



## ***BUROCRACIA: Museos, Políticas Culturales y la Flexibilización Laboral en el Contexto Guayaquileño***

***X. Andrade<sup>1</sup>***

### *Museos*

*Museos en ruinas? Huevadas. Así es como solíamos llamar a una puta tautología en mi tiempo. Si el museo alguna vez hubiese encarnado a la esfera pública, todos nos habríamos lanzado de un puente hace largo rato. El museo fue siempre solamente una ruina de la esfera pública, una privatización burguesa del espacio público hecha lo suficientemente segura para aventurarnos a visitarla. [...] La verdadera esfera pública moderna fue siempre el lugar de trabajo. El lugar a donde todos tienen que ir y jugársela: Yo prefiero no ir, pero si tengo que hacerlo, voy cargando mi grandiosa e hirviente medicina para la cruda conmigo –llevo mi última noche a tu presente. [...] Esa es la esfera pública –aquél lugar donde el conflicto social tiene voz.*

*Gareth James (traducción del autor)*

Se espera que estas líneas coincidan con la inauguración oficial en Guayaquil del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo del Banco Central del Ecuador. Que dos de las exposiciones planificadas en los últimos años abran a manera inaugural precisamente durante las fiestas julianas resume el papel que dicha institución ha tomado desde finales del año pasado: la de un espacio seguro para avanzar nociones de identidad local y regional que reposan en sentimientos xenófobos conjurados mágicamente por el Estado bajo el ascético disfraz de la gestión cultural.

Teórica y metodológicamente, este análisis nace de un impulso etnográfico que sitúa al Estado como el resultado concreto de actores e instituciones que canalizan ideologías y microprácticas tendientes a operar sobre el mundo social y que son encarnadas por sujetos llanos. Intenta bridar

<sup>1</sup> Antropólogo, New School for Social Research. Por motivos de espacio, el material etnográfico ha sido presentado sólo marginalmente y las fuentes secundarias referidas sin abundar en citas textuales. Agradezco a todos quienes comentaron versiones preliminares. Este artículo será publicado en Iconos, agosto de 2004, para citarlo remitirse a la fuente impresa.

elementos para entender parte de las dinámicas internas que se ocultan detrás de la imagen pública brindada por los rituales inauguracionales y las formas bajo las cuales las retóricas dominantes sobre procesos sociales tales como la renovación urbana --que es fundamentalmente un fenómeno de reorganización espacial, normativización ciudadana y exclusión social-- utilizan a lo cultural en general, y al museo con su espectacular fantasmagoría en particular, para apuntalar tales proyectos. En este contexto, por lo tanto, se entiende a la gestión y definición de políticas culturales como parte de una agenda esencialmente política que, para el caso en ciernes, ha requerido de la sacralización de la institución museal como una instancia coreográfica del Estado en el proceso de constitución de nuevas culturas cívicas.

El museo en ciernes abrió sus actividades públicas en el 2001 bajo la idea de proyectar el trabajo a la sociedad independientemente de que las colecciones o proyectos de exhibición fueran todavía asequibles. Un “museo más allá de cuatro paredes”, “vivo, dialogando con la sociedad”, y otras frases de ese estilo orientaron prácticas múltiples en el campo de la investigación social, la educación pública en música, cine, antropología visual y artes, el fomento del género documental, y el mejoramiento de la oferta recreacional en la ciudad. Debido a la respuesta de diversas audiencias, el MAAC fue efectivamente posicionado como el mayor gestor cultural en Guayaquil mucho antes de que se abriera como un museo tradicional. La misma idea de “inauguración” resultaba dentro del esquema anterior aberrante, un evento confirmatorio de la idealización del modelo de la exhibición dedicada a consagrar objetos para iluminar a las ignorantes masas gracias a su inclusión dentro del propio museo y por el mismo, probablemente pomposo, acto de apertura.

Desde la demanda social construida por los medios durante períodos de presión o crisis, sin embargo, lo importante fue exactamente lo contrario: tener un museo con salas de exhibición permanentes abiertas al público lo antes posible. “Guayaquil sin museos” rezaba la prensa construyendo la noticia, de partida, como un escándalo. De hecho, la remoción de la anterior Dirección de la institución se justificó oficialmente por las autoridades del BCE por “el retraso en la apertura” de las instalaciones, retraso que se explica en buena parte debido a la ambiciosa dimensión de la muestra retrospectiva de arte moderno “Umbrales”, cuya logística de préstamo de obras resultó complicada, enorme y ciertamente bajo una planificación excesivamente laxa. En la práctica, sin embargo, tal muestra competía con otros megaproyectos que se hallaban, de hecho, sirviendo a distintas comunidades <sup>2</sup>.

---

2 La Dirección Cultural de Guayaquil tenía bajo su cargo, además del MAAC, al Parque Histórico Guayaquil (PHG) y la Plaza de las Artes y los Oficios (PAO, en el rehabilitado Centro Cívico), amén de otros proyectos menores. Cada uno de estos proyectos estaba compuesto, a su vez, por múltiples programas, la mayoría de los cuales fueron puestos en operación durante el periodo en ciernes. El MAAC ha merecido especial atención no sólo por el perfil adquirido en ese tiempo, sino porque se halla localizado en el malecón, y, por tanto, guarda una especial inversión simbólica desde los sectores de poder envueltos en la renovación urbana. El malecón funciona como el principal corredor de paseo masivo para los habitantes de la ciudad. El MAAC forma parte de la “sección cultural” de dicho proyecto.

La prevista inauguración oficial del museo en julio de 2004 supondría cumplir, pues, con la ritualidad requerida para la sacralización de un modelo clásico y conservador de museo para la ciudad. El discurso dominante que subraya los sentidos cosmopolitas del “nuevo Guayaquil” demanda también nociones reaccionarias y selectivas de “autenticidad” (primero, de lugar de nacimiento y, luego, étnica) en quienes lo dirigen. Que el debate público sobre el lugar de origen de la pasada Dirección haya ocupado un lugar central para la prensa, y, que la actual se ajuste a los cánones de identidad esperados por medios y elites consagra, a su vez, la estrecha relación entre “cultura”, “renovación urbana” y “guayaquileñidad” a inicios de este siglo<sup>3</sup>.

La inauguración del MAAC en un espacio controlado como es Malecón 2000, es, pues, la apertura de una ruina de la esfera pública con toda la parafernalia del caso: homenajes públicos rendidos a su nueva directora con antelación, autoridades locales y burocráticas debidamente alineadas, actores conservadores en control de las instituciones oficiales debidamente invitados, elites en control de un museo cómodamente ubicado en un espacio público privatizado, exhibiciones autorales y retrospectivas de arte moderno debidamente sanitizadas y autorizadas por la historia del arte<sup>4</sup>. Para completar el cuadro, temerosa o complacientemente observando tras bastidores, una fuerza de trabajo fantasmalmente tercerizada que lleva adelante el quehacer institucional.

Este artículo presenta a la institución museal como una maquinaria sitiada contextualmente y construida políticamente. El trabajo levanta preguntas sobre las siniestras operaciones del Estado en un campo que, como el cultural, poco parece importar a nadie. Finalmente, un museo público es solamente un ejemplo de las instituciones que constituyen el aparato del Estado, y, por lo tanto, reproduce dinámicas generalizadas a dicho aparato. El museo que sirve de estudio de caso es el Estado ecuatoriano no en una versión reducida ni analógica del mismo, pero funciona como una expresión transparente de la obscuridad interna de los mecanismos de delegación del poder en la burocracia estatal (palanqueo, nepotismo y racismo institucionalizado incluidos) y de las formas (legales sólo en apariencia, como se verá más adelante) de contratación al interior de ella.

---

3 Las dos autoridades en referencia representan polos opuestos. El antiguo director, Fredy Olmedo Rhon, serrano, arquitecto de profesión con un par de décadas de trabajo en gestión cultural, extraño al endogámico medio del poder político en Guayaquil, y máximo gestor cultural del BCE en Guayaquil y el país en los noventas. Su sucesora, Mariella García, guayaquileña, arqueóloga --aunque no se le conozca investigación alguna ni tampoco publicaciones, conectada con las elites y los círculos tradicionales del arte.

4 La CCE del Guayas, por ejemplo, rindió un “homenaje a Mariella”, “por sus “treinta años de labor cultural ... remarcadamente en la Región Litoral Ecuatoriana”, con un mes de antelación a la apertura del museo. A la adulación de la prensa durante los últimos meses, tono que contrasta con la frialdad con la que El Universo especialmente tratara a Olmedo, se sumaron otros eventos organizados por potenciales beneficiarios del museo. Decidoramente, ninguno de ellos fue promovido por arqueólogos locales, formaciones entre las que la funcionaria guarda una reputación adversa debido, al decir de los entrevistados, a su escasa contribución al campo y a su papel en el devenir de la clausurada escuela de la ESPOL.

## Políticas Culturales

Las relaciones entre organización espacial, espacio museal y políticas culturales se dió en un terreno de lucha de sentidos de etiqueta.

En 2001 fui contratado para asesorar a una nueva institución que, en los años sucesivos (2002 y 2003) se convertiría en la mayor fuerza en gestión cultural en la ciudad y el país, el referido MAAC. Antropología y arte contemporáneo, juntos, resultan una mezcla *sui generis* en el mundo de los museos, un nombre sugerente, sin duda, pero, finalmente, sólo un membrete resultante de dos impulsos que en la práctica no llegarían nunca a conjugarse: por un lado, la tradición arqueológica del antiguo museo del BCE en Guayaquil, conocido simplemente como Museo Antropológico y fundado por el arqueólogo Olaf Holm hace treinta años, y, por otro, la moda globalizante del arte contemporáneo que, como tal, ha promovido la creación de museos dedicados a éste en contextos donde, de hecho, la escena es incipiente o simplemente inexistente. Las etiquetas, por supuesto, revelan dimensiones sociológicas más que las meras buenas intenciones que existieran para crear un proyecto museal diferente en un medio que, como el ecuatoriano, se ha caracterizado por su apego al paradigma que ve a esta institución como repositaria natural de ideologías dominantes sobre identidades nacionales, regionales y/o locales. En el caso del MAAC, la tensión entre continuidad e innovación, y la imposibilidad de su resolución, expresa claramente las condiciones del medio en el cual surgiría como propuesta.

En lo antropológico, Guayaquil ha carecido históricamente de espacios académicos para la formación disciplinaria. De hecho, gracias a la constitución de la Escuela de Arqueología de la Escuela Politécnica del Litoral (ESPOL), cuya orientación inicial durante los ochentas estuviera fuertemente impregnada por la arqueología social, bibliografía antropológica ha circulado y, en la práctica, influenciado la realización de proyectos museográficos bien informados en el antiguo museo. En los noventas, solamente gracias a cátedras dictadas en diversas escuelas de comunicación, las nuevas generaciones han tenido acceso a teorías culturales actualizadas y a metodologías cualitativas, aunque el repertorio de antropólogos propiamente referidos siga siendo puntual. Así, como resultado de la ausencia de un circuito y una infraestructura adecuados, el saber sobre el caso guayaquileño, y, más ampliamente, regional, continúa siendo incipiente.

Supuestos antropológicos, no obstante, se hallan en la base de la legitimación del discurso culturalógico dominante que es voceado sistemáticamente por intelectuales públicos, elites y medios, el de la “guayaquileñidad”. Así mismo, durante los momentos de exposición al debate mediático de los proyectos del propio MAAC, principalmente canalizado a través de la prensa escrita, fueron reivindicaciones identitarias las esbozadas como bastiones del cuestionamiento público al museo, el mismo que fuera visto, en sus versiones más radicales con su poco disimulo por lenguajes xenó-

fobos, como un ente colonizador de “la cultura guayaquileña” por parte de agentes foráneos (refiriéndose a diversos “serranos” y/o a personas de otra nacionalidad que se hallaban en posiciones de poder dentro de la institución)<sup>5</sup>.

Si la ausencia de una infraestructura académica caracteriza al entorno porteño en antropología --un vacío orgánico que no necesariamente implica la ausencia de una teoría social sobre la ciudad, la misma que es producida activamente por intelectuales de formaciones diversas, dentro y fuera de la academia-- lo propio ocurre en el campo de las artes visuales, donde el museo fuera percibido como el portador de mensajes extraños a las tradiciones, principalmente pictóricas, desarrolladas en el medio. Guayaquil, nuevamente, ha carecido de un entorno académico al nivel superior para el estudio de las artes. Como contrapartida, la escena ha sido prolífica en la realización de concursos y salones donde formas de arte moderno han sido consistentemente canonizadas hasta cuando impulsos renovadores muy recientes empezaran a modificar los parámetros bajo los cuales el arte es pensado (y, concomitantemente, premiado) en el medio.

En discusiones internas, las proyecciones de constitución de un museo de arte contemporáneo en Guayaquil tuvieron como referencia principal al modelo de Bilbao, una ciudad que despegó turística y artísticamente a partir de la instauración del Museo Guggenheim. Dos grandes diferencias existen, sin embargo, para cumplir con la utopía en ciernes: primero, el Guggenheim como institución museal forma parte esencial de la escena y los circuitos internacionales del arte en voga, y, segundo, Bilbao está en el primer mundo, donde el mismo ha sido abrazado entusiastamente desde hace décadas. De ahí la preocupación, declarada en la folletería oficial, por “insertar al museo en los circuitos de arte contemporáneo a nivel global”, y, segundo, por generar una infraestructura tendiente a educar y familiarizar al medio guayaquileño con el lenguaje de la contemporaneidad en las artes, visuales principalmente. Por ello la importancia brindada al, así llamado, “Programa de Inserción del Arte en la Esfera Pública” durante los primeros años<sup>6</sup>.

El programa referido ejemplifica las tensiones implícitas en la relación entre las áreas de antropología y arte, comprensible en buena parte por el estado embrionario de la institución como tal. Una iniciativa rescatable para brindar un espacio de discusión común para artistas a nivel nacional que

---

5 El museo estuvo bajo la lupa de los medios impresos en varias coyunturas. Por ejemplo, durante el debate sobre Umbrales entre octubre y noviembre de 2001, uno de los más vocales al respecto fue Henry Raad de El Telégrafo. Quiteño de nacimiento y concejal socialcristiano durante la alcaldía de León Febres Cordero, Raad ejemplifica una forma de travestismo étnico remarcable puesto que es uno de los críticos más acérrimos del centralismo, y fue, en el momento referido, de la presencia de actores “foráneos” en la gestión cultural. En el debate más reciente y probablemente el último, en abril de 2004, mi posición respecto del devenir del museo fue recogida en la sección editorial (“Polémica Cultural I”, El Universo, 4/26/04).

6 En los años recientes resulta evidente el papel jugado por el MAAC en estimular una reorganización institucional para renovar los circuitos del arte en el país. Es justo reconocer que el área de arte contemporáneo puso atención --a través de seminarios, talleres y otras iniciativas tendientes a la constitución de una infraestructura y plataformas idóneas-- a contextos periféricos con niveles de desarrollo parecidos al ecuatoriano.

operaban con intereses difusos, “Ataque de Alas”, el proyecto inaugural de “arte en la esfera pública”, sin embargo, tuvo lugar mayoritariamente en el resguardado espacio de Malecón 2000, hecho escasamente problematizado. Así, en su mayoría, no se pensaron las implicaciones conceptuales o museográficas de desplegar las obras en un espacio semipúblico que imponía de partida ciertas formas de exhibición. Una de ellas fue censurada inmediatamente por la fundación administradora de las premisas presumiendo que sería insultante para el Alcalde de la ciudad --sin que el museo tuviera una capacidad articulada de respuesta frente a ello-- y, sólo excepcionalmente las piezas demandaron alguna forma, siempre marginal, de participación o interacción comunitaria más allá de la mirada; una mirada que, por el espacio y la forma en los cuales las obras se encontraban emplazadas, se hallaba cuidadosamente disciplinada y vigilada.

La etnografía fue requerida a posteriori, con el fin de documentar la recepción de las obras y de autorizar la dinámica social imaginada para el proyecto en su conjunto, siendo incluida a la manera de un debate multidisciplinario entre expertos en arte, artistas y científicos sociales, y un artículo crítico (de mi autoría) en un catálogo que nunca llegaría a publicarse. Desde mi perspectiva, las formas de intervención artística sobre la ciudad pudieron haber sido un canal para establecer un diálogo más estructurado entre la sección de arte y la antropológica, con su preocupación por el establecimiento de lazos comunitarios y su distancia frente a apropiaciones puntuales o folklorizantes de “lo popular”. La ausencia de un espacio de debate sistemático sobre las proyecciones del museo como un todo devino en la práctica en un bloqueo comunicacional entre las distintas áreas, manteniendo cada una de ellas concepciones muchas veces contradictorias sobre las prioridades programáticas institucionales. Y, aunque habían comunales, lo que era prioritario para unos podía parecer simple despilfarro para otros. En la ausencia de discusiones presupuestarias que sirvieran para discutir abiertamente un balance entre los dos polos, este tipo de percepciones entre los trabajadores del museo eran inevitables, como así también lo fueron las consecuencias prácticas de tal bloqueo. El problema fundamental, sin embargo, fue el de lograr que tanto políticas programáticas como conceptuales trascendieran los distintos ámbitos disciplinarios sin supeditar un campo a otro<sup>7</sup>.

---

7 Detrás de ello se encontraba, por un lado, la ambigua constitución del área de antropología en sí misma -- con grupos de intereses diversos operando en arqueología, antropología visual y estudios urbanos, etiquetados incómodamente bajo un solo membrete-- y, por otro, la de arte contemporáneo operando bajo sus propios parámetros. Estas tensiones, nuevamente, tienen que ver con una institución en proceso: la Dirección vislumbraba una proyección por etapas, la primera dominada por intervenciones en arte, que incluyeron iniciativas educativas tales como la creación del Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), y una posterior a la apertura de las instalaciones del museo, una vez que el proyecto se hallara consolidado, dedicada a arqueología y antropología.

## Burocracias

Tanto en antropología como en arte contemporáneo, por lo tanto, el museo encontró un contexto difícil en el cual moverse, donde las agendas de tradiciones enraizadas en la intelectualidad local, cuya articulación principal está dada por la preocupación por cuestiones de “guayaquileñidad”, priman. Las tensiones entre los dos ejes temáticos, sin embargo, tienen que ver tanto con los campos más amplios donde conceptos, nociones e ideas circulan socialmente, cuanto con dinámicas institucionales internas al propio BCE. Bajo una primera mirada, la gestión cultural del banco estatal parece no haber demandado una atención muy cercana de las proyecciones que se iban procesando al interior del museo, ciertamente no por parte de las autoridades locales del BCE (el Directorio como máximo organismo en la toma de decisiones). En Quito, sin embargo, la burocracia veía con ojos suspicaces las ambiciosas tareas emprendidas en Guayaquil, especialmente porque la mayoría de fondos que el Banco canalizaría para gestión cultural fueran concentrados en la segunda ciudad durante los últimos años (32 millones de dólares, de acuerdo al Gerente de la Sucursal Mayor Guayaquil, “Polémica Cultural”, U, 5/2/04), de hecho contrariando la tradición histórica de la institución desde que ésta asumiera un papel clave en el campo hace tres décadas.

La percepción interna durante el período bajo reflexión era que la gestión del BCE en materia cultural tenía dos facetas contrapuestas: la tendencia a la burocratización del aparato en Quito expresada en la ausencia de procesos alternativos a los tradicionalmente desarrollados por ellos (i.e. exhibiciones arqueológicas y autoriales o retrospectivas de arte moderno, y tareas de documentación), frente a la explosión de proyectos y actividades generadas en el puerto, período que coincide con la trayectoria desarrollada por Olmedo, Director del MAAC y de la Dirección Cultural Regional de Guayaquil en su conjunto. De hecho, dicha autoridad era vista como una especie de “renegado” de la burocracia quiteña, donde tuvo su período formacional<sup>8</sup>. Si Olmedo debió confrontar la abierta y/o soterrada resistencia de autoridades guayaquileñas a su presencia en la escena cultural de la ciudad operando desde el interior del BCE, en el día a día del museo se daba una aceptación y un reconocimiento a su trayectoria al punto de que el MAAC (y el resto de proyectos grandes adelantados por su Dirección, como el PHG y la PAO), eran vistos por sus empleados como la empresa de un solo hombre, el propio Olmedo. Esta percepción es explicable tanto por su capacidad para aprovechar los espacios dejados por la, percibida como limitada, gestión de Quito para canalizar fondos hacia Guayaquil, cuanto por su devoción al trabajo institucional y, sobretodo, por la concentración de poder para la toma de decisiones, característica esta última que terminaría alienándolo de las máximas autoridades del BCE<sup>9</sup>.

8 Olmedo, basado en la ciudad por más de una década, se veía a sí mismo como una suerte de “guayaquileño por elección propia”, lo cual generaba una estructura de sentimientos que positivizaba el estilo y las costumbres de la vida en el puerto así como una preocupación constante por deslindar tales afinidades de retóricas regionalistas. Su gestión resultó de una convicción, compartida cabalmente por el grupo de trabajo, en que Guayaquil debía abanderarse de proyectos innovadores a pesar de condiciones estructurales muchas veces adversas.

9 El escenario no era homogéneo: el bando de la actual Dirección, respaldada por sus conexiones de parentesco

Las tensiones entre las burocracias capitalina y porteña fueron también aireadas internamente en la lucha por el nombre del propio museo, el mismo que varió de “el MAAC de Guayaquil”, hacia “el MAAC del BCE”, o, simplemente, “el MAAC” a secas. En la primera denominación, generada por la anterior Dirección para posicionar a la institución como una marca comercial independiente del pasado simbólico centralista del propio BCE, el énfasis local no quería implicar una adscripción ideológica con quienes percibían al MAAC como una suerte de versión actualizada de un museo municipal, esto es que debiera consagrarse al cultivo de revisiones de historias oficiales del pasado de la ciudad y de sus habitantes, y/o a la exposición de valores considerados como auténticamente guayaquileños, papel que es perfectamente cubierto por instituciones tales como la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, el Archivo Histórico y otras organizaciones relevantes en el medio, las mismas que, no coincidentalmente, formaron un frente de oposición pública al museo<sup>10</sup>.

El segundo nombre, aunque su actual logotipo omita menciones al BCE, se debe al posterior interés del Banco por usufructuar del capital simbólico levantado por el museo después del primer año de actividades públicas patrocinadas por una institución cuya propia existencia caería en profundos cuestionamientos después de la dolarización, un momento donde, adicionalmente, lo cultural ya había sido posicionado por las actividades del propio MAAC como un rédito de la renovación urbana, o “regeneración”, como es pretenciosamente conocida en la jerga política y tecnocrática local. Es así que, si bien el museo se había ya convertido en un dolor de cabeza administrativo para el BCE por la expansión numérica del personal contratado y las partidas presupuestarias requeridas para cubrir necesidades infraestructurales de los nuevos proyectos creados, su continuidad se aseguraba precisamente por el aura de bondad asignado a “lo cultural”, la misma que una vez apropiada aunque a regañadientes por el Banco, servía también para el propósito de opacar el estigma centralista de que gozara históricamente como institución estatal, para no mencionar que potencialmente también continuaría justificando los latusculos de sus máximas autoridades<sup>11</sup>.

De hecho, la expansión de la fuerza laboral para operativizar los distintos proyectos a cargo de la Dirección Cultural del BCE en Guayaquil impuso al sistema burocrático la necesidad de racionalizarla. Como contrapartida práctica a la retórica oficial que enfatiza la reducción del tamaño del Estado, y más allá de que la intención de la Dirección fuera el dar continuidad al trabajo ya desa-

---

con miembros del Directorio del BCE y su inserción en círculos sociales tradicionales, hizo del antiguo museo –cuya locación espacial era distinta– un frente de batalla interno. La competencia entre Olmedo y su sucesora databa, a la postre, de hace una década, durante la cual se turnarían en posiciones directivas. Habían también diferencias radicales en el estilo de manejo: mientras que el primero se rodeaba de personal técnico, la segunda lo hace de una leal cofradía de secretarías que funcionan paralelamente como asesoras.

10 El propio Museo Municipal, sin embargo, mantuvo una posición independiente en esta disputa, la misma que fue vehiculizada cotidianamente por un grupo de pintorescos activistas que operaban desde la CCE del Guayas.

11 V. “Sueldos en el BCE y la Superintendencia de Bancos, superiores al del Presidente” (U, 3/11/04).



rollado, el propio aparato legal del BCE se encargaría de la creación de empresas tercerizadoras fantasmas para agrupar a los distintos empleados. El procedimiento fue simple: una vez identificadas personas que pudieran servir como testaferros entre familiares de los propios empleados, diversas compañías supuestamente prestatarias de servicios especializados (sean de investigación social, de administración o de arte) fueron creadas ad hoc para canalizar los fondos del BCE hacia terceros, los montos requeridos transferidos por el Banco mensualmente, y diversos trabajadores asignados, por afinidades profesionales generalmente, a tales “empresas”. Convocatorias públicas, esto es por la prensa, fueron realizadas en cada ocasión para dar la apariencia de cumplimiento legal de “concursos de merecimientos” prescritos por la ley, haciendo uso de una de las múltiples artes que Fernando Bustamante señalara -en el foro de Estudios Ecuatorianos más reciente- como productoras de la democracia como “encantamiento”<sup>12</sup>.

El matrimonio simbólico entre la gestión cultural instaurada por una institución estatal y la renovación urbana promovida por el gobierno local a través de un aparato de fundaciones privadas que en la práctica operan como unidades ejecutoras de la municipalidad, es la última fuerza a enumerarse en la trayectoria truncada que denotan las diversas etiquetas del MAAC<sup>13</sup>. Desde la ubicación es-

12 Un proceso de similares características tendría lugar nuevamente al interior del museo mientras escribo estas líneas, en junio de 2004, para volver a reorganizar la fuerza laboral con similares efectos: evitar contrataciones a largo plazo, defraudar a los trabajadores y al fisco. La tercerización es un fenómeno macro a nivel estatal. Carezco de información, sin embargo, para cuantificar la fantasmización a la cual aludo. Sin embargo, por la lógica de explotación del aparato estatal como botín político y de redes clientelares haciendo uso de las prácticas perversas que permite el propio sistema burocrático --caso contrario, insisto, al de la Dirección Cultural que pretendía dar continuidad al trabajo intentando mantener un equipo técnico calificado-- dudo de que el BCE sea un caso único. Más allá de la pérdida de derechos adquiridos que esta dinámica supuso para buena parte de los empleados tercerizados, y de la consecuente defraudación al propio fisco por la imposibilidad de recabar prestaciones para fondos del Estado por parte de los mismos, la flexibilización de la mano de obra hizo patente una estructura laboral compuesta por varios status de trabajadores, imprimiendo una lógica de temor e incertidumbre entre ellos. Posteriormente, la estocada final fue dada en febrero de 2004 mediante el despido masivo del personal técnicamente calificado del museo, un hecho que continúa en disputa internamente a través de las instancias sindicales (v. “Protesta de extrabajadores del Banco Central”, U, 5/15/04). La disputa, sin embargo, se concentra en el monto de las indemnizaciones y no en la propiedad de lo actuado en favor del círculo íntimo de García. El número total de despidos a nivel del BCE fue de alrededor de 300. No coincidentalmente, entre ellos se encontró el propio Olmedo.

13 El altar visible de este lazo matrimonial fue, sin duda, la erección del “árbol navideño más alto del mundo” en diciembre de 2003, al extremo norte de malecón y diagonal precisamente al museo. Una estructura de metal de 92 metros de alto y 100 toneladas de peso, presupuestada por US \$400,000 y cuyos auspicios fueron materializados en gigantes cajas de cartón vacías recubiertas con papel de regalo con los logotipos del museo, la municipalidad y la prefectura del Guayas, entre otros, coronadas con tarjetas dirigidas al “pueblo guayaquileño”. La primera iniciativa de la recientemente erigida Dirección del MAAC fue hacer una donación ilegal --hecho recogido por la prensa escrita detalladamente aunque posteriormente la noticia desapareciera-- como contribución a dicho proyecto, el mismo que fue ejecutado por Publivía, una empresa vinculada a miembros de círculos íntimos socialcristianos. Nociones de “unidad espiritual de la familia guayaquileña”, aunadas a las de “impulso turístico”, fueron los justificativos esbozados por el Alcalde, el Prefecto y los empresarios involucrados. García, luego de intentar esquivar su responsabilidad y presionada por la prensa puesto que donaciones estatales del estilo se hallan prohibidas, habló cándidamente de una inversión en “posicionamiento de marca”. Para aderezar esta perla en la imaginería visual de la corrupción del gobierno local, los organismos del Estado y las fundaciones paramunicipales, el árbol nunca calificó para el libro mundial de los records --su justificativo inicial y, a la vez, slogan de mercadeo, a pesar de las tardías retracciones de su principal organizador a tres meses de haber promocionado el proyecto (“Árbol no buscaba

pacial del museo, en el extremo norte del Malecón 2000 –obra paradigmática del nuevo desarrollo urbano en la ciudad- y la concesión de las instalaciones que el municipio hiciera al BCE por un siglo para operar en unas premisas que están reglamentadas y son explotadas comercialmente por la Fundación Malecón 2000, el museo se halla subordinado estructuralmente a este tipo de lazos de dependencia.

De hecho, el MAAC cultivó una relación respetuosa pero no demasiado estrecha con tal institución precisamente para preservar la independencia de los proyectos, para no mencionar que es evidente que las concepciones de lo-cultural-como-potpurri que son patrocinadas por la Fundación no correspondían necesariamente a las del museo. Esta distancia, aunada a la animadversión despertada por Olmedo entre las jerarquías del BCE debido a su capacidad para desbordar el control institucional para obviar distintas instancias burocráticas con la finalidad de sacar adelante los distintos proyectos a su cargo, parecen haber sido suficientes para su remoción. Cabe mencionar que la versión pública del anterior Director destacó la importancia del conflicto interno Quito-Guayaquil al interior de la burocracia bancaria como detonante. Dicha teoría, sin embargo, simplifica el escenario político de la gestión cultural brindando al BCE una autonomía de la cual, para el caso guayaquileño, parece a todas luces carecer<sup>14</sup>.

Desde la perspectiva de Olmedo, la actual Dirección sería una suerte de “títere” funcional a los intereses centralistas por poner fin a la expansión de los proyectos en Guayaquil (“Olmedo, ex-director de programas culturales, critica gestión de Mariela García”, U, 4/20/04). Yo añadiría que lo es en función de un cierto tipo de museo que resulta también útil para un conglomerado de intereses locales que usufructúan directamente de la “regeneración”. Independientemente de si la información sobre la ingerencia de terceros en las decisiones internas del BCE es certera, la articulación entre los intereses de los principales beneficiarios de la renovación urbana y el BCE son mucho más orgánicos de lo que se reconoce a la luz pública. En consecuencia, la suerte del museo como proyecto autónomo estuvo echada, mientras que la definición de políticas siempre tuvo como referencia a un terreno que había que cabalgar a contrapelo<sup>15</sup>.

---

record”, U, 2/2/04). Me temo, sin embargo, que el mamotreto pueda entrar todavía en la historia por la persistencia en su despliegue público sostenido, ya que éste piensa ser reinstalado a fines de cada año durante la siguiente década, presuntamente con fondos ya comprometidos por los auspiciantes actuales para ello. Si su montaje tomó un mes y otros tres o cuatro para retirarlo y rehabilitar el espacio original completamente, Guayaquil gozará de su presencia por lo menos por una tercera parte del próximo decenio. La inversión en auspicios a futuro, se advierte para pallear las críticas, será sensiblemente menor, tan sólo US \$100,000 por año, un modesto millón extra en la próxima década destinado a posicionamientos, prohibidos por la ley, de marca.

14 Como contraparte a la hipótesis esbozada por el funcionario, la misma que fuera recogida por el editorialista Javier Ponce (“Yépez, liquidador de oficio”, U, 3/24/04), según una versión recabada mediante informantes bien posicionados al interior del BCE, el toque final en la remoción de Olmedo fue dado por petición expresa de autoridades de una de las fundaciones paramunicipales.

15 A largo plazo se vislumbraría un escenario transicional de acuerdo al cual, debido a la proyectada evanescencia del BCE como institución, el patrimonio del museo pasaría a manos de alguna de las fundaciones “privadas” vinculadas con la municipalidad o al propio municipio. Este proceso, por supuesto, supone en el futuro un escenario

## Reajuste

El MAAC era, pues, hasta el reajuste promovido por las autoridades del BCE a principios de año, un museo que pretendía ser abierto y, además, que se hallaba en proceso de definición. Como tal, los pilares conceptuales que lo constituían, se hallaban sujetos a constantes negociaciones derivadas de percepciones diversas sobre la misión institucional y de los distintos campos de su accionar<sup>16</sup>. La definición de políticas culturales se iba haciendo en la práctica si bien esta tarea fuera vista por la Dirección como una prioridad a la hora de asegurar la continuidad de los proyectos y su filosofía mínima. Tal como lo ilustra el devenir del MAAC, las políticas resultan no de definiciones orgánicas sino de la negociación de fuerzas en el campo social donde el museo como tal se inscribe. Cuatro ideas-guías, sin embargo, estaban claras para todos quienes tuvimos ingerencia en la definición de proyectos: primero, que el museo concebido como simple repositorio de caprichosas lecturas sobre la nación y/o las identidades regionales era insuficiente; segundo, que toda intervención debía sustentarse en investigaciones más o menos sistemáticas sobre las realidades ha ser afectadas; tercero, que la población-objeto privilegiada sería la juventud urbana como una forma de invertir en la continuidad de los procesos a largo plazo; y, cuarto, que las políticas culturales no se definen en un vacío, ni sus efectos son sociológicamente ascéticos.

Finalmente, la experiencia de un etnógrafo al interior de la burocracia, como actor-participante y observador-distante, puede ser resumida en tres identidades adquiridas durante el trabajo de campo. Primero, como asesor, me hallé en una posición privilegiada para atestiguar, y formar parte, para bien y para mal, de ciertos procesos de toma de decisiones. La creación de un programa de antropología visual y el fomento a la producción documental, aunque de existencia efímera, fueron productivos para aunar audiencias y promover a realizadores nóveles. Segundo, en tanto trabajador, fui uno de los tercerizados y, por tanto, defraudados, lo cual supuso cotejar mi experiencia con aquellos que se ven abruptamente entrampados por un sistema que no cuenta con mecanismos de justicia<sup>17</sup>.

Por último, como antropólogo quedo todavía convencido del poder de la etnografía, aunque sea

---

político estable que, dada la actual hegemonía socialcristiana y su exitosa explotación discursiva de los beneficios de la renovación, no es difícil de imaginar. Así, el mayor patrimonio arqueológico (o lo que reste de él a la fecha de esta operación) y la más grande infraestructura de gestión cultural del país serían privatizados, un proceso “naturalizado” por la retórica sobre la reducción del aparato estatal y por la de las “bondades administrativas” de fundaciones como las aludidas, la mayor de las cuales es, por supuesto, el hallarse fuera de la contabilidad social del manejo de fondos públicos (v. Jaime Damerval, “Fundaciones infundadas”, U, 1/11/04). El trabajo de este editoralista es excepcional sobre un tema que de otra manera resulta intocable, un “secreto público”, algo sobre lo que la gente sabe que no debe saber (v. Michael Taussig, *Defacement*. Palo Alto, Stanford UP: 2001).

16 De hecho, la misión oficial me resultó siempre ininteligible, una mezcla de jerga posmoderna que contrastaba con la simplicidad de lo que instituciones internacionales posicionadas en el campo privilegian como sus tareas esenciales. Mi confusión expresa la vaguedad en que algunos supuestos acuerdos internos reposaban.

17 Sentidos de lealtad creados durante mi permanencia en el museo me inhibieron de proceder legalmente.