tan conceptualmente con las corrientes museológicas latinoamericanas, principalmente fundamentadas en la Museología Social que surge de los planteamientos de la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972. Frente a lo cual podemos concluir que, en ambos hemisferios, las necesidades de transformación social del museo han estado igualmente latentes y en constante experimentación desde el siglo XX.

Fuera de las teorías académicas y de los lineamientos formales de la museología, encontramos ejemplos donde las instituciones museísticas, en sus prácticas cotidianas, pueden generar acciones que inciden en el relacionamiento de los visitantes con su entorno urbano, arquitectónico y simbólico. Un ejemplo de ello se dio en el Museo Camilo Egas ubicado en la ciudad de Quito. Cuando a finales del 2010 el entonces Ministerio de Cultura del Ecuador asumió la administración del espacio, el ingreso se volvió gratuito, lo cual dio paso a buscar estrategias para motivar un mayor flujo de visitantes al museo. Fue entonces que se implementó una política interna en la que el personal de seguridad que resguardaba el museo en el acceso principal, invitaría a los transeúntes a ingresar al espacio. Esta estrategia se implementó tras haber notado que las personas que cotidianamente circulaban por el barrio (ya sean habitantes, turistas, comerciantes o paseantes), desconocían de la existencia de este museo, aún siendo vecinos del barrio, y ya que, pese a que el inmueble que acoge a este museo es una de las poquísimas viviendas coloniales del siglo XVII que aún existen en la ciudad, el museo pasaba desapercibido en el entorno urbano donde se emplaza.

Al ver de cerca la puesta en marcha de esta estrategia de convocatoria de públicos, llama la atención el asombro suscitado en muchas personas al ser invitadas al museo, y más importante aún, nos deja mucho para reflexionar aquella sensación de incertidumbre y nervios ocasionada en ciertos transeúntes tras la invitación a ingresar. Algunas personas quedaban asombradas por no sentirse merecedoras o aptas para ingresar al museo al encontrarse vestidos de manera humilde o cargar consigo grandes bultos de compras del mercado. Es decir que estas personas no sentían estar a la altura de un museo al verlo como espacio sacro de conocimiento, y por lo tanto no se creían aptas para ingresar a un entorno arquitectónico privilegiado enclavado en un barrio popular y conflictivo del Centro Histórico de Quito. En muchas ocasiones, estos transeúntes fueron convencidos de entrar, y, como lo anota Cisneros, seguramente el éxito de la estrategia de inclusión de público, se debió a que:



(izq.) Museo Camilo Egas. Visitantes en la exposición del taller de fotografía para jóvenes. (Mena, 2011). Archivo  
(der.) Museo Camilo Egas. Presentación del taller de Narración Oral para adultos mayores. (Mena, 2012).

“los guardias generaban un sentimiento de simpatía y de similitud con una parte de quienes pasaban por allí. Muchos de ellos eran personas que quizás se habrían sentido intimidados por una invitación formulada por alguien que no reconocieran como a un igual. Así, quienes no se sentían ‘aptos’ para el museo, podían ver con agrado que alguien ‘como ellos’ formaba parte de él y los invitaba a serlo también” (Cisneros, 2014, p.13).

En este contexto, se requería una estrategia que convierta al museo en parte integrante de la comunidad, de manera que éste no se excluya de su territorio: un vecindario antiguo, patrimonial y a la vez zona de conflicto económico y social. Si bien con esta estrategia no se pretendía desconcentrar el edificio para convertir al museo en un amplio territorio urbano, actuando en otros espacios físicos del barrio, vemos que ciertamente el inmueble se convirtió en un espacio abierto a su territorio al buscar acoger a todo transeúnte que pasaba, y al que además se le invitaba a participar en diversidad de actividades que convocaban los intereses específicos de diversos públicos, no necesariamente interesados en la colección de arte moderno del museo, existiendo incluso la posibilidad de sentirse cómodos de visitar el museo por la posibilidad de tener un momento de descanso en el patio interno del inmueble que es muy acogedor.

Con este ejemplo, nos referimos a que la idea de Mauré (1996) sobre el edificio convertido en territorio, no se da únicamente cuando el territorio se vuelve un espacio ampliado del área física del museo, sino que también puede ocurrir cuando un inmueble, que albergando a su colección, no es un lugar cerrado a la comunidad circundante, sino que se vuelve un verdadero



espacio público, acogedor e inclusivo para todos, tal como lo pueden ser otros espacios de encuentro barriales y comunitarios, donde se generan dinámicas más relacionadas a la noción del *museo integral* que plantea la Museología Social.

Esta revisión de casos, muestra una amplia y evidente consideración del espacio arquitectónico y su desmaterialización como un punto clave en los procesos de educación en el museo, entendida desde la perspectiva no formal e inclusive informal. Vemos así, que existen amplios y fuertes procesos de desconcentración de la actividad museística en relación con el inmueble que lo acoge, por lo cual a continuación analizaremos un caso donde el entorno se transforma en un espacio totalmente inmaterial, como lo es la virtualidad.

### **EL EDIFICIO INACCESIBLE CONVERTIDO EN UN ENTORNO 'VIRTUAL' ABIERTO**

Realizar un análisis del poder simbólico del espacio arquitectónico del museo no escapa a la realidad coyuntural de los últimos tiempos, donde los inmuebles de los museos tuvieron un cierre inesperado. A inicios del año 2020, la mayoría de países alrededor del mundo se vieron obligados a entrar en estado de emergencia sanitaria y cuarentena debido al COVID-19. Debido a la aplicación de fuertes restricciones de movilidad y prohibición de apertura de espacios públicos, los museos en su totalidad se vieron obligados a cerrar indefinidamente las puertas de sus sedes físicas. Alrededor de dos años más tarde, aún algunas sedes físicas aún no han reabierto sus puertas, otras realizan programas de apertura restringida, y hay quienes buscan volver a esa tan anhelada 'normalidad' para ver sus salas de museos llenas de visitantes nuevamente. Pero es preciso mencionar que estos interminables meses de cuarentena transformaron las dinámicas presenciales de los museos. Estos edificios que estaban al servicio de la sociedad, que buscaban recibir visitas o abrirse a sus entornos territoriales comunitarios, migraron a la virtualidad aprendiendo, entre prueba y error, estrategias de cómo llevar un museo a las redes sociales y a la página web, siendo entornos totalmente efímeros que distan de tradicional materialidad del espacio museístico. Este artículo no pretende abordar un análisis a profundidad de los efectos de la pandemia, sin embargo, vale la pena dejar algunas interrogantes abiertas sobre su impacto en la percepción de las sedes físicas de los museos.

Si bien los museos cerraron las puertas de sus recintos arquitectónicos, éstos no dejaron de atender a sus públicos valiéndose de estrategias remotas, desde las más tradicionales como la visita virtual lineal, hasta recursos innovadores de curaduría y museografía virtual o propuesta educativas participativas que aportaron a la salud emocional de sus públicos. Pero vale la pena preguntarse: ¿puede la visita virtual reemplazar la experiencia de acercamiento físico al edificio y su propuesta museográfica?, ¿será posible que los museos se conviertan en espacios totalmente virtuales con un impacto más amplio en públicos diversos?, ¿son sustituibles los lugares de encuentro, construcción de significados y distensión, para trasladarlos a una plataforma virtual?

No se pretende aquí dar respuesta a estas interrogantes, pero sí plantearlas como una invitación para reflexionar sobre esta nueva realidad de la que queda mucho por analizar y aprender conforme sigamos armando el rompecabezas que la pandemia generó en nuestra actividad museística. Sin embargo, no podemos negar que esta crisis sanitaria también se convirtió en una oportunidad para replantear las estrategias de vinculación simbólica con el espacio arquitectónico, toda vez que se comienzan a articular renovados ejes conceptuales y educativos de los museos al aplicar programas de reapertura y retorno a la presencialidad. No hay duda de que, tras esta experiencia radical de distanciamiento de la sede física, nos damos cuenta de que el edificio también es un medio para la construcción de significados, ya que lo extrañamos, lo buscamos, lo proyectamos como un espacio simbólico del reencuentro, y en caso de no encontrarle ningún significado, tal vez corra el riesgo de ser totalmente reemplazado por la virtualidad, tal vez algunos públicos lo encontraron más cómodo, menos costoso y más interesante a través de pantalla, mientras otros anhelan el reencuentro en las salas de exposición.

Toda vez que hemos analizado algunas de los roles sociales y percepciones simbólica de los museos y sus entornos arquitectónicos, a continuación, nos enfocaremos con más claridad en las teorías pedagógicas y su aplicabilidad para lograr que los espacios físicos de los museos puedan convertirse en mediadores educativos de la experiencia de visita.



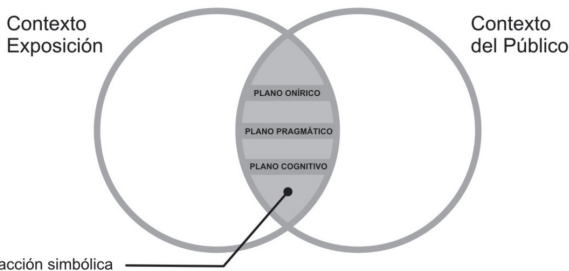
## El edificio como medio para la construcción de significados

A lo largo de este análisis, hemos podido identificar la manera en que el espacio arquitectónico del museo ha pasado por diferentes formas de ser percibido, pero sea cual sea la percepción, es importante que tengamos en cuenta que el museo como entidad social va cambiando al igual que sus objetivos. Es así que, en un espacio museal contemporáneo se pueden conjugar varias características de las presentadas anteriormente. Sin embargo, un museo de vanguardia debe caracterizarse por ser un espacio más abierto a la comunidad donde la educación no formal juega un papel muy importante y se entremezcla con la recreación y la responsabilidad social. De allí, que vale la pena dar una mirada a algunas teorías o postulados sobre pedagogía en museos, que nos ayuden a comprender que, en la actualidad, el espacio arquitectónico debe ser aprovechado como parte de la experiencia educativa del museo, entendida ésta como la capacidad del visitante de construir sus propios significados y experiencias memorables en el espacio museal.

### ESCENARIO DE CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADOS

Como ya lo hemos mencionado, es gracias a los preceptos educativos de la Nueva Museología y de la Museología Social que el mundo se volcó hacia la reflexión sobre el cercano papel que juega el museo a nivel social y humano. Partiendo de ello, en 1986 Sheldon Annis desarrolló una teoría en la cual plantea que el visitante, durante su permanencia en el museo, se mueve en tres planos de interpretación que son: plano onírico, plano pragmático y plano cognitivo (Annis, 1986, p.169).

De acuerdo a este autor, el espacio físico, denominado 'plano pragmático', es fundamental en la experiencia que crea el visitante en su recorrido por el museo. Annis postula que el espacio arquitectónico es como un escenario teatral en el cual los visitantes, no solamente son actores, sino que se convierten en los directores de su obra teatral interactuando con los contenidos del museo, con otros visitantes, con el entorno y consigo mismos. Para este autor, la relación con el espacio físico (plano pragmático) otorga libertad al visitante para interactuar en los demás planos (onírico y cognitivo) construyendo así sus experiencias de aprendizaje. Esto lo corrobora más ade-



Betancourt, Julián. (2007). *El espacio de la acción simbólica - Modelo de las dos esferas*. (Imagen digital). En: artículo *El Modelo de Sheldon Annis*; Revista Museológica vol. 10 n. 18-19. 2007. p. 54-63. Bogotá.

lante Julián Betancourt, quien a partir del análisis de Annis, desarrolla un modelo de dos esferas que representan el contexto del visitante y el contexto del museo, que al juntarse generan la interacción de los planos que plantea Annis. A este modelo Betancourt lo denomina 'espacio de la acción simbólica'. Así,

demuestra que existe una fuerte influencia entre los dos contextos y los tres planos, volviendo explícita la trascendencia de la interacción entre el visitante y el espacio arquitectónico para la construcción de significados (Betancourt, 2007).

En este sentido, podemos afirmar que los equipos de educación de los museos, no deben perder de vista el impacto entorno arquitectónico al momento de diseñar sus programas y proyectos, ya que los mismos no resultarán totalmente efectivos si es que dejamos de lado los significados que los visitantes pueden construir en su relación con el entorno físico.

Annis, en su análisis sobre la experiencia simbólica en el museo dice: "la magia, que hace tan atractivos a los museos, puede deberse a su flexibilidad con la cual las personas crean sus propios espacios" (Annis, 1986, p.171). Desde esta perspectiva, los museos, tanto aquellos que cuentan con un edificio al que tienen que adaptarse, así como aquellos que construyen su inmueble a partir del proyecto museológico y museográfico, deben tener en cuenta el no dejar de lado esa flexibilidad que las personas requieren para crear sus experiencias, sabiendo que el uso del espacio arquitectónico es fundamental en la construcción de significados.

## EXPERIMENTACIONES EN EL CONTEXTO FÍSICO DEL VISITANTE

Siguiendo en la misma línea del planteamiento realizado por Annis, que en su época no tuvo mayor resonancia en el mundo de la museología, fue en 1992 que John Falk y Lynn Dierking desarrollan el 'modelo contextual de aprendizaje' en el que se afirma que, para llegar al visitante, se debe consi-

derar más que únicamente su capacidad de aprender las lecciones, sino que estas lecciones deben estar construidas por los contextos del individuo. En base a ello, los autores establecen la existencia de tres contextos en la experiencia museística: contexto personal, contexto social y contexto físico (Falk & Dierking, 1992), de los que depende la experiencia educativa y simbólica que el visitante construirá de manera autónoma.

El adecuado manejo y articulación simbólica del espacio arquitectónico, para la posterior construcción del contexto físico del visitante, marca un nuevo reto en la actividad museal. Esto se refiere al diseño específico del entorno tangible, físico y visible, que se ofrece a los visitantes como parte de la experiencia educativa. No hay duda de que este lineamiento incluye una mirada al edificio en sí mismo, articulando su relación simbólica durante la visita al museo, y no solo como el ejercicio de adecuación estética de las salas de exposición a través de la museografía. Así lo señalan Falk y Dierking, cuando hacen hincapié en la gran influencia que tienen en la experiencia del visitante, los espacios diseñados en el museo e igualmente resaltan la importancia que tienen los demás contextos (social y personal) ya que son “los visitantes, no el museo quienes tienen el control: ellos eligen en qué enfocarse”. Son los visitantes quienes construyen el contexto físico a partir de los elementos que el museo pone a su disposición, ya sean materiales o conceptuales (Falk & Dierking, 2013).

En cuanto al factor educativo, al momento de diseñar experiencias de aprendizaje, es indispensable que se realicen intervenciones concretas sobre el espacio físico. A diferencia de los otros contextos planteados en este modelo (social y personal) el contexto físico es el único sobre el cual los profesionales de museo pueden tener un cierto nivel de control con mayor incidencia, utilizándolo para encaminar la experiencia del visitante. Así, si entendemos al espacio arquitectónico como un entorno de interpretación y de interacción de los tres contextos (físico, personal y social) para la construcción de significados en torno a la temática planteada, la posibilidad de intervención por parte de los equipos técnicos del museo no tiene límites (curaduría, museología, educación, museografía, diseño).

En un edificio diseñado expresamente para el museo, podemos concebir desde la forma de las paredes hasta la altura de los techos como elementos que apoyen a la construcción individual de un sentido simbólico con un contexto físico pertinente. Por otro lado, en espacios arquitectónicos preexistentes, donde el museo debe adaptarse, a través de la intervención



(izq.) Dispositivo museográfico de la exposición Humboldt: traspasar el mito. (Laso, 2019).

(der) Detalle del dispositivo museográfico de la exposición Humboldt: traspasar el mito. (Merlo, 2019)

arquitectónica podemos valernos de elementos adicionales para acondicionar el espacio. Una aproximación a estas posibilidades las encontramos en una parte de la propuesta museográfica desarrollada por Studio Manuel Reader (Alemania) y el museógrafo Rodolfo Samperio (México) para la exposición “Humboldt: traspasar el mito” (2019) en el Centro Cultural Metropolitano de Quito, emplazado en un edificio histórico antiguo. En su patio principal, se realizó una modificación temporal del acceso a las salas a través de una estructura de madera externa, buscando generar un vínculo simbólico entre las áreas expositivas, abriendo la posibilidad de ubicar obras de arte en un espacio no convencional, y conectando dos salones que están separados por zonas de tránsito. Se creó así un espacio físico simbólico de recorrido renovado, usando materiales ligeros y orgánicos, bajo un enfoque conceptual situado en el viaje de exploración y el naturalismo, siendo estos, temas que formaron parte de las líneas curatoriales de la muestra. En este caso, el espacio arquitectónico muta con el objetivo de transmitir al visitante una nueva impresión del entorno físico y con ello propiciar la construcción de significados en relación con el tema de la exposición.

Si asumimos la importancia del entorno arquitectónico para la construcción de significados por parte del visitante, se suscitan casos en los que, la simple intervención con contenidos museológicos y recursos de apoyo museográfico, hace posible que el espacio físico menos evidente de un museo pueda generar experiencias educativas. Con recursos innovadores, podemos crear espacios de aprendizaje, activando así la relación del contexto físico con el social y el personal casi en cualquier rincón del museo. Un valioso ejem-

plo de ello se pudo observar en 2014 en el Pacific Science Center (Museo de Ciencia de Seattle), situado en un edificio que fue originalmente diseñado como Pabellón de la Ciencia de los Estados Unidos a propósito de la Feria Mundial de 1962, y que inmediatamente luego de la feria se abrió al público como Museo de Ciencia (Pacific Science Center, s/f).

En los 29.000 m<sup>2</sup> de extensión del Pacific Science Center, se presentan los contenidos más variados en torno a diversas ramas de la ciencia: desde la física básica, pasando por los astros, hasta temas de higiene personal, por solo mencionar algunos. Pero el recorrido por sus diversas salas de exposición no es la única manera de acercarse a la ciencia ya que otros espacios más funcionales del museo también se usan como lugares de construcción de significados. En mayo del 2014 los baños del Centro se convirtieron en el "Grossology Restroom", (el baño de lo asqueroso), esto en virtud de la entonces exposición venidera llamada "Grossology: la (políticamente incorrecta) ciencia del cuerpo humano". Fue así que, a través de una intervención gráfica, con contenidos educativos de calidad, se hablaba sobre el aparato digestivo, sus órganos y su funcionamiento, inclusive se



Grossology Restroom, baño intervenido del Pacific Science Center. (Mena, 2013).



mostraron ejemplos de las reacciones que los alimentos pueden generar en las características de los desechos humanos.

Por lo general, resultaría improbable imaginar que la visita al baño de un museo se pueda convertir en una experiencia de aprendizaje memorable, pero así ocurrió en el Pacific Science Center. Por lo general, las experiencias memorables en espacios no convencionales de museos, suelen darse por casualidad, sin tener nada que ver con el tema de las exposiciones, ya que están mayormente relacionadas a coyunturas sociales o individuales que ocurren en espacios no convencionales. Sin embargo, en el caso del Pacific Science Center, la experiencia antes descrita fue el resultado de la concepción educativa de un equipo de profesionales. Hay que reconocer que los educadores de este museo, fueron capaces de lograr que esas experiencias, que son creadas por el visitante en función de sus contextos, puedan ser direccionadas hacia el tema de interés del museo. Esto fue posible con la intervención de un espacio arquitectónico donde el aprendizaje es en lo que menos se piensa, pero que a su vez ayuda a generar conexiones simbólicas debido a que está íntimamente relacionado el contenido que se busca presentar.

“El museo es hoy un espacio polifuncional, que no respeta tipologías prefijadas sino que busca su propia unicidad, y que contiene elementos de la arquitectura de las bibliotecas, del espectáculo, de la administración, de los edificios destinados al comercio y la restauración” (Pezzini, 2014, p.56).

## **EL EDIFICIO FINALMENTE AL SERVICIO DE LA EDUCACIÓN: UN CASO EJEMPLAR**

Si recordamos el planteamiento realizado por Annis respecto del espacio físico como un escenario teatral, es evidente que, pese a ser el espacio físico un contexto con mayores posibilidades de estructuración direccionada a través de la intervención del entorno arquitectónico, el planteamiento que viene desde el museo no puede controlar en su totalidad la interpretación del contexto físico por parte del visitante. Es él mismo quien toma las decisiones de cómo organizará su recorrido, sobre cuáles serán los espacios memorables y los puntos donde pondrá su interés, por lo cual debemos trabajar en intervenciones del espacio arquitectónico que favorezcan la construcción propia de significados, más no que pretendan imponer contenidos específicos.

Ejemplo de un acertado manejo educativo y simbólico del espacio arquitectónico para la construcción de un contexto físico memorable y que

es capaz de interactuar con otros contextos, ocurre en el nuevo Museo de la Acrópolis. Este edificio fue construido específicamente para albergar la colección del tradicional Museo de la Acrópolis, pero con una nueva perspectiva curatorial, museológica, museográfica y arquitectónica. Fue inaugurado en el año 2009, y cuenta con más de 45.000m<sup>2</sup> diseñados por los arquitectos Bernard Tschumi (Suiza) y Mijalis Fotiadis (Grecia). La visita a este espacio es sin duda una gran fuente de inspiración para reflexionar sobre el poder simbólico-afectivo que tiene la arquitectura de un museo en la construcción de significados y en la generación de una experiencia memorable. De allí, que a continuación se realizará un análisis profundo del tema en torno a una experiencia de visita a este museo ocurrida en el año 2015.

### **Primera impresión**

Al observar este edificio desde el exterior, el nuevo Museo de la Acrópolis no genera ninguna empatía particular o diferente a la de otros museos nuevos, y de hecho se puede llegar a pensar que este fue un intento (no muy acertado) de creación de un monumento arquitectónico como medio de enganche de los visitantes (una apreciación empírica, realizada a partir de la observación del exterior del museo en calidad de visitante). Pero una vez dentro, el descubrimiento simbólico, histórico y artístico del museo se conjuga perfectamente con el planteamiento arquitectónico.

Esta exitosa conjunción ocurre ya que el espacio físico fue concebido bajo parámetros previamente establecidos en la curaduría del museo. Los lineamientos para la presentación de proyectos arquitectónicos para la creación del edificio del museo contemplaban los siguientes puntos:

“(...)incorporar la excavación de (...) (la) parte antigua, de modo que fuera vista por los visitantes, que se explotara la luz natural para que dé la sensación de espacio abierto, que se persiguiera una relación equilibrada entre la arquitectura del museo y los monumentos antiguos de la roca de la Acrópolis y, además, que el edificio se integrase satisfactoriamente tanto en su entorno urbano directo como en el más amplio y que ofreciera el visitante la posibilidad de ver simultáneamente las esculturas arquitectónicas del Partenón en el nuevo museo y el propio Partenón en la Acrópolis” (Servi, 2011, p.96).

### **Entrando en el juego**

Los lineamientos conceptuales sobre los que fue diseñada la propuesta arquitectónica, no se dan a conocer al realizar la visita al museo, por lo tanto, los visitantes son invitados a descubrir por sí mismos el espacio



Vista exterior del nuevo Museo de la Acrópolis. (Mena, 2015).

y articular sus propias relaciones emotivas con el entorno. Así, sin que el espectador lo sospeche, los curadores del museo abren las puertas de un juego personal orientado por las propuestas educativas que plantea el nuevo Museo de la Acrópolis.

Según la historiadora y arqueóloga, especialista en arte griego, Katie Rask, la espectacularidad del edificio resta importancia a los contenidos académicos de la muestra, afirmando que la política del museo es clara respecto a que los "artefactos son centrales, mientras los contextos históricos y arqueológicos quedan de lado" (Rask, 2010, p.59). Sin embargo, debemos leer este criterio considerando que es la voz de una académica experta en arte griego, mientras que durante la vista realizada al museo en calidad de visitante (no-experto), la percepción resulta contraria, ya que la visita consolida una transmisión de contenidos altamente interesantes, muy bien contextualizados que son de corte académico a la vez que semiótico sobre la colección. Percepciones que pueden suscitarse en un público no especializado en arte griego, para quienes el museo brinda un adecuado servicio, contrariamente a las afirmaciones de Rask.

De la visita ocurrida en el año 2015 se puede evidenciar que el manejo de los recursos físicos y materiales, así como la relación entre la historia y los objetos originales, permiten al visitante ser quien decida su propio itinerario



de interpretación de la colección. Cabe recordar que la experiencia memorable que los individuos construyen en un museo, es más influyente a largo plazo que la cantidad de información, datos y textos que puedan transmitirse con el uso de cedulario académico. Generalmente la información transmitida por vías como escuchar o leer, tienen, un nivel de recordación del 5% al 10% luego de 24 horas (Blair 2008), mientras que las experiencias memorables suelen generar una recordación de largo plazo consolidándose en la memoria.

En ese sentido, a través de la fuerza que posee el entorno arquitectónico, el nuevo Museo de la Acrópolis detona diversos planos experienciales en el visitante y logra dialogar horizontalmente con él. Rompe así, esa barrera elitista que en muchos museos todavía existe: donde los expertos se sienten cómodos navegando a través de gran cantidad de información técnica, pero los 'no-expertos' no se sienten identificados en el espacio y por lo tanto no logran construir procesos de aprendizaje individual.

Varios elementos a lo largo de la visita, van generando una relación simbólica y hasta personal con el espacio, no solo su arquitectura sino también otros recursos museográficos, educativos y simbólicos. Y, pese a que el lugar en general da la impresión de ser bastante grande y lleva al visitante a prepararse para una larga visita, el museo en realidad ofrece un recorrido que puede ser gestionado por el propio usuario según su nivel de interés. Además, debido a sus espacios amplios, no genera una sensación de sofocamiento como vimos que ocurría con las salas de museo del siglo XIX en la que los objetos atestados, uno sobre otro, nos abruman con excesiva información visual.

Para iniciar el recorrido interactuando con el espacio físico, la primera sala denominada '*las laderas*' recibe a los visitantes con una pendiente que permite al público adentrarse en un espacio exploratorio que invita a descubrir algo importante al llegar a la cima. Además, en su configuración física, evoca el entorno de la ladera donde efectivamente los objetos expuestos fueron encontrados, esto sin optar por recursos museográficos más tradicionales y explícitos como por ejemplo fotografías del lugar o recreaciones escenográficas, sino logrado de manera sutil y efectiva, únicamente a través del uso de formas inclinadas en el propio estilo arquitectónico del edificio moderno.



*Vista general la decoración en paredes del nuevo Museo de la Acrópolis (Mena, 2015).*

### **Detalles y descubrimientos que hacen la diferencia**

La curaduría del nuevo Museo de la Acrópolis, realizada por Dimitrios Pandermalis, tuvo muy en cuenta la necesidad de establecer varios elementos físicos que ayuden a encaminar la experiencia del visitante. Servi, señala que la sala de *Obras Arcaicas*, "(...) componen un conjunto vivo, un 'ágora' contemporánea, donde se mezcla la gente con las esculturas y que cambia de apariencia según la hora del día" (2011, p.96).

Esta impresionante ágora, no solo es entorno de interacción entre los visitantes y las esculturas antropomorfas, sino que además funciona como un espacio de conexión simbólica de un contenido curatorial no explícito en el recorrido. Esto ocurre a través de elementos decorativos sencillos que acompañan al visitante desde el inicio de la visita, y que inicialmente parecería una decoración elegida al azar en pisos y paredes del museo. Se trata del uso de puntos negros, ubicados secuencialmente en todo el espacio, cuyo significado puede ser decodificado por el visitante no-experto, tras la observación del ágora de esculturas y el posterior descubrimiento de una de las experiencias en la sala educativa donde se muestra la técnica del 'sacado de puntos' que sirve para la reproducción de las esculturas del yeso al mármol. Es solo al identificar esta técnica, cuando cobra sentido el patrón de puntos

negros (hasta entonces meramente decorativos) en el museo, comprendiendo la interacción simbólica directa entre las esculturas de mármol, (que son el objeto de atención central de varias salas de exposición), y el recurso de diseño arquitectónico que da cuenta de un aprovechamiento educativo del contexto físico implementado por el museo. Se logra así la articulación de conexiones cognitivas en los visitantes, que pueden o no suceder, y que están sujetas a la construcción experiencial propia en individual de cada visitante. El permitir que se pueda generar este ‘descubrimiento espontáneo’ de interacción simbólica en el museo es sin duda una estrategia altamente efectiva para la construcción de una experiencia de aprendizaje memorable.

Esta conexión con el espacio a través de la relación entre los conocimientos y el entorno físico, es capaz de detonar una experiencia significativa que permite disfrutar mucho más de pequeños detalles que normalmente pasarían inadvertidos. Además, esta relación no es explícitamente planteada por el museo, otorgando libertad de construcción de sentido por parte de los públicos, viabilizando diversidad de formas de disfrutar, recorrer y comprender el contexto expositivo.

### **La conjunción perfecta: territorios y afectos**

Avanzando en el recorrido, se anuncia en la tercera planta el esperado acceso a la ‘Sala del Partenón’, el espacio más emblemático del museo. Una vez allí, lo primero que encontramos es la Acrópolis vista a lo lejos. Detrás del cristal, fuera del museo, está la roca sobre la que se levanta el Partenón, estructura que es claramente visible desde la sala que muestra un paisaje real de Atenas. Se propone una conexión simbólica entre esta sala del museo y el espacio geográfico auténtico, encontrándose la roca de la Acrópolis a tan solo un poco más de 500 metros de distancia.

Tocar la emotividad del visitante, es una estrategia muy efectiva para generar experiencias memorables. Los visitantes ajenos a la ciudad de Atenas, llegan con un claro objetivo: conocer la Acrópolis y mirar con sus propios ojos el Partenón. Hay que saber que casi desde cualquier lugar de Atenas, es posible ver la roca de la Acrópolis por lo que, en la ‘Sala del Partenón’, el paisaje en sí deja de ser una sorpresa si el visitante ya ha recorrido, aunque sea por un momento, la ciudad. Pero la percepción de este paisaje, desde la ‘Sala del Partenón’, no es la misma que se puede tener desde otros puntos de la ciudad. Esto debido a que este espacio es el depositario de las obras artísticas



Vista de Acrópolis desde el acceso a la Sala del Partenón del nuevo Museo de la Acrópolis (Mena, 2015)

originales del mencionado monumento histórico. Así, la relación con el entorno se vuelve más emotivo.

La sala está diseñada con las mismas características que el Partenón: es de la misma dimensión, y, cuenta con la misma orientación y disposición de tal manera que sus esculturas reciben la misma iluminación creando un entorno especial (Servi, 2011, p.96). Estas características físicas no son percibidas objetiva-

mente por los visitantes, pero intrínsecamente, son parte de la experiencia memorable. Saber que las obras que se están observando en un espacio arquitectónico contemporáneo, dialogan simbólicamente con su lugar de origen, manteniéndose en una perfecta conexión y, a su vez, se encuentran tan cerca del público, detona una serie de sensaciones en los visitantes que son capaces de generar un vínculo afectivo con el espacio. Algo que no podría ocurrir al visitar parte de los frisos originales del Partenón que se encuentran en el British Museum, demostrando así la importancia de la conexión simbólica entre los bienes culturales y sus contextos socio-culturales y territoriales, constatando algunos de los postulados de la Nueva Museología y la Museología Social.

Si tenemos en cuenta los planteamientos pedagógicos de Annis y Betancourt, el nuevo Museo de la Acrópolis, es una muestra de las experiencias que ocurren en el espacio de la acción simbólica. Además, desde la perspectiva del modelo contextual de aprendizaje de Falk y Dierking, este museo ha logrado generar una profunda interacción entre los contextos del visitante con los contenidos del museo. Y, por otro lado, constituye un espacio que, pese a la fuerte importancia dada al diseño arquitectónico, es capaz de desmaterializarse de su propia existencia física dialogando permanentemente con el territorio a través de su relación directa con la roca de la Acrópolis y volviéndose parte de su entorno urbano. Logra así cristalizar el planteamiento

de Mauré en sus enunciados sobre la Nueva Museología respecto de la concepción del edificio como territorio, a su vez que se encuentra en sintonía con los preceptos de la Museología Social al ser un espacio relacionado con los entornos y territorios que son trascendentes para la comunidad, y planteando la “actualización de sistemas museográficos tradicionales a fin de mejorar la comunicación entre objeto y espectador” (Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972).

## **A manera de conclusión: Es la arquitectura indispensable?**

Tras el recorrido realizado a lo largo de este texto, no podemos olvidar que desde que el concepto de museo fue creado, también su recinto arquitectónico fue imaginado y materializado como parte del espacio museal, siempre con diversas formas y objetivos. En este artículo hemos identificado múltiples relaciones que la arquitectura puede tener con las colecciones, el público y la experiencia simbólica en un museo frente a lo cual es innegable que cuando el entorno del museo es físico y presencial o al contar con un recinto arquitectónico que acoge bienes culturales, experiencias curatoriales y recorridos museológicos, es indispensable que en él se generen dinámicas socio-culturales simbólicas y afectivas que detonen una experiencia para los visitantes desde el contexto físico que los acoge, así como también desde su contexto social e individual.

No obstante, en la actualidad, frente a una sociedad en la que los espacios de interacción física están cada vez más alejados de la cotidianeidad y están siendo reemplazados por espacios virtuales en todos sus escenarios, el museo, siendo un ente social, no ha estado exento de verse alterado por estos cambios. La cuarentena con el cierre de puertas y la suspensión de actividades presenciales de museos ocasionada por la crisis sanitaria del COVID-19 desde inicios del 2020, y que en algunos museos hasta el presente ha impedido su reapertura, nos dejó ver esta realidad de forma más agresiva, abriéndonos a nuevos planteamientos e interrogantes sobre la relación de mediación educativa simbólica que la arquitectura genera en el visitante. Hemos constatado que, efectivamente, sí es posible que un museo exista únicamente en la virtualidad. Hoy sabemos que los museos son capaces de

generar vínculos simbólicos con el visitante a través de experiencias significativas en redes sociales u otros entornos virtuales. No obstante, este tiempo obligado de alejamiento de la experiencia material, también ha sido ocasión para una valoración más afectiva del entorno físico del museo, notando que muchos visitantes empezaron a extrañarlo, desde el otro lado de la pantalla mientras observaban algún recorrido virtual, imaginando la posibilidad de volver a recorrer físicamente estos entornos.

Probablemente, ni Rivière, ni Annis, o tampoco Falk y Dierking, advirtieron al desarrollar sus teorías, que el museo pasaría a tener un nuevo tipo de escenario, que su plataforma física pudiera estar algún día en 'peligro de extinción' y que tal vez tendría que convertirse en un espacio intangible más cercano a la sociedad virtual. Posiblemente, ese será el cuarto contexto, inadvertido en las teorías educativas del siglo XX que se deben reinventar en el siglo XXI. Sin duda, en ese nuevo contexto digital el museo puede contar con un espacio, ya no físico sino virtual, para ofrecer al público una renovada forma de construcción de sus experiencias significativas, considerando al entorno virtual como el nuevo contexto físico, y reinventándonos hacia arquitecturas digitales que cumplan la función simbólico-educativa que hoy se puede alcanzar a través del espacio arquitectónico.

Tal vez fue Marcel Duchamp quien, cuando en la primera mitad del siglo XX al crear su obra de arte "Boîte-en-valise", (un ready-made diseñado con la intención de cuestionar tanto la importancia de la obra de arte original (MOMA, s/f), como la idea de un solo espacio geográfico que pueda poseerla), abrió la perspectiva a que el arte pueda llegar a lugares inimaginables sin restricciones físicas, pero lo más importante, tal vez fue el propio Duchamp quien desde hace más de 70 años, y adelantándose a su tiempo, vaticinó para los museos un futuro que no dependiera del espacio físico arquitectónico.

Pero hasta que ese día llegue, hasta el día en que la sociedad decida mudarse totalmente a un espacio virtual, los profesionales de museos (especialmente en las áreas de curaduría, museología, educación y museografía), no podrán dejar de plantear estrategias para propiciar una interesante relación entre el público y la arquitectura como contexto físico simbólico del museo en la generación de experiencias educativas. La crisis sanitaria nos ha enseñado que, si bien es muy posible desarrollar nuestra vida en la virtualidad, el espacio físico no deja de ser un elemento vital para el ser humano, un espacio de encuentro y distracción, un entorno para que la vida tenga lugar. Por ello es preciso tener presente que la experiencia simbólica,

afectiva y educativa de los públicos en el museo no puede estar desvinculada del entorno arquitectónico. Al tener esta realidad en mente, sin duda podremos reforzar las experiencias de aprendizaje y las vivencias memorables en el museo, entendido a éste como un espacio de construcción simbólica de significados por parte de sus visitantes.

## Referencias bibliográficas

- Alderoqui, S., & Pedersoli, C. (2011). *La Educación en los Museos*. Buenos Aires. Ediciones Paidós.
- Annis, S. (1986). The museum as a staging act for symbolic action; en *Revista Museum International* Volume 38, Issue 3, pages 168-171.
- Ashmolean Museum – Museum of Art and Archeology. [www.ashmolean.org/about/historyandfuture/](http://www.ashmolean.org/about/historyandfuture/). (Acceso: 15-06- 2015).
- Betancourt, J. (2007). El Modelo de Sheldon Annis. Interacción en el museo – Comunicación; en *Revista Museológica* vol. 10 n. 18-19. 2007. p. 54-63.
- Blair, C. (2008). *The Learning Pyramid*. Estados Unidos NTL Institute for Applied Behavioral Sciences.
- Campaña de fomento a la visita de museos (2013). Canal Cultura - Ministerio de Educación Cultura y Deporte de España. [www.youtube.com/playlist?list=PLmAw6SZis81JNQe9EXWxYB7w7qD6ykcpE](http://www.youtube.com/playlist?list=PLmAw6SZis81JNQe9EXWxYB7w7qD6ykcpE). (Acceso: 15-06-2015).
- Centre Pompidou Metz. [www.centrepompidou-metz.fr/les-grandes-etapes](http://www.centrepompidou-metz.fr/les-grandes-etapes) (Acceso 29-06-2015).
- Charte des écomusées (1981). Article I : Définition, Francia.
- Cisneros, L. (2014). Etnografía de una práctica de mediación en el Museo Camilo Egas; en *Revista Histoires d’Amérique Latine*, 2014, vol.10, article nº 14. Patrimoine(s) en Équateur: politiques culturelles et politiques de conservation.
- Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile. (1972). ICOM.
- Delarge Alexandre, director del ecomuseo de Val de Bièvre. (2010). Entrevista realizada por María Gabriela Mena G., Paris.
- Desvallées A. (1992). Présentation; en De Bary MO., & Wasserman F., (direction). *VAGUES une anthologie de la nouvelle muséologie*, Vol. 1. France: Editions W M.N.E.S.



- Directorio red ecuatoriana de museos. (2019). Ecuador. Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Drouguet, N., & Gob, A. (2003). *La Museología: historia, desarrollo y desafíos actuales*. Paris. Ediciones Armand Colin.
- Ecomusée du Val de Bièvre. [www.ecomusee-valdebievre.fr/accueil.php](http://www.ecomusee-valdebievre.fr/accueil.php) (Acceso: 06-2010).
- Falk, J., & Dierking, L. (2013). *The Museum Experience Revisited*. United States. Left Coast Press.
- Falk, J., & Dierking, L. (1992). *The Museum Experience*. Washington DC. Whalesback Books.
- García Serrano, F. (2000). Una mirada atrás; en *El Museo Imaginado*. Base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España. [www.elmuseoimaginado.com](http://www.elmuseoimaginado.com)
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2006). *L'invention de la tradition*. Francia. Edition Amsterdam.
- Ibermuseos – Países participantes. [www.iber museos.org/sobre/paises/](http://www.iber museos.org/sobre/paises/) (Acceso: 24-08-2021).
- International Council of Museums – ICOM. <http://icom.museum/recursos/preguntas-de-uso-frecuente/L/1/> (Acceso: 20-05-2015).
- Jarpa, P. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos / Mario Figueroa, Lucas Fehr y Carlos Díaz. Portal Web Plataforma Arquitectura. Chile. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/611010/museo-de-la-memoria-estudio-america> (Acceso 24-08-2021).
- Jiménez-Blanco, MD. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Lewis, G. (2007). El papel de los museo y el Código Profesional de Deontología; en *Como Administrar un Museo. Manual de Gestión de museos ICOM*. Ediciones ICOM-UNESCO.
- Mathieu, C. (17-05-2019). Ieoh Ming Pei et le psychodrame de la Pyramide du Louvre. En revista on-line Paris Match. <https://www.parismatch.com/Culture/Art/Pyramide-Louvre-1989-polemique-archives-1615873> (Acceso: 4-11-2021).
- Maure, M. (1995). La nouvelle muséologie - qu'est-ce-que c'est?; en Martin R. Schärer (ed.) *Museum and Community II*, Icofom Study Series (ISS). pp. 125-132.

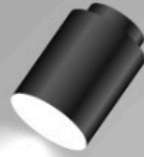


- Mena Galárraga, MG. (2010). *Les Ecomusées urbains comme dispositif pour la mise en valeur du patrimoine immatériel contemporain : Expériences en France et projections en Equateur*. (Tesis). Francia. Université Paul Verlaine.
- Merkel, J. (2002). *The Museum as Artifact*; en *Revista The Wilson Quarterly* Vol. 26, No. 1, pp. 66-79.
- MOMA – Museum of Modern Art de Nueva York. [www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist\\_pages/duchamp\\_boite.html](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html) (Acceso: 26-06-2015).
- Montaner, JM. (2003). *Museos para el siglo XXI*. Barcelona. Editorial Gustavo Gill.
- Musée du Louvre. [www.louvre.fr/histoire-du-louvre](http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre) (Acceso: 23-06-2015).
- Museo Universitario - MUCE. [www.museomuze.zyrosite.com](http://www.museomuze.zyrosite.com). (Acceso: 24-08-2021).
- Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris. [www.mnhn.fr/fr/propos-museum/presentation](http://www.mnhn.fr/fr/propos-museum/presentation) (Acceso: 11-06-2015).
- Pacific Science Center. [www.pacificsciencecenter.org/50years/50-history](http://www.pacificsciencecenter.org/50years/50-history) (Acceso 24-06-2015).
- Peralta, E., & Moya R. (2007). *Guía Arquitectónica de Quito*. Quito. Trama Ediciones.
- Pezzini, I (2014). *Semiosis del Nuevo Museo*; en Eco, H., & Pezzini, I. *El Museo*. Madrid. Editorial Casimiro.
- Rask, K. (2010). *The New Acropolis Museum: Where the Visual Feast Trumps Education*; en *Revista Near Eastern Archaeology*, Vol. 73, No. 1, pp. 56-59
- Revista EVOUS* [www.evous.fr/Inauguration-du-Centre-Pompidou,1129061.html](http://www.evous.fr/Inauguration-du-Centre-Pompidou,1129061.html). (Acceso: 16-06-2015).
- Rivière, GH. (1989). *La Muséologie selon Georges Henri Rivière, Cours de Muséologie/Textes et témoignages*. Francia. Editorial Dunod.
- Servi, K. (2011). *La Acrópolis - El Museo de la Acrópolis*. Atenas. Ekdotike Athenon.
- Sirefman, S. (1999). *Formed and Forming: Contemporary Museum Architecture*; en *Revista Daedalus*, Vol. 128, No. 3, *America's Museums*. pp. 297-320.
- Solomon R. *Guggenheim Museum*. [www.guggenheim.org/new-york/about/frank-lloyd-wright-building](http://www.guggenheim.org/new-york/about/frank-lloyd-wright-building). (Acceso: 23-06-2015).

- Statista (2020). Number of museums worldwide as of May 2020, by UNESCO regional classification. [www.statista.com/statistics/1201800/number-of-museums-worldwide-by-region/](https://www.statista.com/statistics/1201800/number-of-museums-worldwide-by-region/) (Acceso: 20-08-2021).
- Thiesse, AM. (2001). *La création des identités nationales*. Francia. Editions du Seuil.
- Torres, P. (2014). *Un viaje en el tiempo: análisis e interpretación del proceso didáctico, proyectual y constructivo del museo nacional de antropología de la ciudad de México 1964*. Barcelona. Universidad Politécnica de Catalunya.
- UNESCO - Museos. <https://es.unesco.org/themes/museos>. (Acceso 20-08-2021).







Este libro **Urbanismo y Museología Social**, nace después del confinamiento sanitario, desde la reflexión de los museos y los nuevos espacios urbanos, desde instituciones y personas que comprendieron la necesidad de crear un número de productos y servicios innovadores, involucrando a todos los actores inmersos, creando propuestas transformadoras, es aquí donde se relata este proceso desde el análisis de la fuente misma, a partir de la teorización, análisis y la práctica, siendo una invitación a la reflexión del trabajo museológico dentro y fuera del espacio contenedor, y a la reflexión sobre los espacios urbanos que se van creando. Se ha contado con el apoyo de museólogos, artistas, arquitectos, a más de un sin número voluntades, y colectivos quienes por su labor y dedicación se han entregado al desarrollo de proyectos que fortalezcan el conocimiento y la sensibilidad humana.

En estos artículos con participación y colaboración a distancia, se encontrarán aportes apoyados en la razón y en datos especialmente empíricos, pero también apoyados en el sentir como ser humano, donde la empatía de unos con otros predomina. Sobresale la influencia social del arte y la cultura, que ha tomado su protagonismo y a su vez ha revelado retos dirigidos al rescate social, colectivo y comunitario, dando el poder a lo cultural dentro del espacio arquitectónico y urbanístico.

